

design: Domenico Nuzzi

Eva e le Altre

Salerno / Fisciano 15-17 maggio 2019

41°

Convegno Internazionale
di Americanistica

Oèdipus 


Centro Studi Americanista
Circolo Americanista


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
Dipartimento di Studi Umanistici
Dottorato specialistico


PAISI
Ass. Italiana Studi Iberoamericani


UniCredit
a cura di Rosa Maria Grillo

Comitato scientifico
Berenice Galicia Isasmendi
Erika Galicia Isasmendi
Edgar Gómez Bonilla
Carlo Mearilli
Giulia Nuzzo
Mario Ines Pelleiro
Valentina Ripa

Presidenti
Rosa Maria Grillo
Romolo Santoni

Atti Convegni Annuali
CSACA e UNISA

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

Via Guardabassi, 10 – C.P. 249, 06123 Perugia (Italia)

Tel. e fax +39 0755720716

e-mail: info@amerindiano.org | <http://www.amerindiano.org>

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano di Salerno”

Via Francesco la Francesca, 31, 84124 Salerno (Italia)

Tel. e fax +39 089234714

<http://www.circoloamerindianosalerno.it>

Prima edizione *aprile 2020*

ISBN 978-88-7341-364-6

© 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*

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

Berenize Galicia Isasmendi, Erika Galicia Isasmendi, Edgar Gómez Bonilla,
Rosa Maria Grillo, Carlo Mearilli, Giulia Nuzzo, María Inés Palleiro,
Valentina Ripa, Romolo Santoni

Presidenza / Presidencia / Presidência / Chairman / Présidence

Rosa Maria Grillo (grillovov@tiscali.it),

Romolo Santoni (romololmeca@hotmail.com)

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

Università degli Studi di Salerno,

Dipartimento di Studi Umanistici

Opera pubblicata con il contributo dell' *Università degli Studi di Salerno,*
Dipartimento di Studi Umanistici

Eva e le altre

Salerno (Italia), 15-17 maggio 2019

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

Organizzate dal Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”
Università degli Studi di Salerno,
Dipartimento di Studi Umanistici
Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

atti a cura di Giulia Nuzzo

Da Eva Perón alle altre Eva

Giulia Nuzzo

Università degli studi di Salerno

Il 7 maggio del 1919 si è celebrato il centenario della nascita di una delle più famose figure femminili del '900, non solo argentino e non solo latinoamericano, Eva Duarte Perón. A innalzarla verso la dimensione del mito ha concorso sicuramente la malattia che spietatamente stroncò nel fiore della gioventù, nel 1952, la sua vita, un'intensissima vita, ricca di ingredienti romanzeschi, che ha dato da scrivere a storici, politologi, biografi, numerosi scrittori: dall'infanzia tra Los Toldos e Junín, segnata dall'abbandono paterno e le ristrettezze economiche, alla giovinezza lanciata nella carriera drammaturgica e cinematografica nella Buenos Aires degli anni '30-'40, fino all'ascesa ai vertici della Repubblica Argentina come seconda sposa del presidente Juan Domingo Perón, dal 1946.

Certo, la Duarte non fu tra quelle tante *primeras damas* che si limitarono a rimanere all'ombra degli illustri mariti. L'ambiziosa donna di padre illegittimo ed oscure origini provinciali seppe imporsi presto con la forza carismatica della sua oratoria, di accalorato istinto demagogico, e la visione quasi messianica del suo apostolato sociale, per la causa di Perón, a favore del "pueblo", dei "pobres", dei

lavoratori, delle donne, lasciando un indelebile segno sulla storia del peronismo e decretando, secondo alcuni, con la sua precoce scomparsa la crisi di quella stessa vicenda politica, intrappolata in un'eredità che aveva permeato fibre profonde del movimento ed era destinata a esaurirsi con lei. “Jefa Espiritual de la nación”, come fu chiamata in una circostanza, Evita incarnò il caldo cuore umanitario del governo del generale, il “ponte” mistico che avvicinava il presidente al popolo, come recitava uno dei suoi slogan – («Sono il ponte che collega Perón al popolo. Attraversatemi») – temprandone con la sua enorme popolarità il rigore militare, il più rigido conservatorismo.

Certo è che, sprovvista di poteri formali, Evita gestì di fatto, attraverso una serie di organi che si crearono per lei – la Fundación Eva Perón e il Partido Peronista Femenino, per esempio –, ambiti ingenti del governo della nazione, arrivando in qualche misura a fare ombra allo stesso marito nel gioco di ciò che è stato chiamato da Loris Zanatta il “governo bicefalo” del peronismo. Un doppio peronismo che, tra il settore dei sindacalisti sostenitori di Evita e quello dei militari che avevano assecondato l'ascesa del primo Perón, esprimeva non senza frizioni il difficile equilibrio su cui si sosteneva quell'esperimento politico, modello paradigmatico dei populismi latinoamericani degli anni '50. Nato da basi democratiche ma con una forte vocazione autoritaristica, se non dittatoriale, il suo *justicialismo*, imbevuto di nazionalismo cattolico, in tempi di Guerra Fredda offrì a molti di essi – con le parole d'ordine della difesa della sovranità nazionale e dell'indipendenza economica (la lotta agli “oligarcas” e al “capitalismo foráneo” che aizzava le arringhe di Evita) –, l'esempio, in verità fragile, di una terza via, discosta tanto dal polo marxista-sovietico come da quello del capitalismo e liberalismo del mondo occidentale.

Se fu bicefala la struttura di quel governo, molte sono comunque le personalità che si sono volute vedere nel bel volto precocemente congelato dalla morte di Evita, oggetto, si sa, di un processo di mitizzazione che si è alimentato della cultura politica, di quel-

la popolare, della letteratura e del cinema. Come ricorda nelle pagine di questo volume la scrittrice argentina Liliana Bellone, autrice di una recente, interessante scrittura finzionale sul personaggio, *Eva Perón alumna de Nervo*, del 2010, la stessa Evita, nelle pagine autobiografiche di *La razón de mi vida*, ragionava sul difficile sdoppiamento in cui aveva dovuto fratturare la sua figura: la «Eva Perón, primera dama del país», ed «Evita, la militante dispuesta a dar la vida por Perón y los descamisados».

Attorno a questo sdoppiamento, patente anche nel linguaggio del vestiario – i fastosi vestiti di gala della donna del presidente, i più umili *tailleur* e la caratteristica acconciatura del *rodete* di Evita – si convogliarono, scadendo nel manicheismo, le visioni degli ambienti politici e dell'opinione pubblica nazionale e internazionale: da una parte, la volgare arrampicatrice sociale, l'attricetta meretrice che si impossessa del giocattolo del potere; dall'altra, la santa, abnegata per la causa del popolo e dei deboli, martirizzata dalla prova della malattia e della morte ineluttabile a 33 anni. Quell'agonia, d'altronde, fu solo il preludio del calvario a cui andrà incontro il suo corpo imbalsamato nella lunga vicenda del *postmortem*, prospettiva privilegiata delle incursioni letterarie di diversi autori, da Rodolfo Walsh a Carlos Onetti a Tomás Eloy Martínez, come ha analizzato Rosa Maria Grillo. Dalla “santa”, la Madonna pagana del culto popolare, al “demonio” dei suoi detrattori politici, alla “rivoluzionaria” *ante litteram* celebrata dai protagonisti delle lotte politiche degli anni '60-'70 (“si Evita viviera sería Montonera”, recita uno slogan di quel tempo), sono dunque «varie e opposte le icone che la Storia ha scritto per lei», ha evidenziato la studiosa nell'introduzione all'edizione italiana del romanzo della Bellone, *Eva Perón, allieva di Nervo* (2014), libro che ha saputo restituire bene, attraverso la struttura corale che ne governa l'impianto, franto in molteplici punti di vista, la “molteplicità” di quelle Eva.

Non solo a “quella”, a “quelle” Eva si è pensato di alludere, in ogni modo, quando, in occasione della già ricordata importante ri-

correnza, si è deciso di dedicare l'appuntamento delle giornate di letteratura ispanoamericana – tenutosi come tutti gli anni a Salerno a conclusione del Convegno Internazionale di Americanistica, giunto ora alla XLI edizione – a *Eva y las otras, Eva e le altre*, ma alle tante, innumerevoli Eva, più o meno famose, che hanno impresso un segno nella storia della politica, della cultura, della letteratura, delle arti, del cinema, etc., latinoamericani. Studiosi italiani e stranieri, da diversi fronti disciplinari e prospettive di indagine, hanno risposto con una grande varietà di apporti alla proposta, concertando nell'insieme un dibattito proficuo sull'universo femminile latinoamericano, che d'altronde era stato già al centro, si può ricordare, di passate edizioni del convegno, nel 2010 *Donne e movimento*, nel 2011 *Penelope e le altre*.

In apertura, l'intervento di Romolo Santoni ripercorre a grandi tappe la storia dell'umanità ricordando gli apporti della donna alle fondamentali conquiste che ne scandirono il progresso sin dalla preistoria. Fondamentali, per quanto rimasti sotto la traccia dell'operare maschile, furono infatti i saperi e le funzioni femminili, per esempio nell'elaborazione delle tecniche agricole, in quelle di raccolta dell'acqua, nella creazione dell'arte tessile e della ceramica: saperi che arricchirono progressivamente la cultura materiale e immateriale dell'uomo incidendo sullo sviluppo delle civiltà urbane. E se in tali culture urbane la donna si vide presto relegata a un ruolo marginale, scrive Santoni, «è a queste pazienti penelopi che, allevando i piccoli nuovi membri dell'umanità osservavano il mondo, e trasferendo ai giovani le esperienze e i saperi costruivano l'umanità futura e il suo mondo, [...] dovrebbe andare la riconoscenza di tutta la storia».

Il contributo di Mara Donat, poi, ci trasporta nell'atmosfera genesiaca de *El infinito en la palma de la mano* di Gioconda Belli, audace inversione del racconto biblico, che nel liberare la prima donna, Eva, dal peso del peccato originale, e risituare in una prospettiva immanente, storica, la vicenda della coppia primigenia, realizza una de-

costruzione profonda dell'identità femminile e delle relazioni di genere cristallizzate nella cultura occidentale di matrice giudeo-cristiana-cattolica. In tensione con il carattere sacro delle scritture del Vecchio Testamento, la narrativa romanzesca di Belli, afferma Donat, ricostruisce «una primera mujer con conciencia histórica y de género [...] pionera absoluta de todas las Evas valientes y transgresoras de la historia latinoamericana y occidental».

Vengono dal territorio delle sacre scritture, sommerse dal peso della colpa, pure le «mujeres pecadoras» su cui indugia la proposta di Erika Galicia Isasmendi: Maria Maddalena e Maria Egiziana. L'articolo prende in considerazione un ampio repertorio della scrittura devozionale dell'ambito *novohispano* per analizzare la gamma delle raffigurazioni simboliche e iconografiche associate alle due donne e l'utilizzo normativo, in funzione edificante, nella letteratura del tempo delle loro affini vicende, che trascorrono dalla dissoluzione della prostituzione alla santità conseguita nella penitenza e nella mortificazione della carne durante il ritiro nel deserto.

Il contributo di Angela Di Matteo indugia su una fascinosa icona del matriarcato ispanoamericano, la Malinche, figura divisa tra la storia e il mito, che la letteratura ha incessantemente interrogato e rivisitato come un simbolo vivissimo della travagliata esperienza storica di quell'universo segnato dal trauma coloniale. Ad essere proposta qui è una lettura dalla "glottopolitica" di *Malinche en Dios T. V.* della messicana Jesusa Rodríguez, testo teatrale che, con graffiante comicità, realizza una risignificazione profonda degli archetipi culturali del suo paese. La studiosa analizza come nei panni dell'antica *lengua* di Cortés si muova una nuova «Eva logocéntrica» che, appropriandosi burlescamente delle funzioni politiche della lingua, tradizionalmente affidate all'egemonia maschile-coloniale, riesce a «des-empoderar» e «des-palabrar el patriarcado».

Segue l'intervento di Andrea Pezzè su una delle figure più intriganti della letteratura coloniale, Catalina de Erauso, donna a cavallo tra due mondi, la Spagna natale e l'America coloniale, e in bilico

tra due sessi, che visse a lungo nascosta nella maschera di un uomo e nelle armature della vita militare. Pezzè propone di rivedere la straordinaria vicenda della Monja Alférez dal «paradigma americano», e, in dialogo con Sarduy, dalla condizione dell'«anomalia», della «deviazione» barocca che ne sarebbe proprio: la «stravaganza», la dislocazione «ellittica» del centro connoterebbero infatti tanto il suo cammino *transgender*, come la sua peregrinazione geografica e culturale, dal centro della Spagna imperiale alle periferie, nello spazio «ultra- o extra- de América». Nella dimensione della rarità, del prodigioso barocco, Catalina de Erauso si impone così come complessa somma delle «eccentricità» latinoamericane.

Con i lavori di Rodríguez Vargas, Chirinos Bravo, Colucciello e Pellicer, quindi, raggiungiamo le tumultuose stagioni del secolo XIX, delle rivoluzioni liberali, delle indipendenze politiche, delle costruzioni degli stati nazionali postunitari, tanto nel vecchio come nel nuovo mondo. L'Ottocento fu anche il secolo in cui germogliarono con vigore, dal seme libertario della Rivoluzione francese e con l'innesto fecondatore delle teorie socialiste, come è noto, i primi movimenti ideologici per la liberazione del sesso femminile, delle relazioni tra i generi, della struttura familiare, lasciando alla posterità il modello di figure singolari di donne che lottarono fieramente, nei campi di battaglia come nell'arena della riflessione e della lotta politica, per quei diritti.

Da un orizzonte metodologico che integra gli studi visuali con le prospettive teoriche sulla costruzione delle «identità», degli immaginari collettivi, il lavoro di Hernán Rodríguez Vargas analizza la rappresentazione della donna combattente nei repertori iconografici di tre paesi, l'Italia, la Spagna e la Colombia di quel caotico '800. Pur entro una certa varietà di modelli rappresentativi, conclude l'autore, la figura della donna in armi appare il più delle volte sublimata nell'astrazione del valore allegorico e allontanata così dalla concreta storicità del suo gesto combattivo, costituendo una «minoría iconográfica» la cui «excepcionalidad», nell'«universo masculino y hete-

rosexual de la guerra», serve in definitiva a confermare «la regla del hombre combatiente».

Karín Chirinos Bravo, poi, propone un ritratto di Flora Tristán, l'autrice di *Peregrinaciones de una paria*, figura fondazionale del femminismo ottocentesco, donna che, a partire dalla sua sofferta esperienza biografica e intellettuale, giocata attorno a «dos continentes y dos idiomas», «desde sus múltiples identidades subalternas o marginales – como mujer, como obrera, como madre, como trabajadora, como desheredada, como extranjera y sobre todo como paria» – seppe veicolare una riflessione profonda sull'oppressione del genere umano e sulla giustizia sociale, amalgamando con lucidità politica le rivendicazioni delle correnti socialiste e dei movimenti operai con quelle dei diritti delle donne: «la clase más oprimida», vessata dalle leggi ataviche del sistema patriarcale come da quelle dell'ipocrita liberalismo borghese e del capitalismo industriale.

Maria Rosaria Colucciello, quindi, si concentra su una memorabile icona femminile delle guerre di indipendenza latinoamericane, Manuela Sáenz, che è passata alla storia come la “Libertadora del Libertador” solo dopo aver lungamente sostato nella storiografia ufficiale all’“ombra” di Bolívar, rea di avere infranto con il suo spregiudicato stile di vita il modello della donna virtuosa stabilito dalla società del suo tempo. Dopo una vivace ricostruzione della sua figura e delle sue peripezie amorose, politiche e marziali al fianco di Bolívar, la Colucciello si sofferma ad analizzare il personaggio di “Manuelita” nelle pagine marqueziane de *El general en su laberinto*, riconducendo le sfuggenti apparizioni, la «presencia escondida» dell'intrepida amante nello spazio romanzesco alla profonda solitudine, alla consunzione fisica e psicologica dell'umanissimo protagonista della finzione.

Avvolta dalla leggenda, dalle faziose mitologie politiche del Río de la Plata indipendente, è pure il personaggio al centro del contributo di Rosa Pellicer, Manuela Rosas, la figlia del famoso, spietato dittatore argentino. La studiosa spagnola presenta qui i risultati di

una sua direttrice di studi, ricostruendo un accurato diagramma della letteratura che, da Mármol a María Rosa Lojo, attraverso diversi, spesso opposti criteri di modellizzazione, ha interessato la sua immagine: dalle scritture ottocentesche a quelle dei primi del '900, quando risorge l'interesse per la sua figura, fino alla ripresa recente della «ficción sobre el rosismo» che, stimolata dall'auge della “nueva novela histórica”, si è relazionata simbolicamente anche con l'eredità politica e culturale del peronismo.

Risaliamo la china del '900, quindi, con le proposte successive.

Berenize Galicia Isasmendi invita a tornare sull'eredità letteraria di una delle prime celebrate scrittrici dell'ambito latinoamericano, la uruguayana Delmira Agustini, la “niña poeta”, la “bella niña”, come la vezzeggiò tra tanti altri Rubén Darío propiziando la sua introduzione nei circuiti del suo movimento, anche se nello spopolato “ghetto”, si può dire, delle presenze femminili. La prospettiva di analisi della studiosa non manca di affrontare la dibattuta questione degli ingredienti modernisti e postmodernisti della sua lirica, discutendola però dalla sponda della poetica erotica, in particolare quella di *El rosario de eros*, nel quale, frutto di diverse eredità culturali e alla luce di rinnovati strumenti formali, si condensa il complesso linguaggio sensuale che accompagna anche con un significato di contestazione sociale la ricerca espressiva della poetessa.

Ad un'altra prestigiosa, ma mal studiata figura di quel primo '900 prodigo di rivelazioni femminili, Gabriela Mistral, primo premio Nobel ispanoamericano, è dedicato poi il mio intervento. Dopo un ritratto della sua complessa, plurale figura, che gli studi più recenti hanno allontanato dalla rassicurante immagine della casta maestra e madre spirituale dell'America Latina, propongo qui la lettura di una *Eva* dimenticata, forse inedita, una poesia che attesta un'interessante rivisitazione, non priva di significati iconoclastici, dei testi sacri della Bibbia. Mistral torna con audacia sulle parole della Genesi per dare voce non alla beata inquilina del paradiso, all'artefice del peccato originale, ma alla sofferta e luttuosa madre che, nell'atto della pro-

creazione, nel “partorirai con dolore”, e con la morte del figlio Abele, esperisce la condizione della mortalità, sua, della sua stirpe, della discendenza di tutto il genere umano.

Il lavoro di Carmen Moccia, quindi, ci trasporta negli orizzonti delle arti figurative di una mossa geografia culturale e artistica, interessata dall’esodo umano apertosi alla fine della Guerra civile spagnola del 1936-39. Figlia di quella Spagna esule, la catalana Remedios Varo trovò asilo e spazio di maturazione estetica in Messico, imponendosi lì come la «pittrice del viaggio e dell’esilio» e definendo uno stile che sarebbe rimasto fedelmente ancorato al surrealismo. Senza voler provare a stabilire l’“identità” nazionale dell’immaginario figurativo della Varo, Moccia analizza possibili suggestioni provenienti da entrambe le sponde culturali attorno alle quali si consumò la sua vicenda vitale e artistica, considerando dal lato messicano l’influsso della tradizione del *nahualismo* come una probabile matrice delle metamorfosi umano-zoomorfe che dominano una zona consistente del suo “magismo” pittorico.

Siamo ancora in Messico con il contributo di Edgar Gómez Bonilla, ma negli anni della presidenza di Adolfo López Mateo (1958-1964) e nel contesto della politica educativa che sul suo governo impresse la “Primera Dama” Eva Sámano, ricordata come “la Maestra de México” per la radicalità del suo impegno a favore di un’educazione pubblica e gratuita, concentrata attorno alla figura del bambino e del fanciullo. La creazione dell’Istituto Nacional de Protección a la Infancia, l’introduzione di diversi servizi assistenziali e di innovativi contenuti pedagogici nelle istituzioni educative messicane, frutto della sua illuminata visione sociale e della sua instancabile attività di maestra, segnarono virtuosamente una fase di prosperità e crescita culturale di un paese da tanti anni in lotta con indici alti di analfabetismo e ignoranza.

I tre contributi successivi si raccolgono quindi attorno alla figura che ha ispirato l’iniziativa all’origine di questo volume, Eva Perón, anche se da esperienze di riflessione e di studio, di prospettive meto-

dologiche e disciplinari, molto diverse tra di loro.

Si propone *in primis* il testo di Liliana Bellone, ricordata già tra le scrittrici rioplatensi che, visitate dal “fantasma” di Evita, hanno contribuito al nuovo giro di scritture finzionali sulla *first lady* argentina con il romanzo *Eva Perón, alumna de Nervo*. Qui, la Bellone, senza chiudersi nel racconto della sua esperienza di scrittura, evoca la complessa personalità di Eva Duarte, delle due Eve pubbliche – la “Eva Perón” moglie del presidente, ed “Evita”, la madre dei *descamisados* –, ma scava soprattutto nelle sue passioni intellettuali e doti artistiche più intime, portando alla luce «la otra Evita, la amiga de los poetas, la enamorada del cine y del teatro»: la poesia modernista di cui nutrì le letture della sua infanzia e adolescenza, in particolare quella di mortuario segno decadentista di Amado Nervo, quindi il cinema, il teatro, la radio, attraverso cui pure costruì il suo personaggio immortalando il suo indimenticabile profilo di “malinconica bellezza”.

Il lavoro di Fernando Rodríguez, invece, dalla prospettiva degli studi storici, analizza un momento di significativa importanza della parabola di Eva Perón, quello del *tour* europeo del 1947, viaggio che secondo una parte della storiografia significò un vero e proprio spartiacque nella sua carriera politica, quello per il quale «la Eva Duarte, esposa del presidente Perón» si trasformò in «*Evita, la abanderada de los humildes*». Lungi dal chiudersi in questa limitante impostazione, lo studioso argentino, dopo avere evocato i vari aspetti “spettacolari” della “gira” e le sue possibili letture politiche, si sofferma ad analizzare il frangente del soggiorno italiano, ricostruendone le tappe essenziali e registrando le reazioni della stampa attraverso uno spoglio dei maggiori quotidiani del momento.

María Inés Palleiro e Carla Victoria Fantoni, quindi, dall’incrocio di diverse prospettive metodologiche e teoriche, propongono i risultati di uno studio comparatistico condotto su due conosciuti lungometraggi dedicati alla figura di Evita, entrambi del 1996: il musical hollywoodiano *Evita* di Alan Parker, ed *Eva Perón. La verdadera historia* di Juan Carlos Desanzo. L’analisi dei due prodotti filmi-

ci, di natura stilistica e ideologica del tutto diversa, propizia una riflessione sul processo di “folclorizzazione” dell’icona di Evita che viene comparata nella parte finale del testo con gli esiti di un’inchiesta sottoposta a giovani universitari argentini. Da questi si conferma la complessità e vitalità simbolica della figura di Evita nella coscienza delle nuove generazioni, che continuano ad elaborare la sua eredità in una prospettiva nella quale il mito, prodotto anche da meccanismi di standardizzazione mediatica dei prodotti e discorsi culturali, dialoga incessantemente con la storia, stimolando la riflessione su urgenti questioni di genere.

Questione di genere, trasmissione della memoria storica e delle “identità” culturali, educazione giovanile, sono al centro pure del lavoro di Susanna Nanni, frutto di una ricerca su nuove tendenze della letteratura infantile e giovanile, all’interno delle quali spicca “Antiprincesas”, il progetto editoriale promosso dal 2015 dalla argentina Chirimbote ed approdato con successo a vari paesi europei, tra quali l’Italia. Eva Perón non poteva certamente mancare, insieme ad altri insigni nomi al femminile del subcontinente americano – da Alfonsina Storni a Frida Kahlo alle Madres y Abuelas de Plaza de Mayo –, nelle colorate pagine di quella collana, impegnata a rivendicare figure combattive di donne che hanno costruito i loro sogni ben al di fuori degli incantati castelli di Disneyland, lontano dai centri egemonici della cultura occidentale, in lotta con gli schemi sessisti di un’accerchiante cultura patriarcale.

I lavori di Borri, Magnani e Fiorani, quindi, già verso la parte conclusiva del volume, spaziano su agitate stagioni e variegate topografie della storia, della cultura e della letteratura latinoamericane, tutte profondamente segnate dalla dimensione della lotta politica e rivoluzionaria, dal trauma della repressione dittatoriale e del terrorismo di stato, della povertà e della violenza che accompagna come una triste costante la vita delle nazioni del subcontinente americano.

Claudia Borri rievoca la figura di Gladys Marín, dirigente del Partido Comunista Chileno, sullo sfondo di un periodo complesso

della storia contemporanea del Cile – da Allende e il regime di Pinochet ai difficili anni della transizione democratica –, e delle vicende di un drappello di donne, intellettuali e militanti, Marta Vergara e Patricia Verdugo, Judith “Tita” Friedmann e Carmen Hertz, tra altre, protagoniste in prima linea nella rivendicazione dei diritti delle donne e dei diritti umani offesi dalla dittatura contro cui lottarono; lotte di cui lasciarono testimonianze in diversi scritti di matrice autobiografica, su cui si concentrano da tempo le ricerche della Borri. Al centro di questo intervento sono le memorie *La vida es hoy* della Marín, ma anche le pagine che le ha dedicato il riconosciuto scrittore gay Pedro Lemebel, che incontrò in lei una compagna nelle battaglie civili e una indefessa sostenitrice dei diritti degli omosessuali.

I drammatici “camino del inframundo” dell’emigrazione da sud a nord, rievocati nei romanzi *El corrido de Dante* (2006) del peruviano Eduardo González Viaña e *Las Tierras arrasadas* (2015) del messicano Emiliano Monge, sono al centro delle pagine proposte da Ilaria Magnani. La chiave dantesca che esplicitamente organizza il sistema simbolico di entrambe le opere, tutt’altro che affini nelle scelte contenutistiche come in quelle espressive, spinge la studiosa a farne un’analisi concentrando l’attenzione sulle “Beatrices” che, accanto ai novelli “Ulises”, ne sono protagoniste: come la mitizzata Eva Perón della tradizione latinoamericana, sottolinea infatti, l’amata del pellegrino de *La divina commedia* svolge il ruolo di «compañera, mentora, guía y consejera».

Il contributo di Flavio Fiorani, poi, mette a fuoco una delicata area della letteratura argentina contemporanea e dei giorni nostri, quella della narrativa degli *hijos* dei *desaparecidos* della dittatura del 1976-83, affrontando in particolare la lettura del *Diario de una princesa montonera* (2012) di Mariana Eva Pérez, che sembra aver sovvertito con la sua scrittura provocatoria i doveri del vecchio *hijismo* con la scanzonata, ma non per questo amorale prospettiva del *post-hijismo*. Il *Diario* della Pérez incrina il “vecchio” mandato testimoniale nel gioco della finzione autobiografica, decostruisce con sarcasmo li-

beratorio il linguaggio dei diritti umani, la retorica associativa e i cerimoniali della memoria; e lo fa anche, sottolinea lo studioso, dalla rivendicata condizione di donna e madre come luoghi di enunciazione privilegiata dell'irriverente lascito memoriale.

Il volume si chiude, infine, con una proposta letteraria di Domenico Notari, *Eva senza Adamo*. Sono in effetti tre le Eva protagoniste del racconto, rampolle della famiglia Gaudiosi – già al centro della narrativa dello scrittore salernitano – che qui ritroviamo decimata dall'epidemia di febbre spagnola che tra il 1918 e il 1920 in Italia uccise «più della Grande guerra, più della peste nera». Il lutto si estenua indefinitamente sulla vita delle sopravvissute, che, condannate dalla progenitrice a «non abbandonare la casa per non decimare ulteriormente la famiglia», finiscono con il rinunciare al matrimonio, rimanendo così “senza Adamo”. Tre Eva che incarnano differenti archetipi della femminilità, ma tutte con i destini pesantemente schiacciati dai crismi di una società rigidamente patriarcale – anche quando, in tempi di guerra o di epidemie, a prenderne le redini è il matriarcato –, che alle donne non concedeva strumenti di affermazione al di fuori dell'istituzione matrimoniale.

Da quei tempi che sembrano lontani ai giorni d'oggi, in cui dilaga un'altra minacciosa pandemia, le cose sono cambiate, ma non poi tanto, non abbastanza, e non in tutte le aree del mondo. A conclusione di queste pagine, un pensiero non può non andare verso quelle centinaia di anonime Eva, senza Adamo, che negli ultimi mesi hanno solcato le piazze dell'America Latina, dal Cile al Messico, come di tanti paesi di Europa, unite in una sola solidale voce di protesta, contro la violenza di genere, in nome del loro diritto alla vita, alla libertà, alle pari opportunità, contro quell'Adamo che da secoli interpreta, indossando una terribile maschera, il ruolo del loro persecutore, carceriere ed aguzzino.

Eva e le altre

*Il ruolo delle donne nella nascita delle
culture urbane nelle Americhe*

Romolo Santoni

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"

Il ruolo della donna nella storia e nell'evoluzione umana è da sempre disconosciuto.

Forse un esempio, se non fra i più conosciuti, ma sicuramente emblematico, ce lo fornisce l'archeologia mesoamericana. Nel 1947, nei pressi del villaggio di Tepexpan, poco lontano dalla città archeologica di Teotihuacan, sull'Altopiano centrale del Messico, fu scoperto da Helmut de Terra un giacimento paleolitico. Si trattava di una delle più impressionanti scoperte del genere: una intera caccia al mammut era venuta alla luce. I resti del mammut dimostravano che l'animale era stato sorpreso impantanato nel fango delle rive del lago Texcoco che a quel tempo si estendeva fin lì, ed era stato ucciso. La carne era stata consumata in parte sul posto e in parte probabilmente trasportata; ma la maggior parte, a causa delle dimensioni e del peso dell'animale, era stata abbandonata.

La caccia non era andata molto bene: uno dei membri era rimasto ucciso. Helmut de Terra decise che tutto faceva presupporre che

si trattasse di un maschio di 55/65 anni, alto 1,70 m., morto fra 10 e 8000 fa. Così, quando su di esso fu tentata una ricostruzione, fu fatta aggiungendo lineamenti maschili. Diversi anni dopo studi vari, anche del DNA, stabilirono che si trattava di una donna morta all'età di circa 30 anni, alta 1,60 m. Iniziarono ulteriori studi e alla fine si stabilì che i resti non potevano risalire a oltre 4600/7600 anni fa: cosa che mette in dubbio anche la sua partecipazione alla caccia al mammut. La scoperta in seguito ha perso di interesse e altri studi non sono stati fatti. Intanto però la scena, come immaginata da de Terra fa ancora bella mostra di sé in un affascinante plastico al Museo Nacional de Antropología e all'individuo è rimasto il nome di "Uomo di Tepexpan".

Caccia veramente sfortunata, se mai vi ha partecipato, per la ragazza di Tepexpan, anche per la storia della archeologia.

La storia della ragazza di Tepexpan, quella recente intendo, è emblematica di un costante mettere ai margini della storiografia ufficiale il ruolo fondamentale del mondo femminile nella evoluzione umana.

Eppure alla parte femminile vanno ascritti alcuni dei grandi meccanismi che supportano e definiscono le forme e i modi della cultura, a cominciare dalla sua conservazione, trasmissione e – connessa alle due precedenti – la sua progressiva trasformazione.

Non solo. Una analisi oggi più attenta e precisa dei dati etno-archeologici rivela come la presunta "compagna dell'uomo", sia stata una semplice comprimaria, ponendosi spesso alla base delle grandi innovazioni della storia umana.

Di questo si trovano tracce abbastanza chiare nelle Americhe, prima dell'arrivo del navigatore genovese al comando delle faticose 3 caravelle.

Il primo essere umano giunse sul continente in una data ancora imprecisata fra 50 e 20.000 anni fa, diffondendosi lungo l'arco di diverse generazioni, dalla Siberia, attraverso lo stretto di Bering,

diventato istmo per l'abbassamento delle acque provocato dalla Glaciazione.

Quelli che passarono per primi erano bande di cacciatori-raccoglitori della specie *Homo Sapiens*.

Dall'era dell'*Australopithecus Afarensis*, che visse in Africa fra 4 e 3 milioni di anni, l'evoluzione aveva fatto grandi passi per diventare *Homo*.

Passi lenti, se paragonati alla evoluzione dell'ultima forma, quella dell'*Homo* detto *Sapiens*. Ma velocissimi se paragonati alla evoluzione degli altri esseri viventi. 2,5 milioni di anni fa il tipo detto *Habilis* aveva aperto l'era del genere *Homo* e poi con l'*Herectus* a partire da 1,8 milioni di anni fa, era iniziata la antropizzazione di tutto il Pianeta, con l'uscita del genere dall'Africa. La positiva interazione fra aumento di capacità intellettive e aumento di potenza tecnologica, alimentantesi a vicenda, aveva progressivamente portato questa specie al vertice della catena alimentare.

Inconsapevolmente come individui e bande, ma pienamente nella logica precisa della specie, il genere *Homo* si era dispiegato, inseguendo la fauna e flora dall'area centro-orientale dell'Africa in tutto il continente, fino all'istmo di Suez e la penisola del Sinai. Da lì si era diramata in ogni direzione, occupando in poche centinaia di migliaia di anni tutto il pianeta: dall'Africa, al Medioriente, all'Asia e all'Europa, dall'Asia meridionale all'Oceania e all'Australia e da quella settentrionale, infine, all'America.

Attorno a 300.000 anni fa era infine comparsa in Africa orientale l'ultima specie del genere *Homo*, quella chiamata *Sapiens*, che all'inizio della quarta e ultima Glaciazione si era diffusa oltre l'istmo di Suez, dilagando velocemente verso le parti più a Nord, dove aveva incontrato l'estendersi della Glaciazione.

Tutto ciò si era svolto infatti all'interno dell'era detta Quaternario che, nella prima parte, chiamata Pleistocene, aveva avuto come fenomeno più eclatante il succedersi di ben 4 Glaciazioni.

L'avvento del periodo pleistocenico portò con sé un progressivo aumento di umidità e un generale abbassamento delle temperature del Pianeta, che permise l'aumento della massa vegetale in tutta la Terra. Generando comunque, all'inizio dell'ultima Glaciazione (la Würm-Wisconsin, iniziata 110.000 anni fa), nella zona più a Nord, una vasta fascia dall'Europa occidentale all'attuale Canada, fredda e arida, chiamata significativamente Steppa dei Mammut: una immensa distesa di erba e arbusti senza alberi.

L'aumento di vegetazione, se non fu la causa diretta, sicuramente favorì l'aumento generalizzato delle dimensioni di molte specie di erbivori in tutti i continenti, con un conseguente aumento delle dimensioni di molti predatori carnivori.

Questo tipo di fauna presumibilmente si andò formando inizialmente nelle zone più a nord, dove l'aria si andava rinfrescando e umidificando sempre di più, ma in seguito, all'abbassarsi della temperatura, si deve essere estesa anche più verso sud dove deve aver incontrato le prime bande umane che stavano diffondendosi dall'Africa centro-orientale, innescando un meccanismo predatorio che caratterizzerà tutta l'ultima fase del Pleistocene.

Queste bande umane che si spingevano a Nord andavano progressivamente sviluppando e raffinando adeguate tecniche di caccia ai grandi erbivori, lasciando contemporaneamente ai margini della propria economia le attività di raccolta (di vegetali e piccoli animali).

Tuttavia, la velocità di cambiamento climatico verso un abbassamento estremo delle temperature, mentre lasciò senza grandi effetti le comunità insediate più a sud, si abbatté con gravi ripercussioni su molte comunità che si erano spinte ancora più a nord, finendo nella steppa dei Mammut, che andava estendendosi, e forse anche oltre, all'inseguimento di prede sempre più scarse, in territori prima adatti alla loro sopravvivenza, ma che, nell'ulteriore abbassamento di temperatura, erano diventati inadatti per il freddo e la scarsità di cibo.

Queste comunità umane erano bande nomadi, che basavano la loro sopravvivenza su una economia di caccia e raccolta e quindi

costrette ad uno spostamento continuo. Tuttavia va considerato che il territorio che una comunità nomade occupa, contrariamente a quanto si può credere, ha limiti precisi e solo con profondi cambiamenti e persino conflitti interni può essere mutato. Spesso poi questo accade quando è già troppo tardi.

È ciò che effettivamente successe ad una parte della umanità pleistocenica, che la glaciazione colse troppo a nord e la circondò, stringendola in una mortale e gelida aridità. Questo caso è stato particolarmente studiato proprio in Europa dalla Università di Helsinki (TALLAVAARA M. and SEPPÄ H. 2012), dove calcoli molto accurati hanno testimoniato fra 27 e 19.000 anni fa un drastico abbassamento della popolazione umana che sfiorò il 50%.

Si era in quel tempo nella seconda metà della quarta glaciazione, chiamata dagli studiosi in Europa Würm e in America Wisconsin, che iniziò circa 110.000 anni fa.

La caccia e la raccolta prevedevano tecniche e competenze molto diverse. In primo luogo l'utilizzo della forza fisica che, nel caso della caccia, implicava un impegno di notevole energia sul brevissimo periodo, compresa una lunga fase di appostamento e inseguimento. Aspetti questi estranei alle metodologie e alle tecniche della raccolta, pratica che invece necessitava di competenze specifiche sul territorio, più che sui movimenti delle possibili prede, e, in generale, un impiego energetico distribuito su un periodo molto più ampio. E poi implicava anche un rapporto intenso e costante soprattutto con il mondo vegetale.

Così, anche se sono testimoniate presenze femminili in battute di caccia, è plausibile pensare che questa fosse riservata quasi esclusivamente alla umanità più adatta ad esprimere molta energia sul brevissimo periodo, ovvero la parte maschile, mentre a quella femminile fosse riservata la pratica della raccolta¹.

1 Non mi piace la definizione di “sesso debole” per la donna. La differenza fra le capacità fisiche del maschio e della femmina non riguarda la forza nella sua globalità, ma il fatto che il maschio riesce ad esprimere questa forza nel

Ovviamente sappiamo poco dei rapporti sociali, dei ruoli e delle eventuali gerarchie dentro le piccole società umane di caccia e raccolta². Alcune conclusioni si possono trarre con una certa sicurezza di approssimazione. In primo luogo, credo che sia difficile negare che anche a quel tempo, l'umanità femminile fosse preposta sia alla prima alimentazione dei piccoli, che alla loro cura fino a che non fossero diventati autosufficienti. Insieme al cibo, i bambini erano sicuramente alimentati con quegli elementi esperienziali, che un giorno sarebbero diventati la base sulla quale i piccoli avrebbero affrontato la loro dura vita. Fra questi elementi c'era quell'insieme di segni di quella lingua – comunque e qualunque fosse – che chiamiamo significativamente “madre”: in essa c'era il modo di chiamare le cose, assegnando ad esse significati, ruoli, categorie e gerarchie, ovvero le strutture base della cosmovisione individuale e collettiva. Nei loro primi passi accanto alle madri i piccoli iniziavano, maschi o femmine che fossero, ad abituarsi ai cicli delle stagioni, alla presenza di certe piante in certi luoghi, fino ad aver intuito che doveva esserci un rapporto fra semi e piante. Una abitudine che sarà determinante al declinare improvviso dell'Era Glaciale.

Insomma, relegando la parte femminile alla cura dei piccoli, le antiche società umane in realtà delegavano alla parte femminile la trasmissione della cultura di base della comunità, quella strutturale sulla quale si sarebbe poi impiantata la sovrastruttura delle tradizioni di più tipica pertinenza maschile.

brevissimo periodo, rimanendo poi in debito di energia, mentre la femmina, che è in genere meno capace di esprimere questa forza immediatamente, riesce a dimostrare molta più resistenza nel lungo periodo. Indice, credo, di una progressiva differenziazione dei ruoli che ha a che fare con la maternità e la cura dei piccoli.

2 Il paragone con le società contemporanee di caccia e raccolta, anche se possono esserci delle somiglianze, mi convince poco, perché il tempo trascorso è stato tanto e l'interazione con società complesse e altamente tecnologiche non possono essere senza conseguenze. Per cui taluni elementi odierni di queste società potrebbero essere decisamente fuorvianti nella lettura degli eventi antichi.

Ma non solo. La conservazione della cultura precedente, filtrata attraverso la trasmissione da madre a individuo e mescolata con l'esperienza e la reinterpretazione individuale, immetteva nella trasmissione stessa elementi innovativi, che si riveleranno determinanti nel passaggio al mondo post-glaciale.

In sostanza, il ruolo femminile non rimaneva una inerte attività di conservazione e trasmissione, ma conteneva elementi di fondamentale innovatività.

Nell'ultimo Paleolitico comunque, con l'aumento delle attività e dell'accumulo di risorse date dalla caccia è pensabile che le differenti destinazioni delle capacità di procacciamento del cibo all'interno della comunità possano aver creato delle prime differenziazioni di genere, non solo nella distribuzione dei ruoli, ma anche della loro percezione e valutazione sociale. E non sembra dunque strano che anche in pieno Neolitico, quando il raccolto stabiliva il confine fra la sopravvivenza e l'estinzione, permanesse una idea della capacità venatoria come espressione di potenza *tout court*. Tale idea riuscirà a giungere quasi inalterata almeno fino alla fine del XIX secolo della nostra era, fino ad essere considerata, nei tempi più recenti, perfino uno "sport"³.

Ma anche se nella visione popolare il Paleolitico, era dell'evoluzione umana che praticamente coincide con l'era geologica del Pleistocene, sia considerato nella sua ultima fase, come l'apice dell'uomo cacciatore, è indubbio invece che l'economia umana, anche nei periodi di massima attività di caccia da parte umana, abbia sempre avuto dalla raccolta il maggiore e più sicuro apporto di risorse. Sarà proprio questo aspetto che darà all'umanità la base su cui costruire la nuova era una volta conclusasi quella Glaciale.

Comunque questo non eviterà che, sin da quei tempi antichi, il

3 C'è sicuramente una bella differenza fra la forza e il coraggio impiegati in una caccia al maestoso mammut con una lancia di legno dalla punta di pietra e la abilità nell'ammazzare un piccolo volatile, capace solo di fuggire, con un fucile ad alta precisione. Chiamare questo "sport", è uno strano senso dell'ironia.

genere umano si stagli nella storia dell'evoluzione della vita terrestre come il più distruttivo predatore. E tutto ciò comincerà, di lì a qualche decina di millenni, cancellando diverse specie di quei grandi animali che popolarono il Pleistocene.

Quasi certamente la fine della Glaciazione – occorsa fra 14 e 9.000 anni fa (a seconda delle zone) – con l'innalzamento delle temperature e l'abbassamento dell'umidità medie, ridusse progressivamente le possibilità di prosecuzione della megafauna. Ma questo è solo un aspetto del meccanismo che portò alla scomparsa dei grandi erbivori del Pleistocene.

Ormai è abbastanza certo che molte delle scomparse di interesse specie del Pleistocene siano avvenute a causa delle tecniche di caccia massive degli esseri umani che vissero in quell'epoca. Queste tecniche infatti non prevedevano una caccia mirata solo a catturare quello che era necessario alla banda. Prevalentemente i cacciatori uccidevano decine di animali al solo scopo di accaparrarsi parte della carne di poche unità di individui. Caso eclatante era la tecnica di caccia alle grandi mandrie di cavalli che popolarono le Americhe fino a 5000 anni fa: la tecnica era di circondare le mandrie e spingerle verso un dirupo, dove precipitavano, provocando la morte di quasi tutti i membri della mandria. Di questi solo pochi individui e solo in parte potevano essere consumati sul posto e solo altra poca carne poteva essere portata e poi in parte conservata, a causa delle tecniche di conservazione ancora troppo rudimentali.

Questa metodologia di caccia devastante alla fine causò la scomparsa del cavallo dall'intero continente, quello dove si era originato il primo esemplare di questa specie. Infatti quando nel XVI secolo i cavalli torneranno in terra americana, portati dagli spagnoli, causeranno grande stupore e perfino terrore negli indigeni che, ovviamente, non ne avevano più memoria. Oggi i cavalli americani discendono tutti da quelli portati dagli europei dal XVI secolo in avanti.

Fra l'altro la distruzione di qualche specie spezza la catena alimentare e questo causa – come sicuramente causò nel Pleistocene

– la sparizione di altre specie.

Significativamente, questo tipo di economia viene chiamata parassitaria: perché si limita a consumare senza immettere meccanismi di riproduzione delle risorse.

Diminuzione di prede, a causa del cambiamento climatico e della caccia, e abbassamento delle temperature che comportava il bisogno di assunzione di maggiori calorie, misero le bande umane davanti ad una situazione che diventava ogni giorno più difficile spingendole verso un profondo cambiamento della loro economia, come di tutto il loro sistema di vita.

Se l'avvento della glaciazione in America, come lo era stato in Europa e in Asia, aveva colto le bande di cacciatori/raccoglitori – che costituivano con pochissime differenze il sistema di organizzazione sociale ed economica di quasi tutte le comunità umane a quel tempo – nella loro espansione verso Nord, cingendoli in una mortale morsa gelida, ben più scioccante dal punto di vista culturale lo fu la fine di questo grande drammatico fenomeno geoclimatico.

Difronte al mondo che mutava rapidamente, nel clima, nella fauna e nella flora, l'umanità fu messa nella necessità di cambiare o perire.

La caccia, se rimaneva possibile in certe zone, ricche di selvaggina e povere di umanità, ma a prezzo di profondi cambiamenti tecnologici⁴, diventava sempre più marginale nel reperimento delle risorse alimentari.

Le comunità che si trovavano in zone con scarsa selvaggina cominciarono a rivolgersi sempre più a quella pratica relegata, solo qualche millennio prima, ai margini della economia e delle dinamiche sociali e di potere all'interno delle comunità: la raccolta.

Ci si rivolse allora a quei saperi che da molto tempo erano patri-

4 Le armi non da lancio e di grandi dimensione che erano efficaci contro la megafauna, erano del tutto inefficaci contro la fauna dell'Olocene, ora diventata piccola, scattante e veloce.

monio del mondo femminile e piano piano l'intera comunità cominciò ad acquisire la conoscenza del rapporto fra seme e piante.

Non fu un processo veloce, frutto di geniali scoperte. Ma fu la lenta acquisizione e interiorizzazione nella consapevolezza dei suoi membri dei meccanismi base della riproduzione vegetale.

Stabiliti questi meccanismi, furono selezionate piante commestibili e, invece di recarsi ogni volta nei posti in cui si potevano trovare, furono presi i semi e piantati in luoghi dove le caratteristiche del suolo e dell'ambiente in generale potevano permetterne la nascita e la crescita. L'economia parassitaria si trasformò in economia produttiva e nacque la *piantatura*. Più tardi, conosciute le necessità per migliorare la resa del futuro raccolto si passò a vari metodi, primo fra tutti fornire di acqua sufficiente le piante e si dovette allora cercare nuovi sistemi per trasportarla. I contenitori delle bande di cacciatori dovevano essere agili, da poter essere trasportati, poi non c'era bisogno in genere di trasportare liquidi e bastavano contenitori ricavati dai corpi degli animali o da intrecci di fibre vegetali molto semplici.

Tutto ciò portò ad una serie di innovazioni che furono determinanti nella evoluzione dell'umanità americana (come in ogni altra parte del globo).

In primo luogo, la possibilità di non inseguire più il cibo, ma di doverlo curare in loco, permise ed anche obbligò le bande a stanziarsi in punti che fossero vicini alle coltivazioni. E mentre le bande, quando raggiungevano numeri troppo alti di membri, erano obbligate a dividersi, ora, con la sedentarietà, potevano e dovevano continuare a stare insieme, perché più braccia permettevano un raccolto più abbondante e poi un gruppo numeroso poteva difendersi meglio da eventuali aggressioni. Ma questo, una volta scomparso il capostipite comune (che era in genere il capo della banda), la compresenza di più capostipiti in una stessa comunità imponeva metodi nuovi che non fossero l'ascendenza comune, per individuare il successivo capo della comunità stessa. Questo comportava un cambio profondo nell'assetto sociale, perché imponeva l'insorgere di metodi non

più naturali, ma “politici” e la nascita di meccanismi sociali prima inediti nell’intero genere umano.

In secondo luogo, dato che alcuni contenitori, realizzati ricavandoli da intrecci di fibra, potevano sicuramente trasportare un po’ d’acqua ma non erano in grado di conservarla se non in un breve periodo, si dovette cercare una soluzione. Fu così, probabilmente, che l’osservazione di determinati fenomeni che riguardavano l’acqua, in particolare il fatto che in certi tipi di terreno ristagnava, si pensò di utilizzare questo tipo di terra – l’argilla – per coprire l’interno dei contenitori di fibra vegetale.

Con il passare del tempo, la fibra andò inevitabilmente deperendo e l’argilla interna, cottasi al sole o da altri elementi e indurita, era rimasta e capace ancora di contenere e mantenere l’acqua. Così è possibile che sia successo in molti posti – anche se anche altre possono essere state le modalità – con cui si arrivò alla ceramica ed è probabile che anche questa innovazione fu la lentissima acquisizione di una conoscenza che traversò molte generazioni, senza avere un unico inventore, e che si installò inconsapevolmente nella conoscenza delle comunità umane. Possiamo a ragione ritenere che tutto questo percorso nacque da quella solita parte femminile, perché ad essa con molta probabilità era affidato il compito del reperimento dell’acqua con tutte le pratiche connesse.

Anche il sistema di coprirsi cambiò e non si basò più prevalentemente sugli animali, ma la scoperta di alcune piante, come il cotone, cambiò il volto del vestiario umano. Anche la tessitura fu un’invenzione che va ascritta soprattutto alle donne e alle donne sicuramente dovette andare in gran parte il merito della selezione delle tinture, di cui certamente l’esempio americano è una delle più alte vette della storia umana antica.

La pietra fu uno dei supporti, sicuramente uno dei primi e il più duraturo, della scrittura e di ogni forma di simbologia e iconografia. Ma molta della storiografia, della cosmologia e di ogni parte della cultura troverà posto e, spesso, anche la massima espressione, nella

ceramica e nella tessitura. In questi tipi di supporti l'umanità americana troverà modi semplici, immediati e visibili per comunicare simboli, culturali o semplicemente estetici. Intere culture si rovesceranno nelle forme, nei disegni, nei colori infiniti di impensabili prodotti della ceramica e della tessitura.

Su queste innovazioni che dalla familiarità con il mondo vegetale portarono all'agricoltura che implicò il sedentarismo, l'adozione di sistemi di trasporto e conservazione dell'acqua e, di conseguenza, la 'scoperta' della ceramica, e dall'invenzione della tessitura e del colore portarono alla creazione di nuovi importanti elementi della cultura materiale e immateriale, nacque la cultura urbana.

E se poi, in questa cultura urbana prima degli europei, e dopo anche di più, la donna verrà emarginata, è a queste pazienti penelopi che, allevando i piccoli nuovi membri dell'umanità osservavano il mondo, e trasferendo ai giovani le esperienze e i saperi costruivano l'umanità futura e il suo mondo, a loro dovrebbe andare la riconoscenza di tutta la storia.

Tutte queste innovazioni ebbero l'elemento portante in quella parte dell'umanità che dispensa tanta energia, anche se in un tempo molto più lungo delle dimostrazioni di forza del maschio, e che nell'arco di molti millenni fu capace di sottrarre l'umanità alla morsa del gelo e della fame e portarla sulle rive di quel fiume che scorreva già allora verso la civiltà delle megalopoli.

Bibliografia

AA.VV., 1975, *Del Nomadismo a los Centros Ceremoniales*, Ed. I.N.A.H., México.

AA.VV., 1983, *Colha e i Maya dei Bassipiani*, Ed. Erizzo, Pordenone.

AA.VV., 1989, *El Preclásico o Formativo, avances y perspectivas*, Seminario de Arqueología “Dr. Román Piña Chan”, Ed. I.N.A.H., México.

AA.VV., 1990, *Uomini e Foresta*, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” (a cura del), Gramma, Perugia.

ARSUAGA Juan Luis, 1999, *I primi pensatori e il mondo perduto di Neanderthal*, tit. orig. *El collar dl Neardenthal*, Feltrinelli, Milano.

BATESON Gregory, 1976 (1972), *Verso una ecologia della mente*, Adelphi, Milano.

BOSCH Gimpera Paul, 1970, *L'America Precolombiana*, Vol. VII della Storia Universale dei Popoli e delle Civiltà, Utet, Torino.

CAVALLI Sforza Luigi L., 2016, *L'evoluzione della cultura*, Codice editore, Torino.

CAVALLI Sforza Luigi L. – Pievani Telmo, 2011, *Homo Sapiens*, Codice editore, Torino.

COE Michael – SNOW Dean – BENSON Elisabeth, 1987, *Atlante dell'antica America*, Istituto Geografico De Agostini, Novara [Ediz. Orig. *Atlas of Ancient America*, Oxford].

FLANNERY Kent V. (editor), 1976, *The Early Mesoamerican Village*, Academic Press, New York.

GIBBARD Philip – KOLFSCHOTEN van T., 2004, *The Pleistocene and Holocene Epochs*, in GRADSTEIN F. M., OGG James G. and SMITH A. Gilbert (eds.), *A Geologic Time Scale*, Cambridge University Press, Cambridge.

GROVE David C., 1981, *The formative period and the evolution of Complex Culture*, Archaeology in Supplement to the Handbook of Middle American Indians, University of Texas Press, Austin (U.S.A.).

JOHANSON Donald C. – Maitland Edey, 1981, *Lucy. Le origini dell'umanità*, Mondadori, Milano.

LEHMAN Jean-Pierre, 1977, *Le prove paleontologiche dell'evoluzione*, Newton Compton, Roma [Ediz. orig. *Les preuves paléontologiques de l'évolution*, Presses Universitaires de France, Paris 1973].

LÓPEZ Austin Alfredo – López Luján Leonardo, 1998 [1996], *Il passato indigeno*, Jaka Book, Milano [Ediz. origin. *El pasado Indígena*, Fideicomiso Historia de las Américas, México D.F.].

LÓPEZ Austin Alfredo, 1998, *La parte femenina del cosmos*, “Arqueología Mexicana”, Vol. V, num. 29, (Enero-Febrero), Raíces, México, pp. 6-13.

LORENZO José Luis, 1975, *Los primeros pobladores*, in Román PIÑA CHÁN (coordinador), *Del nomadismo a los centros ceremoniales*, Ed. I.N.A.H., México, pp. 15-60.

NIEDERBERGER Christine, 1976, *Zohapilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.

TALLAVAARA Miikka – SEPPÄ Heikki, 2012, *Did the mid-Holocene environmental changes cause the boom and bust of hunter-gatherer population size in eastern Fennoscandia?*, “The Holocene”, vol. 22, n. 2, pp. 215-225.

En la historia, más allá del mito: la mujer sin pecado original en la obra de Gioconda Belli

Mara Donat

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"

En la obra literaria de la escritora nicaragüense Gioconda Belli la mujer desempeña un papel protagónico, siempre de primer plano, porque junto con el rescate de la justicia social y de la identidad originaria de Centroamérica, la emancipación femenina es un tema fundamental en la obra de esta escritora. Belli escribe desde sí misma, a partir de su experiencia personal por su participación activa en la lucha sandinista contra la dictadura somozista, después de la liberación de la dictadura en la reconstrucción cultural durante los años de la democracia.

Ya en la obra poética la voz femenina configura una subjetividad tan activa y partícipe en la vida pública como consciente de su identidad, íntima y corporal. El sujeto de los poemas celebra la vitalidad en configurar la fuerza de la naturaleza por un lado, la energía creadora de la pasión amorosa por otro, a partir del cuerpo y los deseos representados con espontaneidad, sin pudor hipócrita. Así el sujeto poético emprende un camino de autoliberación mediante la pala-

bra en la autorrepresentación en los textos escritos. Este proceso, de manera diferente, se lleva a cabo también en la narrativa, en la construcción de protagonistas mujeres que reformulan su identidad en la trama mediante procesos simbólicos que resultan innovadores en la tradición latinoamericana y occidental. Es evidente ya en la primera obra, *La mujer habitada*, hasta las más recientes, como en *El intenso calor de la luna*. En la narrativa Belli configura la femineidad liberada de estereotipos patriarcales involucrando la identidad masculina en el proceso de cambio en acto a través de la escritura, en busca de un nuevo equilibrio en las relaciones de género, tanto en la vida pública como en la privada.

Es a partir de la poesía cuando Belli se interesa en la figura bíblica y mítica de Eva como primera mujer de la tradición occidental, al lado de otras referencias a mujeres arraigadas en los mitos griegos y latinos¹. Resulta interesante el hecho de que tales mitos siempre son un punto de partida para emprender una deconstrucción y una reformulación de la identidad femenina canonizada por la cultura occidental, ya desprendida de la historia fijada por el mito, sea bíblico sea clásico. Por otro lado, en su obra Belli rescata las raíces indígenas de la cultura nicaragüense y mesoamericana en polémica abierta con el acontecimiento histórico de la conquista española. La colonización política, religiosa y cultural aportó algunos cambios favorables pero también provocó trastornos identitarios que modificaron de manera profunda el equilibrio de las comunidades en sus prácticas productivas, espirituales y relacionales. Como Belli se plantea reintegrar la propia identidad originaria a la cultura de Nicaragua, la obra literaria propone una crítica de la realidad consolidada durante siglos de dominación, con el fin de crear nuevas subjetividades y nuevas relaciones sociales, con particular atención a la cuestión de género. Por eso, Belli rebasa el imaginario colonizador, lo manipula

1 Por ejemplo, hay una clara referencia a la figura femenina de Penélope en *La mujer habitada* (BELLI G. 2006) y en la obra poética son muchas las alusiones o las citas directas (BELLI G. 2015; 1998).

en su obra para generar nuevas visiones de un mundo todavía posible. Según este proyecto cultural y literario la autora replantea la pareja primordial, la de Adán y Eva, en cuanto institución religiosa a partir de la Biblia, en una obra narrativa cuyo propósito evidente es reinventar la historia del mito. El intento es rescatar sobre todo a la figura femenina de la carga histórica y religiosa de la culpabilidad en un papel social pasivo de la mujer, sujeto al orden patriarcal, desde el mito hasta las sociedades del siglo XX en la historia occidental.

A partir de los textos poéticos ya relacionados con el personaje femenino de Eva, Belli escribe un nuevo relato de la posible historia de la primera mujer y la primera pareja en la obra *El paraíso en el palmo de la mano*². A partir del mito bíblico, pero sobre todo mediante la lectura de los textos apócrifos³. Belli postula la superación del código canonizado por la cultura occidental para revelar una historia humana con sus protagonistas originarios, sobre todo la mujer, dotados de una consciencia activa. Por eso la autora manipula el código, porque el mito no se suplanta, sino que se reformula; además, se aumenta la trama a partir de los datos existentes, testimoniados en los antiguos textos sagrados, oficiales y no oficiales. La investigación se vuelve de tipo científico, histórica y rica en referencias a la ciencia evolucionista. En este trabajo vamos a estudiar cómo el nuevo texto de Gioconda Belli dialoga con los textos de partida para reformular la identidad femenina dentro de un relato mítico que se vuelve histórico, donde la historia de la espiritualidad se conjuga con la de la ciencia. La narración abarca códigos comunicativos diferentes cuyos sentidos moviliza y libera en la apertura creativa.

Al interpretar y reformular la historia mítica de Eva y Adán, Gio-

2 Todas las citas se refieren a la edición de la novela publicada por la editorial Seix Barral en 2008 y se indicarán según las reglas de edición entre paréntesis con número de página.

3 Sobre el Génesis bíblico y los textos apócrifos véase aportes de G. von Rad (1988) y de A. Díez Macho (1984).

conda Belli opera una transformación de tipo intertextual, puesto que pone en relación el texto bíblico, junto con los textos apócrifos, con el nuevo texto que ella produce. Así, reformula el mito en su relato actual de género narrativo⁴. Se trata de un proceso de interpretación que propone una relectura del acontecimiento para desarrollarlo en la extensión espacio-temporal y otorgar a la historia original nuevos significados⁵. Se puede hablar en este sentido de una transposición textual que produce una nueva focalización narrativa

4 Como propone M. C Peñuelas, es funcional y apropiado considerar el mito como tema para abarcar el análisis entre mito y literatura en relación con la realidad (1965: 49-51). Sobre este último aspecto ver pp. 75-79. En particular el autor explica que el mito: «*es una parte esencial de la dimensión humana de la realidad. Más aún, que el mito contribuye a crear, o crea en cierta forma, la realidad. Frecuentemente se impone y se convierte en el cristal a través del cual vemos dicha realidad, porque está presente en las raíces mismas de su concepción. Y por eso es una realidad operante que mueve al hombre a la acción como proyección de sus deseos, ideales y esperanzas. El resultado, se verifique o no, importa poco. Lo que cuenta es el esfuerzo, la acción: y el mito es uno de sus motores, tal vez el principal*» (78-79). De hecho, considera al mito una «*metáfora vital*» (134) que en literatura se vuelve creación refleja de una cultura y en eso no es menos realista que la realidad en una dimensión universal, tanto es así que comenta: «*Y las obras literarias grandes vienen a ser la plasmación, a través del autor, de la mitología implícita en la cultura, que cuando llega suficientemente hondo alcanza a las zonas más profundas del hombre, es decir, a toda la humanidad, a lo permanentemente humano. De aquí la universalidad de las grandes creaciones literarias*» (142).

5 Esta operación textual es posible porque el mito en sí tiene carácter narrativo y literario, como evidencia L. A. Pimentel en su estudio sobre la intertextualidad (2012). Con base en las teorías de Pierre Brunnel (1988) y de Georges Dumézil (1988) la crítica mexicana considera al mito un «*hecho literario*», puesto que como el tema que construye la trama «*el mito también está animado por un dinamismo que es de orden narrativo. Su modo de transmisión y su consignación por medio de la escritura lo convierte en un hecho literario. [...] Así pues, por su forma de transmutación *narrativa*, así como por su modo de inscripción que es esencialmente textual, el mito es en sí un fenómeno literario o textual*» (PIMENTEL L. A. 2012: 265).

y formula nuevas perspectivas, o sea, nuevas visiones del mundo⁶. El aumento del núcleo narrativo del mito produce una nueva modalidad narrativa y nuevos valores, como ya explica de manera clara Rocha Areas en su estudio sobre la obra:

Belli, al leer una tarde el apócrifo de *La vida de Adán y Eva* decidió escribir sobre ellos, recordando que aunque el relato canónico del Génesis ocupa unos 40 versículos, la información que brinda el texto apócrifo amplía las relaciones y las reinterpretaciones, contando no sólo sobre Caín y Abel, sino sobre sus hijas Luluwa y Aklia, dando lugar así a la imaginación literaria, cruzando, en su novela, no sólo lo concerniente a las figuras de Adán y Eva, Caín, Abel y los otros hijos, sino a otras propuestas de lectura para entender la dimensión humana y lo divino, prestando atención a ese escenario humano donde cualquier cosa puede acontecer cuando se ha salido del paraíso y se está dispuesto a encontrar su espacio en el mundo (ROCHA AREAS V. 2010: 13).

La Biblia y los relatos apócrifos constituyen el conjunto de fuen-

6 Siendo el mito un fenómeno literario las lecturas, interpretaciones y elaboraciones producen un nuevo texto dentro del sistema de la transtextualidad teorizada por G. Genette (1989). Con base en estas propuestas teóricas en su estudio de los temas y motivos L. A. Pimentel propone un procedimiento de análisis de tipo dialógico que permita reconocer la relación entre los textos (2012: 265-271). Con base en la teoría de Genette (1989) Pimentel ubica la “transposición” en el marco de la hipertextualidad, donde se opera una transformación del texto de partida en el nuevo texto (PIMENTEL L. A. 2012: 267). La crítica explica: «Una teoría de la transtextualidad nos permite explorar el fenómeno del tema que se constituye en tradición, en las expectativas genéricas que construyen ciertos temas y desafían otros, qué es lo que ocurre al operarse una transmodalización entre el hipertexto y el hipotexto, qué formas de transvaloración permiten describir las articulaciones ideológicas de un texto dado, qué significación y qué grado de presencia tiene un texto en el otro etcétera» (PIMENTEL L. A. 2012: 269). Veremos cómo se opera una transfocalización, o sea cómo se modula una diferente perspectiva de la trama mítica, siendo ella misma un procedimiento narrativo y literario.

tes reconocibles como hypotexto, desde el cual la escritora opera su extensión narrativa, su resignificación de la historia del origen de la humanidad. La novela es un hipertexto que invita a la nueva lectura, la nueva interpretación que implica al público lector en una relación dinámica que moviliza el texto fijado en la escritura sagrada, canonizada. De esta manera, al cuestionar los códigos bíblicos y literarios, Belli también entabla una crítica sobre la visión de la mujer en la sociedad occidental y patriarcal desde su origen bíblico-mítico, para proponer otra posible interpretación de la relación de género. De esta manera también abre una polémica sobre el concepto de la divinidad, quien detiene el máximo poder espiritual, textual y social en la cultura occidental. Siendo el poder representado por el dios bíblico, en la escritura es simbolizado por el libro sagrado. Al contraponerle una novela literaria y una historia humanizada Belli emprende un discurso crítico total, estableciendo un diálogo entre las textualidades y las diferentes lecturas posibles, hasta cuestionar el poder autorial en el ámbito literario, aun de manera implícita. Si la Biblia es el libro escrito por dios mediante los hombres elegidos en Israel, ya los textos apócrifos postulan la plurivocalidad de varios autores que completan y complementan el texto sagrado principal. Así, la escritura de Belli focalizada en los personajes bíblicos, sobre todo Eva, impone otra posibilidad autorial, además ella está detrás de la sombra de un narrador omnisciente, quien queda desconocido, como si se tratara de una voz externa a los acontecimientos narrados. En este sentido el libro sagrado, la Biblia, queda desautorizado desde el principio, por el mismo atrevimiento de narrativizar los hechos míticos, porque Belli reinventa la historia de Adán y Eva en el código literario de la novela y en el ámbito de la historia humana, ya fuera del mito. Logra el proceso mediante una operación de transposición temática, como adelantamos hace poco. Empezamos ahora un análisis del procedimiento intertextual en acto.

Gioconda Belli desarrolla en la obra el tema del origen del hombre y la mujer en el Génesis, fiel a los elementos salientes del relato

bíblico en los contenidos fundamentales, aunque pronto emprende una polémica tanto implícita como eficaz de los postulados conceptuales consolidados. Vamos a detenernos detalladamente en estos núcleos clave de la transposición temática, donde se operan las mayores transformaciones del significado de la historia, para llegar a comprobar el hecho de que mito originario, relato narrativo y ciencias biológica e histórica convergen en refundar la historia humana de los orígenes en la novela de Belli.

Adán y Eva son creados por Dios en el jardín del Edén, que tiene en el centro el Árbol de la Vida y donde abundan frutas, agua, todo elemento que satisface sus necesidades primarias; ellos conviven en armonía entre sí, junto con los animales, percibidos como criaturas dignas a la par de ellos. A cierto punto comen la fruta prohibida del Árbol del conocimiento del Bien y del Mal, especular al Árbol de la Vida, caen en la culpa por haber desobedecido el mandato divino de no comerlos; bajo la mediación de la serpiente caen en el pecado del deseo carnal, pierden el paraíso original y hierran por el mundo, donde tienen que matar a los animales para satisfacer el hambre y procrear a los hijos, quienes darán comienzo a la estirpe humana y la repetición continua del ciclo de la vida y la muerte. Conocen el dolor, el cansancio, el sentido de culpa y de nostalgia hacia la pureza originaria. En líneas generales el desarrollo narrativo del mito coincide con el relato original de las versiones bíblicas y con el desarrollo más amplio de los textos apócrifos. También la estructura respeta en algo el texto sagrado original del *Génesis*, puesto que:

El infinito en la palma de la mano está estructurada en dos partes: la primera (“Hombre y mujer los creó”) narra la creación de Adán y Eva, la desobediencia, el destierro del Paraíso y la lucha del primer hombre y la primera mujer por sobrevivir en un mundo hostil y desconocido. La segunda parte (“Creced y multiplicaos”) es el relato de la descendencia de la pareja original, y es tan fascinante como la primera. Incluye en su trama un crimen, con ingredientes tan universales

como la pasión, los celos, la injusticia de Dios, la imposibilidad del perdón, el castigo divino, el destierro y la lucha por la supervivencia (FERNANDEZ HALL L. 2009: 2).

La estructura temporal también es lineal y el punto de vista queda estático, pero «si bien la voz narradora es omnisciente, es la perspectiva humana la predominante. Las figuras centrales son Eva y Adán, con un enfoque peculiar en Eva» (FERNANDEZ HALL L. 2009: 2). De hecho, se modifican las perspectivas y las focalizaciones, centradas en los personajes, pero el elemento más interesante a notar es el proceso de aumento de la historia, en el sentido de que se dilatan el tiempo y el espacio de la narración, donde los personajes cumplen acciones y se desplazan expresando sus emociones, sentimientos de duda y de asombro, de miedo y de confianza. Los personajes míticos se vuelven personajes narrativos que urden la trama del relato mítico en ampliarla con detalles descriptivos y los actos performativos cotidianos. Completan el mito con su propio protagonismo activo, ya no son criaturas pasivas a la orden de una divinidad monoteísta y despótica como en la Biblia. Estos personajes construyen su propio ser y su propia historia humana, relacional, de manera que el mito se rebaja a la praxis cotidiana, se contamina de emotividad y acciones concretas. Así, el papel protagónico independiza los personajes del dictamen del mito y de la divinidad, por lo tanto Belli emprende un proceso de desmitificación a lo largo del relato narrativo, donde Eva y Adán se humanizan, están configurados en la historia cronológica del mundo. Por eso la perspectiva del relato ya no es la de dios, sino la de los personajes y la voz narradora omnisciente se focaliza en el personaje femenino, quien se cuestiona a sí mismo y duda del poder de la divinidad⁷. Ya no la certeza de la ley divina sino la res-

7 Este proceso transtextual se lleva a cabo mediante una multiplicación de voces que vuelven a configurar al personaje no solo protagonista de un relato, en este caso mítico y bíblico, sino considerado en cuanto tema bajo un nuevo enfoque en una nueva perspectiva ideológica que va cambiando los valores originarios,

ponsabilidad de la libertad de elección caracteriza a los personajes, siendo Eva quien principalmente toma conciencia de la existencia ya en el Edén, y después busca sentido en el mundo de afuera, en la convicción de que el libre albedrío permita a Adán y ella vivir según un designio superhumano, divino, pero no despótico. Más bien este dios se divierte a experimentar con ellos y los deja solos en el mundo. En la novela el dios, aunque siempre masculino, queda distanciado e indiferente, hace sus juegos caprichosos y actúa a menudo de manera impulsiva, haciendo y deshaciendo mundos, poniendo a prueba los primeros hombre y mujer, a quien respeta pero cuyos desafíos no soporta. Nunca habla de manera directa con ellos, se revela más bien desde la otredad, «a través de una inconfundible voz interior, en sueños o a través de fenómenos naturales interpretados como “señales”» o «en muchas oportunidades, es la Serpiente la portadora del mensaje divino, transmitido con astucia e inteligencia» (FERNANDEZ HALL L. 2009: 2), Además, «la figura de Dios (Elokim) está bastante simplificada, reflejada en los comentarios muchas veces irónicos o maliciosos de la Serpiente» (FERNANDEZ HALL L. 2009: 3) como en el diálogo con Eva: «Hoy está descansando. Después se aburrirá. No sabrá qué hacer y de nuevo seré yo quien tendrá que apaciguarlo. Así ha sido desde la Eternidad. Constelación tras constelación. Las crea y luego las olvida» (BELLI G. 2008: 27). En otra ocasión la serpiente insiste en la ironía: «Cuando se enfurece hace cosas que luego olvida. Con suerte, cuando las recuerda, se arrepiente y las corrige [...] Si Elokim no hubiese querido que comieran la fruta, no les habría dado la libertad. Que se atrevieran a desafiarlo, sin embargo, hiere su orgullo» (BELLI G. 2008: 56). Es interesante apuntar que la serpiente

en nuestro caso llega a trastocarlos por completo, de manera que la transfocalización del tema y del tema-personaje lleva a una transmodalización, a un cambio de voces, hasta la tranvalorización, un cambio de valores temáticos, como veremos más adelante. Véase el aporte teórico alrededor del tema en las relaciones intertextuales en el estudio “Tematología y transtextualidad” de Luz Aurora Pimentel (2012: 255-264).

no es la imagen de Satán en el relato de Belli, más bien es un ente de intermediación entre el Edén y el mundo, dios y los seres humanos, el misterio y el conocimiento, en un sistema de dualidades para resolver (FERNANDEZ HALL L. 2009: 2), mediante el conocimiento y la autoconsciencia. No solo los personajes principales adquieren otro carácter en la transfocalización, sino que también la serpiente adquiere otro papel, inclusive dios cambia de personalidad y pierde autoridad en su automarginación. Por otra parte, Adán y Eva ya no son personajes sumisos y pasivos, son seres humanos conscientes desde los primeros instantes de la existencia, como observa Marcaida en su estudio:

El infinito en la palma de la mano (2013), en cambio, se inicia con el relato de cómo Adán es creado y cómo despierta a la vida. Desde el comienzo, Gioconda Belli homologa la vida a la conciencia. [...] El poder de la conciencia es lo que puede de hecho libertar y hacer con que el nuevo ser venga a asumirse en su plenitud. [...] una visión de la historia de la humanidad que relativiza los designios de Dios con la conciencia humana (MARCAIDA M. P. 2017: 64; 65).

Así, en el momento del nacimiento el acto creador de dios no genera pasividad en el primer hombre, sino una autopercepción lúcida y corporalizada, mediada por los sentidos: «Y fue. Súbitamente. De no ser, a ser consciente de que era. Abrió los ojos, se tocó y supo que era un hombre, sin saber cómo lo sabía. Vio el Jardín y se sintió visto» (BELLI G. 2008: 17)⁸. Por su parte, Eva no nace de la costilla

8 Violeta Rocha Areas destaca de manera muy pertinente la centralidad de los sentidos: «Las primeras acciones que se cuentan son el ver (abrir los ojos), oler, a pleno pulmón, el sentir ser mirado por otros, la necesidad de nombrar y las palabras que brotan. La conciencia de ser de ser cuerpo todavía en descubrimiento al percibir el aleteo de su corazón, palpando con sus manos el aliento de los animales, percibiendo su propia piel, gustando y saboreando los pétalos blancos

de Adán en el mismo sentido bíblico y tampoco establece una relación de dependencia pasiva en cuanto personaje femenino frente al masculino o frente a dios, como en la Biblia. Eva nace como ser distinto ya en el designio de dios según la Serpiente: «Tu estabas oculta dentro del hombre. Elokim te guardó en una de sus costillas; no en su cabeza, para que no descubrieras el orgullo, ni en su corazón, para que no sintieras el deseo de poseer» (BELLI G. 2008: 26). Adán también es consciente del nacimiento de Eva de manera activa y partícipe: «más tarde recordaría el cuerpo abriéndosele, el tajo dividiéndole el ser y extrayendo la criatura íntima que hasta entonces habitaba en su interior» (BELLI G. 2008: 19). El proceso parece un parto, se manifiesta como una partenogénesis que remite a la androginia primordial en el Edén, al principio de toda creación. Eva nace con una natural predisposición al conocimiento y la curiosidad, lo que la llevará a performar conductas transgresoras. Por eso llega a convencerse de probar la fruta prohibida del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, pero actúa bajo la convicción que se trate de una voluntad divina, por haberles dotado de la libertad de elección, como revela la serpiente al hablarle como intermediaria:

Adán y tú, a diferencia de todas las criaturas del Universo, poseen la libertad de decidir lo que quieren. Son libres de comer o no comer de este árbol. Elokim sabe que la Historia sólo comenzará cuando usen esa libertad, pero ya ves, tiene miedo de que la usen, teme que su creación termine pareciéndosele demasiado. Preferiría contemplar eternamente el reflejo de su inocencia. Por eso les prohíbe que coman del árbol y decidan ser libres (BELLI G. 2008: 28).

Cuando Eva decide transgredir la prohibición divina e involucra a Adán en el pecado, desde su introspección y especulación constantes

que caían del cielo, del sentarse a contemplarlo todo y sentir la felicidad larga experimentando un cierto cansancio. Este es Adán desde la estética literaria de Gioconda Belli» (ROCHA AREAS V. 2010: 13-14).

para entender su destino admite haber comido la fruta guiada por el mismo Elokim, quien le inspiró tal deseo; así, trata de convencer a Adán de su recíproca inocencia cuando temen ser expulsados del Paraíso: «Te lo dije. Él quería que yo comiera la fruta. Eso me hizo sentir. Quiere saber qué resultará de nosotros. Para eso nos hizo libres» (BELLI G. 2008: 60). Es interesante notar que en el relato de Belli, Adán se convence de comer la fruta prohibida por solidaridad para con Eva, porque no quiere separar su destino del de ella y no quiere quedarse solo: «...una vez que tú la habías comido, ya no podía hacer otra cosa. Pensé que dejarías de existir. No quería quedarme solo» (BELLI G. 2008: 79). El personaje masculino, ya consciente de sí mismo y del nacimiento de la mujer es resignificado de nuevo junto con el personaje femenino, puesto que decide unirse a Eva en el acto de morder la fruta prohibida. Lo comenta con claridad Fernández Hall: «Este acto redime a Adán de la figura estereotipada de un ser humano sin voluntad que es simplemente engañado por la astucia femenina» (FERNÁNDEZ HALL L. 2009: 4), así como lo configura la Biblia. De esta manera, en la transfocalización narrativa ambos personajes bíblicos se problematizan y adquieren una consciencia profunda en la nueva perspectiva de la voz narradora. En ejercer el libre albedrío, bajo el fuerte impulso hacia el conocimiento por parte de la mujer, Eva y Adán se emancipan. Pierden la inmortalidad y la pureza, pero por otro lado el privilegio de la libertad los vuelve libres mortales, creadores, para fundar la historia humana, bajo la convicción de no haber desobedecido, más bien de haber cumplido con la voluntad de ese dios marginal, siempre escondido en la sombra (FERNANDEZ HALL L. 2009: 3).

Eva es protagónica en este proceso de autoconsciencia; ella emprende una iniciación a la autonomía y al conocimiento de sí misma con mucho valor, superando los miedos y la incertidumbre, antes de transgredir el mando de no comer la fruta prohibida, después en la postura siempre positiva de buscar soluciones a todo tipo de problema para la supervivencia de ella, Adán, los hijos y finalmente,

la estirpe que va generando, con plena conciencia de su papel en el mundo fuera del Paraíso. Belli construye otro sistema de valores en su relato a partir del mito bíblico. Eva no es pasiva y pecadora, además el elemento simbólico de la transgresión sí es la fruta prohibida, pero no se trata de la manzana, sino del higo, siendo el Árbol del conocimiento una higuera. Así, en el relato de Belli esta fruta queda resignificada en no representar ya la culpa, sino más bien el libre albedrío de la primera mujer junto con el hombre. Ellos construyen esta consciencia mediante un discurso dialógico, puesto que los personajes hablan y discuten entre sí de manera activa, buscan soluciones con la voluntad de alcanzar el conocimiento de todo misterio existencial⁹. Desde el elemento formal, este proceso narrativo intertextual contribuye a operar una transvalorización en sentido temático (GENETTE G. 1989: 432) en la transposición del relato mítico. En particular, la transvalorización operada sobre el motivo de la culpa atribuye fuerza al relato narrativo en su intento de rescatar a la figura femenina de los estereotipos religiosos y culturales, en un cambio absoluto de valores¹⁰. Dotada de una natural predisposición a la curiosidad Eva abre el camino al conocimiento y a la experiencia,

9 De nuevo el papel autorial del narrador en los textos narrativos y de dios en el texto bíblico queda aquí desautorizado, por la transvocalización operada en los personajes y la transmodalización (GENETTE G. 1989: 370-371), debido al cambio de perspectiva operado por la autora. Lo destaca de manera muy apropiada V. Rocha Areas: «Un elemento valioso en la relectura de Gioconda Belli sobre Adán y Eva, es que el asunto de la culpa y el pecado son aspectos de los cuales hablan los personajes con distintos puntos de vista, con acercamientos a veces comunes y otros, con reclamos más fuertes de Adán hacia Eva o de los otros personajes, como la Serpiente, el mismo Elokim, Caín, Abel y las gemelas Akliá y Luluwa. El tema de la culpa o pecado no agobia, porque juntamente con el diálogo se cruzan las experiencias de la libertad, del cuestionamiento, del asombro y del enfrentar el día a día entre el gozo y el dolor. Es una relectura fuertemente humana, y por eso su corporalidad se puede sentir en nuestros propios huesos, preguntas y expectativas (ROCHA AREAS V. 2010: 16-17).

10 Profundiza sobre las dinámicas posibles en el cambio de valores Genette, en unos ejemplos literarios representativos (1989: 459-465).

porque disfruta del libre albedrío. Es una mujer que se pone preguntas y se atreve a ir más allá del límite del jardín, sola, sin la necesidad de ser acompañada por el hombre. Ella se toma la responsabilidad de probar la fruta prohibida, corriendo todo peligro, confiada en que esta acción la conduce al conocimiento del Bien y del Mal. Cuando Adán acepta su invitación y se hace cómplice de su búsqueda, empieza el gran cambio por lo cual son desterrados del paraíso durante una conflagración general. Bajo tal consecuencia, ambos personajes asumen la responsabilidad de su elección pero algunas veces el hombre echa en cara a la mujer haberse atrevido a comer el higo por primera. La culpa tradicionalmente atribuida a Eva se desprende de ella poco a poco en el relato narrativo, no se trata de un cambio automático, sino que se va construyendo en la trama de la historia narrativa. De esta manera las nuevas subjetividades de hombre y mujer se reformulan bajo la complicidad del narrador omnisciente y del lector activo que participa en la reconfiguración de la historia. La fruta prohibida lleva a Eva y Adán al autoconocimiento de su propia humanidad temporal y biológica, tienen que hacer frente al hambre, a los deshechos del cuerpo, a la enfermedad, al ciclo menstrual, a la muerte. Sobre todo, desde el principio, después de comer el higo, hombre y mujer descubren de inmediato su propio cuerpo sensorial. Con la misma curiosidad hacia el mundo externo, Eva es atraída por el cuerpo ajeno de Adán y de manera especular hombre y mujer empiezan a explorarse mediante el tacto. Se desata el deseo que los involucra en la cópula y poco a poco en el tiempo descubren la capacidad de la procreación, con total asombro. Eva hace frente al dolor de la gestación y el parto con un soslayado sentido de culpa al fondo, como dicta la Biblia, pero aquí siempre tiene la conciencia de ejercer aquel libre albedrío que dios mismo le ha ofrecido. Por eso logra justificar la unión, la procreación, el dolor del parto y la felicidad del nacimiento de los hijos. Eva y Adán se entretienen en diálogos y discusiones sobre los diversos asuntos de su nueva experiencia de vida humana, también sobre la sexualidad, el deseo recíproco. De

esta manera van construyendo su identidad y su historia personal y colectiva ya fuera del mito, justo por cuestionarse todo, como en el siguiente fragmento:

- ¿Por qué crees que Elokim nos separó?
- Pensó que podríamos existir como un solo cuerpo, pero no resultó. Te dejó muy pronto. No podías ver ni oír. Por eso decidió separarnos, sacarte de mi interior. Por eso nos sentimos tan bien cuando los dos volvemos a ser uno (BELLI G. 2008: 79).

Mediante estas especulaciones, los personajes tratan de recuperar la armonía perdida desde su destierro del Paraíso, entienden que sus cuerpos se unen para volver a establecer un equilibrio originario del cual se desprende el ciclo repetitivo de la historia humana. La soledad del individuo rechazado por el Edén queda suplantada según dice Belli, en la voz omnisciente: «Por fin uno dentro del otro, experimentaron el deslumbramiento de retornar a ser un solo cuerpo. Supieron que mientras estuvieran así, nunca más existiría para ellos la soledad» (51). El amor y el deseo son un camino de regreso al origen en sentido simbólico y los personajes, en particular el femenino, se sienten invitados interiormente a descubrir la clave de todo misterio. Todo el tiempo Eva ejerce su capacidad de entendimiento y solicita a Adán a acompañarla en el proceso de autoconocimiento. Le pone continuas preguntas, repetidamente, con particular atención sobre el encuentro de sus cuerpos, tanto misterioso como placentero, al punto de percibirlo como algo natural, libre del sentido de culpa bajo el dictamen del texto bíblico y religioso. Así es como Belli, en diálogo con el texto original, desde el principio libera a Eva de su papel codificado en cuanto mujer. El concepto de pecado original se modula de manera diferente, menos anclado al sentimiento de culpa inevitable, dentro de un proceso de autoconocimiento y de autoconsciencia, lo cual el dios mismo pide a los dos seres humanos, según la interpretación de Eva. En consecuencia, la corporalidad se

configura como medio privilegiado de la liberación femenina y humana en esta novela, revirtiendo el concepto de culpa establecido en el texto sagrado original. Bien lo explica Rocha Areas:

Las distintas experiencias desde lo religioso cristiano nos muestran un temor al cuerpo, al deseo, al placer, a vivir la sexualidad plenamente. La novela de Belli, en contraste, nos recuerda esa belleza de los cuerpos. Si bien emplea artísticamente una descripción idealista de la belleza de mujeres y hombres, nos invita a leer con todos los sentidos esta historia (ROCHA AREAS V. 2010: 25).

De esta manera, no solo la historia mítica queda aumentada en la extensión narrativizada del relato bíblico, sino que se pone en vilo todo el sistema de valores establecido por el texto original, un código asumido como guía espiritual de la religión occidental. La negación del cuerpo de ambos hombre y mujer encuentra un espacio de resignificación en la transvalorización en acto. El relato cambia completamente la perspectiva sobre el tema del pecado y la culpa justo porque logra un efecto de verosimilitud que permite una natural identificación de cualquier ser humano con la pareja primordial y mítica, desde su propio tiempo histórico. Por eso el mito ya no es intemporal, eterno, inexplicable y construido por relaciones de causalidad. En este sentido el relato no solo se hace historia narrativa, sino también Historia humana en mayúscula. El relato se traslada a la linealidad y al encadenarse de eventos regidos por causas que piden una interpretación y una reacción, intelectual y práctica, por parte de los personajes. La novela junta el núcleo temático del mito con los contenidos de las ciencias, histórica y biológica, así en lugar de negar el deseo lo resalta como poder de fundamento de la vida humana sobre la tierra, en una perspectiva que llegará a ser no solo histórica sino también biológica y evolucionista. Los seres humanos son activos y protagónicos, actores de la historia personal y colectiva

de la especie¹¹.

En este proyecto emancipador de los códigos religiosos y culturales Eva es el personaje focal, por lo tanto vamos a ver cómo se desarrolla la transgresión de los valores en el enfoque específico sobre el personaje femenino. Belli construye una identidad de mujer libre de todo condicionamiento en el ámbito de las relaciones de género. La mujer es rebelde desde el principio, como narra la voz omnisciente: «la docilidad no estaba en su naturaleza. Lo mejor de ella era su incapacidad de estarse quieta, la vivacidad con que miró e interrogó todo desde el principio» (BELLI G. 2008: 33). La curiosidad es la característica saliente de su personalidad, junto con la capacidad de reflexionar, de pensar en términos abstractos, finalmente de representar tal pensamiento mediante la creatividad imaginativa en palabras y dibujos. En la interpretación de Belli, Eva y Adán tienen que empezar la historia de la humanidad según un designio divino que rebasa el concepto de la desobediencia y el pecado. Dios se revela más bien a Eva para que entienda su camino. Durante un desplazamiento en búsqueda de Adán y tratando de resolver dudas interiores Eva se abre a la revelación junto a un río:

Un burbujeo ascendió súbito del fondo y un ojo salido de
quién sabe dónde abrió sus párpados, la miró y al hacerlo
le concedió ver a través de su tembloroso cristalino imáge-

11 De nuevo nos vienen a colación las palabras de Rocha Areas al comentar que: «Los sentidos, las pulsaciones, la seducción y los deseos carnales, así como el término de la condición femenina, han sido objeto del uso retórico fundamentado bíblicamente. Se ha dado un proceso de internalización a partir de asumir normas de conducta moral en el cristianismo y otros discursos que han surgido proponiendo otras relecturas del texto bíblico, otras posibilidades hermenéuticas, donde todo lo relacionado con la sexualidad no quede enclaustrado en el discurso, sino que dé paso a un acto nuevo de redescubrimiento de la belleza de los cuerpos, de la vitalidad de los mismos, en la búsqueda de la plenitud del ser humano. Es decir, un discurso donde el deseo, la sexualidad son punto de partida para los procesos de percibir, conocer, reconocer y pensar de mujeres y hombres» (ROCHA AREAS V. 2010: 27)

nes fascinantes y vertiginosas en las que ella mordía el higo y de ese minúsculo incidente brotaba una espiral gigantesca de hombres y mujeres efímeros y transparentes que se multiplicaban, se esparcían por paisajes magníficos, sus rostros iluminados con gestos y expresiones incontables, sus pieles reflejando desde el brillo de los troncos húmedos hasta el pétalo pálido de los rododendros. Alrededor de ellos surgían formas, objetos sin nombre entre los que se movían con aplomo y sin prisa, inquisitivos y curiosos, persiguiendo una multiplicidad de visiones que se ramificaban a su vez mostrando honduras, estratos de símbolos incomprensibles sobre cuyo significado argüían enfrascados en ruidos y armonías confusas, pero cuyo eco resonaba en el interior de ella como si, al desconocerlos, los conociera (BELLI G. 2008: 34).

No es de manera racional como Eva comprende su papel en el mundo junto con Adán, sino ejerciendo sus capacidades intuitivas y soñadoras: «El conocimiento, pensó Eva, no era la luz que ella imaginó abriría de pronto su entendimiento, sino una lenta revelación, una sucesión de sueños e intuiciones acumulándose en un sitio anterior a las palabras; era la queda intimidad que crecía entre ella y su cuerpo» (BELLI G. 2008: 98)¹². Si ya la narración se presenta como un proceso hermenéutico, los mismos personajes utilizan la interpretación de signos y señales para desarrollar su entendimiento y llevar a cabo el autoconocimiento. Además, el dios marginal invita a los seres humanos a desobedecer, a transgredir para fundar la historia, como si fuera un científico curioso de ver reaccionar a sus criaturas autónomas en la nueva realidad fuera del Paraíso, en la completa

12 L. Fernández Hall comenta: «Sobre todo Eva presenta una receptividad (o «inteligencia social» como se la denominaría actualmente) muy especial, perfilándose como un ser humano a la vez sensible y pensante. En *El infinito en la palma de la mano*, inteligencia y sensualidad van mano a mano. Inteligencia en su sentido verdadero: como capacidad de adaptación a nuevos ambientes y nuevas circunstancias [...] Otro espacio inexplorado que Belli rescata en su novela es el mundo de los sueños (2009: 4-5).

contradicción entre creación y destrucción, totalmente libres en la maraña de fuerzas físicas y espirituales desatadas en el mundo.¹³ Eva afina su percepción y logra incluso ver el futuro de su especie con una revelación que se manifiesta como mensaje de reconciliación, retomando el concepto de la unión de los cuerpos en el deseo. Ve el futuro de sus hijos y de pronto un camino de regreso:

En el acelerado rodar de ciclos sucesivos, los vio ocultos y confundidos arder y contorsionarse, crear y dominar terribles conflagraciones de las que emergían, una y otra vez. [...] Curiosamente, la última imagen que surgió cuando el agua aún no terminaba de aquietarse fue tan plácida y clara que no logró saber si era ella la que volvía a saberse en el Jardín o si el misterio del final de todo aquello era la posibilidad de regresar al principio (BELLI G. 2008: 35).

Bajo esta visión Eva se atreve a comer la fruta, porque entiende que Adán y ella han sido elegidos para un proyecto humano fundamental, a partir de las imágenes reveladas lo intuye y reflexiona: «La Historia, se dijo. La había visto. Era eso lo que empezaría si ella comía la fruta. Elokim quería que ella decidiese si existiría o no todo aquello. Él no quería hacerse responsable. Quería que fuese ella quien asumiera la responsabilidad» (BELLI G. 2008: 35). Así, Eva transgrede la prohibición e invita a Adán a hacerlo porque solo de esta manera «harían la Historia para la que habían sido creados: fundarían una especie, poblarían un planeta, explorarían los límites de la conciencia y el entendimiento. Solo ella, usando su libertad, podría darle a Elokim la experiencia del Bien y del Mal que Él an-

13 Como ya hemos comentado, es interesante la reversión de un dios que ya no manda y habla de manera directa con Eva y Adán. Aquí siempre queda en la sombra, solitario y ajeno, apenas se revela mediante la serpiente y las visiones. Incluso Adán, más racional y práctico, experimenta este tipo de entendimiento, escucha voces interiores y ve en los sueños mensajes divinos, como sobre el emparejamiento de los hijos para seguir la especie humana (BELLI G. 2008: 181-182).

helaba. Los había hecho a su imagen y semejanza para que tomaran la creación en sus manos» (BELLI G. 2008: 39). La mujer deja de ser pasiva, no solo ejerce su inteligencia y se libra en el entendimiento, sino que inclusive se encarga de poner en práctica su responsabilidad; segura de sí misma exclama feliz: «No moriré. Lo sé. Él espera que yo coma. Por eso me hizo libre» (BELLI G. 2008: 41). Así, en el gozo total de sí misma en cuanto ser y cuerpo, Eva cumple un acto de autoafirmación, y siendo mujer se vuelve la madre fundadora de la historia humana (FERNÁNDEZ HALL L. 2009: 4), junto con Adán. Pero es ella la protagonista principal en la novela de Belli, quien transforma a la mujer pecadora en una persona activa, libre, consciente y responsable. Es así como Eva se vuelve el “tema-personaje” (PIMENTEL L. A. 2012: 255-264) en el proceso de transfocalización (GENETTE G. 1989: 375-378). En la perspectiva en tercera persona del narrador omnisciente los personajes adquieren voz en los diálogos activos y construyen su nueva visión del mundo, llevando a cabo la transvalorización en acto. Insistimos, Eva y Adán de pecadores rechazados del paraíso por la culpa según el canon bíblico religioso, se convierten en los fundadores de la historia humana en la tierra bajo un papel positivo y activo que además logra conectar las culturas occidentales e indígenas en una circulación de valores dentro de una unidad renovada.

Después de comer el higo Eva y Adán pierden el paraíso original, separados de ello por una vorágine en el suelo, incluso poco a poco lo ven alejarse hasta anularse en el vacío, vuelto lugar simbólico del principio al cual regresar. Mientras tanto los dos personajes tienen que sobrevivir en un mundo hostil, satisfacer sus necesidades, inventar estrategias para solucionar problemas diarios. De esta forma, en la narración de Belli el relato mítico se conecta con la prehistoria del género humano en la tierra, así que mito, narrativa y ciencia histórica se entrelazan en un relato completamente renovado. Como demuestran los estudios de la prehistoria, el hombre desarrolla grandes capacidades técnicas para hacer frente a las necesidades

cotidianas y a las amenazas de la vida en el mundo, desde el clima hasta el hambre. Adán crea un refugio en la caverna como los seres prehistóricos, aprende a cazar animales para comer. Por cierto, los papeles sociales son en parte tradicionales en la narración de Belli. Adán es más racional, desarrolla la técnica y la ciencia, practica la caza, transgrede la armonía con los animales para satisfacer el hambre, experimenta el acto de matar. La mujer se dedica a la recolección de hierbas y frutas, luego a la agricultura, al cuidado del hogar y los hijos. Con todo, aunque el hombre se desplaza más por el paisaje, Eva nunca pierde su anhelo al conocimiento y sigue explorando sola el nuevo paisaje de la tierra en búsqueda de respuestas a sus preguntas existenciales. Antes de la experiencia de la maternidad, un día se pierde en el bosque, como antes en el Edén se había perdido encontrando a los árboles de la vida y del conocimiento, a la serpiente. Sin embargo, la mujer suele quedarse cerca de la caverna durante los días del ciclo menstrual y sobre todo durante la gestación, cuando empieza incluso a representar su vida cotidiana en las paredes de la caverna, siendo así la precursora de las artes en lugar del hombre (BELLI G. 2008: 144). Esta performance remite a los grafitis de los primeros hombres documentados por la prehistoria y representa otra configuración innovadora del personaje femenino por parte de la autora. En este proceso de reversión del sentido mítico, una vez en la tierra Eva asume un papel fundamental junto con Adán. La mujer de pecadora y culpable se convierte en un ser poderoso cuya naturaleza es capaz de dar la vida a los hijos. Es deslumbrante como hombre y mujer tratan de entender las transformaciones del cuerpo femenino durante la gestación a menudo observando a los animales, como dos científicos. De nuevo en el proceso hermenéutico en acto los diferentes discursos humanos sobre el conocimiento se entrelazan y complementan. En su imaginación Belli logra ubicarse en el principio de todo, toma la voz de hombre y mujer en un diálogo continuo que construye el conocimiento desde sus raíces arcaicas, mediante observaciones e intuiciones, en una interesante mezcla de

pensamiento mágico y precientífico. Además, en esta nueva perspectiva, que revierte los valores del mito bíblico, en la categoría de la maternidad Eva se vuelve la creadora de la historia humana desde el nacimiento de sus hijos. Con la consciencia que la caracteriza se percata de la carga de dolor que esto implica, pero sigue convencida de emprender un camino irrenunciable que llevará al final a la original armonía del Paraíso (ROCHA AREAS V. 2010: 15-16). El destierro se transforma entonces en un camino de regreso en el pensamiento sensual y utópico de Gioconda Belli, mediado por el personaje focal, Eva. Ella siente la nostalgia del jardín perdido pero confía en la posibilidad de rescatarlo a lo largo de la historia humana, la cual no traza un recorrido lineal en esta visión de las cosas. En repetir el deseo, el dolor, la culpa por el asesinato, la muerte, el nacimiento, el tiempo cierra en un círculo la historia humana para alcanzar el punto de partida. Los hijos volverán a repetir los errores de los padres en las infinitas generaciones, caerán en la supuesta culpa del deseo y el asesinato justo por anhelar siempre la vuelta al Paraíso perdido. La procreación no es entonces un castigo sino más bien una vía de redención y de autoafirmación del ser humano en ese libre albedrío que al principio originó el supuesto pecado. Nacimiento y muerte no se colocan en un principio y un final irreversibles, sino que se juntan en una circularidad continua que resignifica la eternidad del Edén. Esta concepción del tiempo circular remite a las culturas indígenas de América Latina, siendo la ruptura de la linealidad y del fin trágico otro elemento de transvalorización de la historia original dentro de una polémica abierta frente a la cultura de Occidente, de base judía, griego-latina y cristiano-católica¹⁴. Como en la tradición

14 Comenta Marcaida: «Desde su perspectiva latinoamericana la escritora, en su ficción, reclama la circularidad temporal de los orígenes frente a la linealidad del tiempo histórico que pasó a imperar en ese espacio desde la llegada de la occidentalización europea y que fue una de las características impuestas por mucho tiempo por el canon literario dominante». (MARCAIDA M. P. 2017: 68). Sobre la relación entre la tradición mítica prehispánica y la literatura hispanoamericana véase la recopilación al cuidado de Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga (2011).

bíblica los cuerpos perecen, se enferman, sufren, pero no para expiar el pecado sino más bien para regenerarse en otros cuerpos que repitan la raza y la estirpe en un ciclo eterno y vital en la nueva visión propuesta por Belli. Como en el testamento bíblico nace la familia humana, la genealogía que Adán percibe en su visión, pero esta no es condenada al dolor pasivo, más bien es invitada de nuevo a ejercer el libre albedrío y el autoconocimiento. La serpiente revela este destino a Eva cuando va a tener su hijo:

– Cuando los sacó del Jardín, Elokim trastornó la dirección del tiempo. En el Jardín eras eterna. Jamás habrías tenido hijos. No era necesario que te reprodujeras puesto que nunca morirías. Ahora la realidad debe ser recreada. La creación debe volver al punto donde pueda empezar de nuevo [...] Tus hijos, Eva, tus hijos retornarán el tiempo a su inicio. Debes alimentarlos (BELLI G. 2008: 162).

Los hijos nacen en armonía con los padres y el ambiente, crecen y tienen que acoplarse para generar la estirpe humana, igual que en el relato del Génesis. Por supuesto, Eva y Adán se encargan del crecimiento de los hijos y de su supervivencia, monitorean su comportamiento, perciben sus sentimientos e idiosincrasias, se percatan del paso del tiempo y tratan de asegurarles un futuro, de prevenir actos malvados, pero el destino es más fuerte que sus deseos. El núcleo temático alrededor del homicidio de Caín y Abel queda fiel al relato bíblico, pero de nuevo se extiende y expande en relación con las historias de las hermanas Luluwa y Aklia, como en los textos apócrifos. Los hermanos gemelos acabarán odiándose por celos, no frente a dios sino por el sentimiento de amor humano que deberían controlar, sin lograrlo, porque no aceptan el mando de dios de juntarse cada uno con una hermana aunque no sea la elegida por ellos. Ocurre la catástrofe que Eva había sentido al escuchar el sueño de Adán sobre los acoplamientos de los hijos varones. Caín matará al hermano Abel, de manera que no solo la procreación repite la culpa

de los padres, sino también el asesinato, puesto que Adán lo inaugura por el hambre y su hijo lo repite por celos de amor. La soberbia frente a lo divino nunca es perdonada, tampoco en el relato de Belli, pero en su relato se replantea el sentido del destierro, de la supuesta expiación de la culpa. Siempre quedan el conocimiento y la libertad que Eva usa por primera vez y traza así el destino humano para siempre, como le recuerda la serpiente:

[...] el Mal, el Bien, todo lo que es y será en este planeta, se origina aquí mismo: en ti, en tus hijos, en las generaciones que vendrán. El conocimiento y la libertad son dones que tú, Eva, usaste por primera vez y que tus descendientes tendrán que aprender a utilizar por sí mismos. A menudo te culparán, pero sin esos dones la existencia se les haría intolerable (BELLI G. 2008: 201).

El motivo de la culpa se trastoca en don humano, de padres a hijos. Se genera así la estirpe, la especie humana en la categoría de la historia personal y colectiva. Adán se percata de la señal de este destino humano al observar a la recién nacida Aklia, «una criatura diminuta, los ojos apretadamente cerrados, la cara cubierta de vello oscuro, la frente abombada, los labios demasiado grandes», tanto es así que «parecía una mona, no un ser humano» (BELLI G. 2008: 179). La vuelta a los orígenes se establece justo en el momento en que el mito y la Historia se enlazan en el relato, que logra conectarse con la prehistoria y la teoría biológica evolucionista, proceso por el cual el lenguaje poético y literario se conjuga con el pensamiento científico. Lograr esta reformulación de ambos discursos es notable, muy eficaz en reconfigurar el mito bíblico¹⁵. En la relectura de Belli,

15 Lo confirma el comentario de Marcaida: «Gioconda Belli nos propone una historia nueva de los comienzos de la humanidad en la cual Eva deja de ser culpable para constituirse en co-creadora, y la manera en que se convierte en madre de la especie humana es cuando Aklia, su segunda hija mujer, retoma al final de la novela algunas características que tenía al nacer y desarrolla otras asumiendo

la categoría de la animalidad en lugar de rebajar a Akliá a un estado inferior, le atribuye una mayor pureza, porque ella empieza la historia humana en el ámbito biológico primordial. Como en el ámbito del deseo, es la corporalidad la categoría semántica que permite el cambio de valores y traslada el mito a la Historia. La mediación de la serpiente hace notar a Eva el proceso en acto gracias a la vuelta por parte de la segunda hija a «una inocencia anterior al Paraíso, precursora del Paraíso. La Historia ha saltado de ti a ella ahora y un tiempo largo y lento está por empezar. [...] el final de los descendientes de Akliá será llegar al principio» (BELLI G. 2008: 234). Justo en el momento en que la Serpiente desaparece, Eva ve llegar una manada de monos y solicita a la hija a juntarse con ellos para alcanzar el paraíso perdido recuperando los recuerdos en la memoria (BELLI G. 2008: 235-236). Es que finalmente el Paraíso para la vida de los seres humanos es poseer libertad y conocimiento en la lectura de Belli, donde el ser humano se yergue frente a un dios que renuncia a la memoria, quedando perennemente en la sombra y generando otros universos según su capricho (MARCAIDA M. P. 2017: 71). Así, el primer hombre y la primera mujer fundan la historia humana y trazan el camino de la memoria dentro de un proceso circular que reformula la eternidad fuera del mito bíblico.

Siendo el mito un “hecho literario” (PIMENTEL L. A. 2012: 265), la historia narrada por Belli se plantea crear un nuevo sistema de valores creando un proceso circular entre lectura y escritura. La intertextualidad permite llevar a cabo una rescritura del mito bíblico mediante un proceso hermenéutico originado por la lectura del texto sagrado. La escritura se impone ya no como mandamiento de una divinidad, aquí desautorizada junto con la figura del autor literario, sino más bien como pluralización de voces, en los diferentes tex-

así su destino de mono» (MARCAIDA M. P. 2017: 68). Es relevante la conjunción de la idea evolucionista al entramado mitológico, de manera que diferentes discursos epistemológicos concurren a reformular el origen de la historia humana en la novela.

tos, desde las interpretaciones apócrifas hasta la narrativización en la novela. En ella, son los personajes bajo la voz omnisciente quienes urden la trama, como en todo texto literario narrativo. Elementos como las peripecias, los obstáculos a superar y los desplazamientos espacio-temporales remiten incluso a la estructura básica de la fábula. Entonces se ve como no solo el contenido temático del mito es puesto en circulación, sino que también desde el elemento formal las textualidades en sí participan de esta dinámica. La escritura es el registro de la memoria humana en una perspectiva histórica que incluye una hermenéutica plural, porque abarca el mito y la ciencia biológica y evolucionista. Finalmente, el ejercicio de la memoria en la escritura es el poder humano que Eva inaugura con sus dibujos primitivos en la caverna y que complementa la reproducción de la especie, dentro de una concepción circular del tiempo y de la vida. Mediante la narrativización, Eva, y junto con ella, Adán y los hijos, justo en la novela construyen ese centro que el paraíso simboliza ya fuera del mito bíblico. Empezar la estirpe humana y la historia representa ese centro donde se coloca el Árbol de la Vida en el Edén, solo aparentemente perdido en la novela. El ciclo vida-muerte, junto con muchas dualidades puestas en circulación en el relato, garantiza el continuo, eterno regreso al origen, al paraíso perdido. La estirpe construye el árbol genealógico que remite a los árboles originarios. Hombre y mujer adquieren así ese centro de poder vital en ejercer el libre albedrío de dar y seguir la vida. Esta repetición histórica es la eternidad en la novela de Belli, por lo tanto Eva, la primera mujer, no tiene culpa alguna, más bien tiene el privilegio de poner en circulación este movimiento continuo de la existencia en la tierra. En resignificar al mito bíblico, la escritora logra trazar el camino simbólico de regreso al centro, al origen de los seres humanos en la historia. El Árbol de la Vida, no es solo un mito bíblico, más bien es el símbolo antropológico e intercultural del origen del cosmos. Así, en resignificar al mito bíblico Belli logra conjugar también la cultura occidental con la cultura indígena de Nicaragua y América

Latina, junto con culturas otras del mundo. La Eva de Belli es una primera mujer reconstruida con conciencia histórica y de género, es un ser cuya identidad híbrida inaugura nuevas interpretaciones de la existencia humana en la tierra, es una mujer positiva y protagónica, ejemplo originario, pionera absoluta de todas las Evas valientes y transgresoras de la historia latinoamericana y occidental, tal vez, de soslayo, universal.

Bibliografía

- BELLI Gioconda, 1998, *Apogeo*, Colección Visor de Poesía, Madrid.
- BELLI Gioconda, 2006, *La mujer habitada*, Seix Barral, Barcelona.
- BELLI Gioconda, 2008, *El infinito en el palmo de la mano*, Seix Barral, Barcelona.
- BELLI Gioconda, 2015, *El ojo de la mujer*, Colección Visor de Poesía, Madrid.
- CHOCANO Magdalena, William ROWE y Helena USANDIZAGA (editores), 2011, *Huellas del mito prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid.
- DIEZ MACHO Alejandro, 1984, *Vida de Adán y Eva (versión griega). Apócrifos del Antiguo Testamento*, tomo II, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- FERNÁNDEZ HALL Lilian, 2009, *Morder la fruta prohibida. Sobre El infinito en la palma de la mano, de Gioconda Belli*, “Revista Almiar”, n. 46, mayo-junio.
- GENETTE Gerard, 1989, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid.
- MARCAIDA Maria Pia, 2017, *El infinito en la palma de la mano (2013): un nuevo Génesis desde la perspectiva latinoamericana de Gioconda Belli*, “Lenguas & Letras”, vol. 18, n. 40.
- PEÑUELAS Marcelino C., 1965, *Mito, Literatura y realidad*, Gredos, Madrid.
- PIMENTEL Luz Aurora, 2012, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, UNAM, México.
- RAD Gerhard von, 1988, *El libro del Génesis*, Sígueme, Salamanca.
- ROCHA AREAS Violeta, 2010, *El infinito en la palma de la mano, de Gioconda Belli, y el discurso de los cuerpos y la sexualidad en la literatura de los apócrifos de Adán y Eva*, “Ístmica”, n. 13.

Las mujeres pecadoras, María Magdalena y María Egipciaca en la Nueva España

Erika Galicia Isasmendi

Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras

El presente artículo reflexionará sobre el atributo de “pecadora” que se les adjudicó a María Magdalena y María Egipciaca, para ello las fuentes principales son libros devotos que se divulgaron en la Nueva España. Se debe indicar que la bibliografía es muy rica y extensa, ya que el estudio e interés por dichas mujeres se encuentra desde la Edad Media. Por ejemplo, de María Magdalena, en tal época, se crea la visión como la pecadora de Lucas, porque es el evangelista que la menciona –por lo que se termina de afianzar la idea de que su pecado era sexual- y dando lugar a los apelativos de *beata peccatrix* y *castísima meretrix*. Magdalena «ejemplifica los ideales eclesiásticos respecto al pecado, el arrepentimiento y la salvación, además de ilustrar el concepto de mujer elaborado por la mentalidad eclesiástica: la asociación de la mujer con la sexualidad, el pecado y la prostitución» (MONZÓN PERTEJO E. 2011: 531).

En la Nueva España, las lecturas devotas colocaron a dichas mujeres como el modelo de mujer penitente, así la vida de arrepenti-

miento de María Magdalena y María Egipciaca ayudaron a ejemplificar y fortalecer la tarea de reeducación de la mujer novohispana, recalcando en el discurso las pasiones y los sufrimientos del paradigma de mujer penitente. Y fue así que a lo largo de Nueva España, dichas mujeres fueron citadas de distintas formas, como lo podemos observar en las instituciones llamadas Casas de Recogimiento que estuvieron ubicadas en la capital y en el interior del virreinato que llevaron el nombre de ellas; por ejemplo, en 1692 en la capital de México se funda el recogimiento llamado Santa María Magdalena, que fue para prostitutas y delincuentes, y en Puebla de los Ángeles, la segunda ciudad española en el año de 1694, se crea el recogimiento de Santa María Egipciaca, tales espacios sirvieron como hogares temporales para mujeres españolas y con el paso del tiempo fueron cárceles de mujeres.

Se encuentran, además, infinidad de pinturas como la llamada *Conversión de Santa María Magdalena* de Juan Correa (1689), en la que se observan:

dos escenas distintas, en las que se interpretan dos momentos en la vida de la santa: del lado izquierdo aparece la penitente, con joyas tiradas en el suelo que representan el desprendimiento de lo material. Las perlas representan tanto la lujuria como las lágrimas de arrepentimiento. El espejo se interpreta como metáfora de la vida contemplativa. Del lado derecho se advierte la imagen de la santa recostada dentro de unas grutas, con una calavera y un crucifijo que aluden a la vida terrenal y efímera (<http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=355>).

Con lo anterior, se debe señalar que la propuesta se ordena a partir de los pasajes más sobresalientes de la vida de ellas, permitiéndonos observar su actuar como sujetos históricos y religiosos, resaltando así tres momentos: el primero corresponde a la vida pecadora; el segundo a la vida de sufrimiento y desdicha por su conciencia de vivir en pecado y el último a la vida de penitencia que las llevará a

la salvación y al perdón. De igual forma se subrayarán los símbolos como el corazón o los instrumentos que sirvieron para martirizar a Cristo, como la cruz y, en otros casos, los animales (leones, tigres, etc.) que ayudaron a santificar a las y los mártires.

María Magdalena

A María Magdalena se le conoce a través del Evangelio de San Lucas, quien la consideró como una mujer pública, mala y pecadora, ya que es acusada de cometer «deleite sensual» que escandalizó a toda la ciudad (ANÓNIMO 1845: 127). En San Marcos se dice que el Señor echó siete Demonios de la Magdalena, «algunos santos entienden por los siete demonios, todo género de pecados y vicios que atormentaron su alma» (RIBADENEYRA P. de 1734: 281). La Magdalena es estigmatizada como una mujer pecadora «al presentar la fealdad,



María Magdalena - Fuente: MALON DE CHADE P., *Libro de la conversión de la Magdalena*, Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1598.

y abominación debido a la inmundicia de sus torpezas y profundo abismo de vicios» (NIEREMBERG J. E. 1792: 378). Su cuerpo y sus sentidos, al pertenecer a una prostituta, son mostrados como instrumentos de «deleite y seducción (mostrando) los ojos altivos, disimulados, y engañosos, cautivando las almas con aquella larga cabellera» (281).

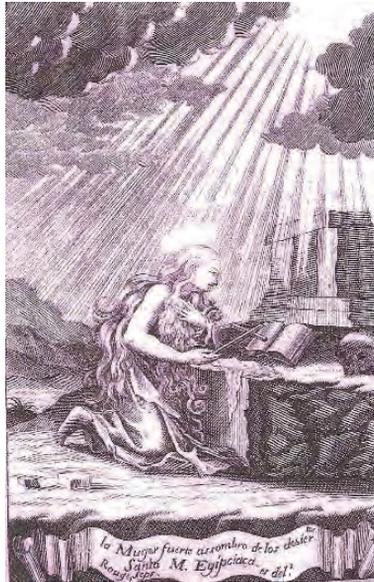
Pedro de Ribadeneyra, en su obra *Flos sanctorum* o *Libro de las vidas de los santos*, impresa en 1601, cuenta la vida de María Magdalena, enfatizando principalmente los pecados corporales y espirituales, a la vez que recalca con mayor preponderancia el arrepentimiento de la mujer, subrayando principalmente su “vergüenza” y su humillación en cada actitud o acción que asumió: por ejemplo, no se atreve a aparecer delante de los ojos de Cristo, «sino rodeando por la espalda, vino a derribarse a sus pies» derramando lágrimas, para después con su larga cabellera limpiarlos, besarlos y ungirlos con unguento.

Se asienta que después de la muerte de Cristo María Magdalena predicó y convirtió a muchas almas, para luego retirarse a la vida solitaria en una cueva en el desierto, donde estuvo treinta años comiendo yerbas y raíces de árboles; además, de dormir en tierra, se gastaron sus vestidos quedando cubierta solo con sus cabellos, así el calor del sol y «el frío la tornó fea y de muy blanca de tono negra, y en fin fue hecha casi un salvaje, por la aspereza y crueldad con que trataba a su cuerpo» (RIBADENEYRA P. de 1734: 486). Treinta años estuvo en tal situación, hasta que un sacerdote la encuentra y María Magdalena le explica quién es, rogándole que fuese a San Máximo el domingo siguiente y que estuviese a la hora de Maitines solo en la iglesia. El sacerdote cumplió la petición, llegada la fecha halló a Magdalena en medio y «levantada de tierra dos codos, puestas las manos en alto, orando, comulgando al santo Obispo y recibiendo el santísimo sacramento con grande devoción, y lágrimas, desde allí a poco espiró» (RIBADENEYRA P. de 1734: 486).

María Egipciaca

De María Egipciaca, considerada como la mujer que vivió en libertinaje y que se «entregó a todo género de disoluciones», se cuenta que al embarcarse a Jerusalén llevó consigo los «abominables escándalos», porque al llegar a tierra vivió «con el mismo desorden, con la misma disolución (y) con la misma vergüenza» (CROISET J. 1787: 51).

Al dirigirse a Jerusalén para observar la fiesta de la exaltación de la Cruz, y al no tener dinero para pagar el flete, provocó «a todos a deshonestidad» al entregar «su cuerpo a todos los que la quisiesen». Al presentarse en la festividad de la Santa Cruz quiso entrar varias veces al templo y no pudo, al buscar la causa finalmente comprendió porque «Dios le abrió los ojos del entendimiento, al observar la cruz, ya que al tener el vicio de la deshonestidad y dedicarse al deleite bes-



Santa María Egipciaca - Fuente: SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A., *La mujer fuerte, asombro de los desiertos, penitente y admirable Sta. María Egypciaca*, Imprenta de Bernardo Peralta, Madrid, 1728.

tial, ella era considerada enemiga de la cruz» entendió que por esta razón no era digna de verla ni de adorarla.

Andrés Antonio Sánchez de Villamayor dice que, al ser enemiga de la cruz en su corporeidad pecadora la

boca respiraba el alma con bellísimos instrumentos unas palabras todas hechizo, por no llamarlas discreción, ni donaire, de que pendía con amorosa admiración la innumerable copia de sus amantes: a la natural gracia de la voz, junto al desahogo, la libertad y la licencia [...] ojos respiran ponzoñoso fuego, que no saben mirar sin abrazar sin cegar; el aire contagioso, que aficionado de tu corazón arrojan tus palabras, es peste mortal, que emprende todos los pechos, que encuentra, tu voz hace verdad el violento hechizo de las sirenas... tus plantas dejan en cada huella una imagen de la sensualidad (DOLZ DEL CASTELLAR E. 1727: 18).

Al afigurarse María Egipciaca, de su corazón empiezan a brotar «tiernos y profundos suspiros» que la llevan a realizar la confesión, a declarar y a mostrar voluntariamente ante la virgen su arrepentimiento. En este acto se observan a la mujer santa y a la mujer pecadora, resaltando los elementos de valor moral, dándole, además, a la virgen el rango de Señora al enfatizar sus virtudes de castidad y pureza, en contraste con la imagen de María Egipciaca, quien confiesa que su alma y cuerpo son un albañal de inmundicias, y que al sentirse sola y desamparada le pide licencia para:

entrar en el Templo, y vea el salutifero Madero de nuestra Redención, que yo os prometo de no manchar más mi cuerpo con deleite carnal; y que en viendo la Santa Cruz daré mano a todas las cosas del siglo, y entraré por aquella senda de salud que me mostrares; con tal Patrona, y abogada espero alcanzar de Dios misericordia, y perdón de todas mis culpas (SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A. 1685: 95).

Hecha la oración y gracias a la intercesión de la Virgen, ella pudo entrar al templo y volvió a la misma imagen para agradecerle el beneficio recibido: aquí se observa como la Virgen entabla un dialogo con María Egipciaca indicándole su penitencia en el desierto más alejado del Jordán para buscar el reposo. Obedeció la voz de la Virgen y, antes de retirarse, se confesó nuevamente y recibió de ella tres panes. Al realizar la caminata hacia el desierto y acabados los panes, su único sustento fueron yerbas por espacio de diez y siete años. Los años y el escenario de soledad en el desierto áspero modificaron la corporeidad arrepentida de María Egipciaca, y de aquel cuerpo pecador que se comparó con la espaciosa y fértil selva donde resguardó sus «vicios, sus brutos apetitos [...] [y] los afectos de la sensualidad» desaparecieron al convertirse en un cuerpo macro, suplicante y atormentado (SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A. 1685: 96)

Y de aquella estatura airosa, donde los ojos vertieron la gracia de la belleza, pero también la ponzoña y el fuego, ahora solo se encontrarían las cavidades de los ojos, semejantes a nichos y fuente de llanto. Y en la boca, de donde brotaban voces y palabras que hechizaron, como los cantos de las sirenas, a los hombres, quedaron sin color los labios y sin firmeza los dientes, y de la voz se desvaneció; ya no había palabras, solamente gemidos, suspiros y lamentos. De los pies y de las manos se desvaneció la imagen seductora, la piel suave de antaño solo podía compararse con la resequedad del tronco de un árbol, porque las extremidades se volvieron «ramas, eran raíces, tan yertas, tan desnudas, y tan secas» (SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A. 1685: 96). La piel, en donde antaño los colores arrebolaban las mejillas, fueron borradas, dando así al rostro palidez y horror de muerte. Y la cabellera, que en el pasado fue objeto de seducción, ahora descendía escasamente hasta la garganta, coronando de nieve la cabeza.

El pecado de la lujuria

En los anteriores párrafos se han ilustrado situaciones catalogadas como pecados en el actuar de María Magdalena y María Egipciaca, con lo cual podemos centrarnos en la palabra pecado-cuerpo, este último como sinónimo de lujuria y sensualidad, ya que se le otorga la carga negativa; no solo a ella se le dio «papel de tentadora[...]», sino también a todas sus descendientes, es decir, de forma genérica a la mujer. Además, este carácter tentador supuesto a la mujer se relacionó esencialmente con el pecado de la lujuria, lo cual también estar mediatizado por su papel en la procreación humana» (MELERO MONEO M. L. 2002-2003: 112).

La lujuria conlleva a proporcionar a la mujer un estatus de debilidad o «inferioridad natural (que) se encarnará muy frecuentemente en su sexualidad lujuriosa [...] O sea, que las hijas de Eva son lujuriosas por definición [...]» (MÉRIDA JIMÉNEZ R. M. 2008: 109). Por ejemplo en la obra de Andrés Antonio Sánchez de Villamayor señala que María Egipciaca en su alma llevaba «los afectos de la sensualidad, la arrastraban con igual impulso los de la destemplanza, los de la vanidad, los de la locuacidad, y los de la gula, hasta llegar a la embriaguez, torpísimo, y reprehensible vicio de todas las edades [...]» (SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A. 1685: 180). Y que además ella al caminar desataba el «monstruo de tus pasiones», como también sus ojos mostraban situaciones de desagrado:

respiran ponzoñoso fuego, que no saben mirar sin abrazar ni saben abrazar sin cegar el aire contagiosos, que inficionado de tu corazón arrojan tus palabras, es peste mortal, que emprende todos los pechos, que encuentran; tu voz hace verdad el violento hechizo de las sirenas tu llanto te persuade cocodrilo, [...] tus plantas dejan en cada huella una imagen de la sensualidad, porque te siga tropezando en cada una el barbaro apetito de tus amantes [...] (SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A. 1685: 18).

Por lo anterior, tenemos que la lujuria es el tercer pecado capital, calificado «apetito» y «deleite desordenado de la carne» (ANÓNIMO 1819: 86), «daña a todos, a saber: a los bienes de fortuna, a la salud corporal, a la espiritual del alma, arroja del corazón al Espíritu Santo con todos sus dones, y por lo contrario introduce ceguera de entendimiento, inconstancia, odio a Dios» (MARÍA J. A. 1819: 35). En la obra de Luis de la Puente se indica que san Juan tuvo una visión donde la lujuria era una mujer ramera la cual:

estaba sentada sobre muchas aguas, y después dice que la vio sentada sobre una bestia sangrienta llena de nombres de blasfemia con siete cabezas y diez cuernos. Y la mujer estaba vestida de púrpura, y grana, adornada con muchas joyas de oro, y piedras preciosas, y en su mano tenía una copa de oro llena de la inmundicia de su fornicación, y en su frente traía escrito su nombre, que era babilonia madre de las fornicaciones, y abominaciones de la tierra (PUENTE L. de la 1616: 63).

El mismo autor señala que la castidad combate a la lujuria. Para esta castidad llama nuestro señor, y convidan a todos los cristianos, con general vocación, ofreciendo a todos ayudas bastantes para guardarla si quisieren (PUENTE L. de la 1616: 64).

Instrumentos

Para absolver el pecado de las mujeres los textos consultados señalan la penitencia, considerada como la virtud de reconocer la culpa, y «aceptar y sufrir pena por ello», para después arrepentirse y restituirse «a la gracia y amistad de Dios». El arrepentimiento y la penitencia borraron y limpiaron «toda culpa y mancha de su alma». El sufrimiento se manifestó claramente «en sus acciones y palabras, (como) el dolor que se siente en el corazón» el cual otorga «una grandísima paz y serenidad de la conciencia con una suma alegría de

espíritu» (AZPILCUETA NAVARRO M. 1557: 69).

En el arrepentimiento se deben mencionar los elementos que lo refuerzan, por ejemplo, el llanto amargo, elemento primordial del arrepentimiento, y un trance tan común de las penitentes al presentarse el dolor, la alegría o el júbilo. El llanto y las lágrimas, que ejemplifican con mayor orgullo la penitencia, son las derramadas para Dios y, en el caso de las lágrimas de María Magdalena, se dice que la purificaron «para alcanzar perdón». San Máximo apunta que las lágrimas son ruegos:

callados, no piden perdón, sino que lo merecen: no proponen la causa, mas alcanzan la misericordia, mas provechosos son los ruegos de las lágrimas, que de las palabras: porque las palabras puédense engañar en el ruego, mas no las lágrimas, y es porque las palabras no todas veces declaran todo el negocio, más las lágrimas siempre descubren todo el efecto (RIBADENEYRA P. de 1734: 220)

Pedro de Rivadeneira, en su obra *Flos Sanctorum*, compara las lágrimas con monedas valiosas, que no se pueden falsificar y que aplacan la ira de Dios para alcanzar el perdón, además, alegran el alma y «ahuyentan los demonios, fortifican la fe, aumentan la esperanza, encienden la caridad, abren los cielos, y finalmente, las lágrimas ungen, ablandan, punzan, mueven, y fuerzan» (RIBADENEYRA P. de 1734: 221) Así, María Egipcíaca, con su «llanto continuo» ocasionado por el «mar de delitos» se purifica en el «mar de vuestras misericordias» (SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A. 1685: 64). Sánchez de Villamayor, en la obra mencionada, invita a los pecadores a imitar las lágrimas, las congojas y los suspiros de María Egipcíaca, que simbolizan su arrepentimiento (SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR A. A. 1685: 136).

En la literatura devota, en el caso de María Magdalena, observamos que ella llega a la penitencia quebrantada y preocupada «por haber ofendido y menospreciado a Dios» (CHAVES P. de 1549: 112), y la penitencia representa una contrición de su corazón del que salen

lágrimas de aflicción, arrepentimiento y amor. Con respecto a María Egipciaca, al no poder acercarse a la cruz, el dolor y los suspiros cunden su corazón y las lágrimas mojan su cuerpo; por esta razón, a este acto se le llama “Cordis Effusio”, que significa el Derramamiento del corazón cuando éste llora los pecados y los vicios, representado gráficamente como una «cántaro de agua que ella derrama en presencia del amor», siendo aquí el agua o las lágrimas *son* divinas porque provienen del corazón lloroso (HAESTEN B. 1791: 116).

Las obras literarias devotas, al referirse al arrepentimiento y a la contrición de María Egipciaca, ilustran el pasaje ubicándola frente al templo y dándole un valor relevante a la cruz, objeto sagrado al que no pudo acercarse por ser una pecadora, por lo que el dolor cunde en su corazón y las lágrimas bañan su rostro. La cruz que, en un principio, sirvió como suplicio para el delincuente, recibe con la muerte de Cristo la jerarquía de instrumento sacrosanto y venerado. También en este pasaje sirve a María Egipciaca como herramienta substancial para su conversión. La cruz es uno de los instrumentos de la Pasión que simbolizan el recorrido doloroso del Redentor, y que a finales de la Edad Media se denominaban las *armas Christi* (VIGARELLO G. 2005: 33). La cruz infiere tormentos que proporcionan la salvación del alma, el cuerpo al cargarla sufre y después muere en ella. Con la cruz se le ayuda al corazón a desasir las penas, se somete al espíritu y la pobreza se le vuelve un regalo (MONTAEGON G. 2005: 33). En la iconología cristiana los atributos que se le otorgan a la cruz son los de meditación, de penitencia y de verdad (GRAVELOT H. F. – COCHIN C. N. 1994: 196), esta última se observa cuando María Egipciaca ve a la cruz iluminada, hecho con el que Dios le abre los ojos al entendimiento.

Otro de los elementos que se manejan en el discurso para reforzar y ejemplificar la penitencia es el águila, que según los atributos en la iconología cristiana significa liberación (GRAVELOT H. F. – COCHIN C. N. 1994: 167). Con María Egipciaca, simbólicamente, las alas de dicha ave llevaron a María Egipciaca a «caminar veloz al mal», alas

que abrazaron la «vanidad, sin descanso, sin arrimo, y sin sosiego». Pero al llegar al desierto María Egipciaca reflexionó y, como el águila, pudo renovar «su juventud en las fuentes del Jordán». El ave permite, como con Eva, Magdalena y Egipciaca levantar el vuelo hacia la salvación, el ave, entonces, significa “concebida en gracia, y la paz de Dios con ella” (ZALDUENDO F. X. 1723: 32-33). Así observamos que María Egipciaca también puede ser alabada como el

águila generosa que miras con firmes ojos al sol [...] águila hermosa, has renovado tus años a felicísima primavera de tus virtudes [...] o María, en la milagrosa fuente de las lágrimas, no solo cobraste alas, no solo restauraste la vista perdida en tantas ceguedades, sino que hallaste ojos, que vean lo futuro, plumas que emprendan los Cielos. Águila eres soberana, que en todo la imitas, pues si ellas hacen sus nidos en la desnudez de las rocas, tu formaste el tuyo en la desnudez, y soledad de los peñascos; aquella es un ave, que se atreve a luchar con los dragones, y a vencerlos, porque sacudiendo sobre sus ojos impetuosamente las alas, los ciega, y los despedaza, ave eres tú, que has vencido mil veces el dragón formidable del Abismo, dándole en los ojos con las hermosas plumas de tus virtudes (ZALDUENDO F. X. 1723: 145).

Como conclusión, se puede señalar que los libros nos han mostrado los atributos negativos y positivos que fueron otorgados a María Magdalena y María Egipciaca desde la época medieval y que perduraron hasta el mundo novohispano: tales vivencias fueron de mucha ayuda ya que ejemplificaron y fortalecieron la tarea de reeducación de la mujer novohispana, recalcando en distintos discursos las pasiones y los sufrimientos del paradigma de mujer penitente.

Y es así que el modelo de mujer pecadora nos recuerda al cuerpo como símbolo y sinónimo de lujuria y sensualidad, ya que se le otorga la carga negativa de la acción de Eva, pero que, a través de la penitencia, ayuda a reconocer la culpa y aceptar su pecado permiti-

tiendo el arrepentimiento, borrando y limpiando toda culpa. Y sobre todo mostrando el sufrimiento que manifestaron claramente en sus acciones y palabras, (como) el dolor que se siente en el corazón.

Por último, se debe señalar que Magdalena y María Egipciaca, al recibir el calificativo de prostitutas son colocadas en un lugar de inferioridad, a la vez que conectadas con la sexualidad lujuriosa; pero con su confinamiento en el desierto llegan a la penitencia que conlleva al arrepentimiento el cual dará su salvación y santidad. Y es así que los textos nos muestran la penitencia seguida por dichas mujeres donde aquel cuerpo “lujurioso” y sensual se transforma en un cuerpo seco, avejentado, donde la modestia y humildad de sus vestimentas soportan el retiro y la soledad. Con todo lo anterior al final se muestra la fortaleza de la mujer penitente para educar a la mujer y mostrarle la vida correcta.

Bibliografía

ANÓNIMO, 1819, *Manual de piadosas meditaciones*, Imprenta de Don Antonio Bruel, Barcelona.

ANÓNIMO, 1845, *Leyenda de oro*, Imprenta de Llorens Hermanos, Barcelona.

AZPILCUETA NAVARRO Martín, 1557, *Manual de confesores y penitentes, que clara y brevemente contiene, la universal y particular decisión de quasi todas las dudas, que en las confesiones suelen ocurrir de los pecados absoluciones, restituciones, censuras e irregularidade*, Salamanca.

CHAVES Pedro de, 1549, *Libro de la conversión de Santa María Magdalena, y de la perfección a que subió después de convertida*, Madrid.

CROISSET Jean, 1787, *Año cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*, Joachin Ibarra Impresor de Cámara, Madrid.

DOLZ DEL CASTELLAR Esteban, 1727, *Año virgíneo, cuyos días son finezas de la gran reina del cielo María santísima virgen, madre del Altísimo, sucedidas en aquellos mismos días, que se refieren. Añadase a estas trecientos sesenta y seis ejemplos, sacados de los santos padres, para que quien se preciare de devoto de esta amabilísima señora, no pasen día del año sin tribularle algún obsequio*, tercera parte, Don Gabriel del Barrio impresor de la real capilla de su magestad, Madrid.

GRAVELOT Hubert Francois – COCHIN Charles Nicolás, 1994, *Iconología*, Universidad Iberoamericana, México.

HAESTEN Benito, 1791, *Escuela del corazón*, tomo I, II, Blas Roman, Madrid.

MALON DE CHAIDE Pedro, 1754, *La conversión de la Madalena*, Oficina de Salvador Faul, Valencia.

MARÍA Jesus de Antonio, 1819, *Instrucciones catequistas sobre el quinto Capítulo. La doctrina Cristiana de los oficios de la justicia cristiana*, Imprenta de Repullés, Madrid.

MELERO MONEO María Luisa, 2002-2003, *Eva-Ave. La virgen como rehabilitación de la mujer en la edad media y su reflejo en la iconografía de la cultura románica*, “Lambard: Estudis d’Art Medieval”, n. 15, pp. 111-134.

MÉRIDA JIMÉNEZ Rafael M., 2008, *Damas, santas y pecadoras: hijas medievales de Eva. Las hijas de Eva ante la Clerecía*, Icaria, Barcelona.

MONTAEGON Jacinto, 1765, *Diccionario apostólico*, tomo XIII, Imprenta Real, Madrid.

MONZÓN PERTEJO Elena, 2011, *La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena*, en Rafael ZAFRA MOLINA – José Javier AZANZA LÓPEZ (coordinadores), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Universidad de Navarra, pp. 529-540.

NIEREMBERG Juan Eusebio, 1792, *Diferencia entre lo temporal y eterno y crisol de desengaños*, Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, Barcelona.

PUENTE Luis de la, 1616, *De la perfección Christiana, en los estados de Continencia, y religión*, Pamplona, Nicolas de Asiayn, impresor del Reyno de Navarra.

RIBADENEYRA Pedro de, 1734, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, tomo II, Imprenta de Juan Piferrer, Barcelona.

SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR Andrés Antonio, 1685, *La muger fuerte, asombro de los desiertos, penitente y admirable Sta María Egypciaca*, Francisco Sanz Impresor del Reyno, Madrid.

VIGARELLO Georges (coordinador), 2005, *Historia del cuerpo. I. Del Renacimiento a la Ilustración*, Taurus, Madrid.

VILLEGAS Alonso de, 1721, *Flos sanctorum. Historia general de la vida y hechos de Jesuchristo*, Francisco del Hierro, Madrid.

ZALDUENDO Francisco Xavier, 1723, *Sermones varios*, tomo IV, Don Gabriel del Barrio, Madrid.

*Des-palabrar el patriarcado:
la glotopolítica performativa de Jesusa Rodríguez en
La Malinche en Dios T.V.*

Angela Di Matteo

Università degli Studi Roma Tre

CORTÉS: He estado soñando.

MARINA: ¿En qué, Señor?

CORTÉS: En las palabras. Todo sucedía en las palabras.

MARINA: Te lo advertí. Sólo lo que se nombra existe.

(FUENTES C. 2008: 98-99).

CORTÉS: ¡Ah, mujeres, mujeres!

*¿Por qué la Divina Providencia las habrá dotado
del don superfluo de la palabra?*

(CASTELLANOS R. 2014: 90).

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX y comienzo del XXI, la figura de la Malinche se ha convertido en un verdadero *topos* de la literatura mexicana: tanto en el teatro como en la narrativa, Malinalli, Marina, Malintzin, Malinche –según el nombre que se le haya

puesto en cada obra¹— no deja de habitar las páginas de las letras nacionales para volver a interrogar el horizonte ontológico de sus lectores. A partir de la publicación del *Laberinto* de Paz (1950), que analiza desde una perspectiva sociológica la simbología de la madre violada, muchos son los autores, cada uno con estilos y puntos de vista distintos, que han explorado, y en algún caso rescatado, las sombras de esa mujer enigmática pero presente desde siempre en el archivo mítico nacional. En particular, el ámbito teatral ha sido muy prolífico en la puesta en escena de la Eva mexicana como atestiguan, entre otras, las piezas *Malinche* y *Carlota* de Salvador Novo (1956), *Malintzin. Medea Americana* de Jesús Sotelo Inclán (1957), *La Malinche o La leña está verde* de Celestino Gorostiza (1958), *Corona de fuego* de Rodolfo Usigli (1960), *Cortés* y *La Malinche (Los argonautas)* de Sergio Magaña (1967), *Águila real* de Hugo Argüelles (1967), *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes (1970), *El eterno femenino* de Rosario Castellanos (1975), *Malinche Show* de Willebaldo López (1980), *Águila o sol* de Sabina Berman (1984), *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero (1992), *La Malinche* de Victor Hugo Rascón Banda (1999), *El sueño de la Malinche* de Marcela del Río (2005), *Malinche. Malinches* de Juliana Faesler (2010) y *Malintzin* de Luís Santillán (2014)². La insistente recuperación escénica del mundo precortesiano y colonial, que refleja los principios filosóficos de Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Emilio Uranga, demuestra la necesidad de un debate acerca del ser mexicano que todavía parece no terminar.

La obra de cabaret *La Malinche en Dios T.V.* (1991) de Jesusa Rodríguez, «Mexico's most outrageous and powerful cabaret/perfor-

1 Para más detalles sobre la historia de los nombres, véase GRILLO R. M. 2011.

2 A demostración del gran interés teatral hacia el personaje de Malinche, también recordamos *La aprendiz de bruja* de Alejo Carpentier (Cuba, 1983), *Yo maldita india* de Jerónimo López Mozo (España, 1988), *Aztecacas* de Michel Azama (Francia, 1992) y *Malinche* de Inés Stranger (Chile, 1993).

mance artist» (TAYLOR D. 2007 [2003]: 1), problematiza el discurso sobre la mexicanidad a través de un texto que desacraliza la versión oficial y mina todos los presupuestos de una narración profundamente patriarcal. Actriz, dramaturga, directora y productora, Jesusa Rodríguez es famosa sobre todo por su arte cómico y su activismo político que siempre se ha enfrentado al sistema gubernamental, económico y cultural del estado mexicano. Después de sus estudios desde 1971 hasta 1973 en el Centro Universitario Teatral (C.U.T.) de la Ciudad de México, en un principio se dedica al diseño gráfico y trabaja en varias obras dirigidas por Julio Castillo para luego abandonar la tarea de escenógrafa y dedicarse por completo a la dramaturgia. Junto con su pareja Liliana Felipe, compositora y cantante argentina radicada en México desde 1978, en 1980 abre su primer cabaret en un pequeño café de Coyoacán llamado El Cuervo y rebautizado El Fracaso, y crea el Grupo Divas A.C. En 1990 Jesusa y Liliana restauran el teatro La Capilla –fundado por el poeta y dramaturgo Salvador Novo– donde establecen el cabaret El Hábito y en 1998 junto a Tito Vasconcelos fundan la compañía de comedia mexicana itinerante La Chinga.

Entre sus obras más conocidas y controvertidas, destacan *Donna Giovanni* (1983), adaptación del *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte con un reparto exclusivamente femenino –en el cual aparecen Astrid Hadad, Regina Orozco y Victoria Gutiérrez– que explora la sexualidad lesbiana; *La gira mamal de Coatlicue* (1990), en que la diosa-madre mexicana retoma paródicamente la gira papal de Juan Pablo II a México para quejarse de no haber tenido, al igual que él, un mamodromo o una mamamóvil; *La soldadera autógena* (1990), un verdadero inmo a la revolución sexual femenina; *La Malinche en Dios T.V.* (1991); *Cabaret Prehispánico: Cielo de abajo* (1992), viaje mítico de dos mujeres homosexuales que pierden sus características sexuales y se convierten en seres andróginos; *Sor Juana en Almoloya* (1994), en donde la poetisa barroca escribe, desde su celda del penal, al presidente Salinas; *Cabaret incómodo* (2001) y *Cabaret Prehispá-*

nico: Arquetipas (2004) que reúnen a algunas de las figuras queer de su repertorio como, por ejemplo, la Coatlicue, Freaka Kahlo y la Serpiente Enchilada.

En los centenares de espectáculos montados en El Hábito entre 1990 y 2000, en las giras nacionales e internacionales del *Cabaret Prehispánico: el Maíz* (2005-2008), en los *Diálogos entre Darwin y Dios* (2009) y en todas las demás representaciones, el espacio escénico siempre ha sido un espacio crítico y desafiante, dedicado al cuestionamiento del papel de la mujer en la cultura mexicana por medio de la distorsión paródica de figuras históricas, la representación de identidades disonantes y el superamiento de los límites del régimen heterosexual. Sus personajes se contraponen a la versión dogmática de lo femenino a través de una sensibilidad que acoge en su tablado no solo, desde el punto de vista estético, una teatralización híbrida en donde el cabaret encuentra la performance experimental, sino también una perspectiva oblicua, capaz de representar la lucha de las mujeres en su vertiente histórica, racial, económica y de género. Actualmente senadora de la República, Jesusa Rodríguez sigue siendo un personaje incómodo, centro de escándalos y polémicas, que si por un lado tuvo que abandonar el teatro no dejó su compromiso artístico y político.

La Malinche en Dios T.V.

En su proyecto de reformulación de las figuras fundantes del patrimonio genético de la identidad nacional, Jesusa Rodríguez nunca plantea su resistencia desde la re-victimización de la mujer. La obra *La Malinche en Dios T.V.*, estrenada en el cabaret El hábito en 1991 y publicada en el mismo año en la revista “Debate feminista”, deconstruye los mitemas de la traición y de la Conquista rechazando la clásica representación pasivizante de la mujer sumisa. Si es cierto que «[t]he traditional image of La Malinche continues to be transformed

by writers who question past interpretations of the sign and judge them as no longer appropriate for today's perspective on female-male relations» (MESSINGER CYPRESS E. 2000: 12), con Jesusa Rodríguez la Malinche se apropia, por primera vez, de una posición activa y vuelca las normas de género de un personaje que, incluso en la literatura de los últimos decenios, siempre se ha caracterizado por su no-voluntad de acción. Tomando en préstamo la rabia de la Marina de Carlos Fuentes en *Todos los gatos son pardos*, el feminismo de las estatuas de cera de *El eterno femenino* de Rosario Castellanos, la espectacularización mediática de *Malinche show* de Willebaldo López y el humor de los diálogos de *Águila o sol* de Sabina Berman, Rodríguez reconfigura su protagonista bajo el perfil de una mujer irónica, consciente e independiente, y que nunca cae en el dramatismo de las otras representaciones.

La obra, que ya desde el título resalta por la ironía del nombre del canal que en el castellano americano viene a leerse como “Dios te ve”, se articula en un breve y divertido monólogo donde una Malinche-reportera abre la escena para contar a su público cómo ocurrió la Conquista de México:

Muy güenas noches amable mingitorio: peatones, chicletos, taxícratas y metronautas, ¡mestizaje en general!... me apersono aquí a cronicarles la verdadera historia de la fundición de la gran Tecnocratlán, cuyos anales quedaron firmemente asentados por Don Carnal Díaz del Castillo, y Fray Teatolondré de las Casas y los terrenos. Resultase de ser que ahí estábamos todos, asomados al espejo negro de Tezcatlivisa, cuando de repente izaz! que se nos cae el telesistema y que aparece un monito como Salido del Atari y dice, dice: ¡ora sí, hijos de su paleontóloga! ya les llegó la modernidá y guay de aquel que se resista, porque le caerá el chahuistle enchapopotado con chipotle y huitlacoche. ¡He dicho!
- ¡Ah caray! - dice el Moitezuma - ¿y ora este qué dijo? Nomás eso me faltaba le digo, andarte traduciendo de Náhuatl a Náhuatl, ¡hazme el jeroglífico favor! (RODRÍGUEZ J. 1991: 308).

Tras la presentación de la situación inicial, el espectador advierte toda la carga paródica de la pieza que encuentra su punto de fuerza no tanto en la revisión histórica sino en el uso de un lenguaje punzante e irreverente.

Pero cuál no sería mi sorpresa cuando veo llegar en unas Cabelas a unos güerotes, ira, mitad hombres, mitad hot pants y me dice uno, dice:

– Nosotros ser marines.

– Se dice marinos – le digo.

– No – dice – marines.

– Ora sí – le digo – me va a enseñar usted a hablar castellense ¡a mí! la única mujer admitida en la Academí Frambués, única traductora y cunilingua de toda Mesoamérica ¡hazme el precortesiano favor!

– No – dice – nosotros ser marines y venir a controlar el narcotráfico, querer ver a Moctezumo y saber que tú ser el mejor conecte (RODRÍGUEZ J. 1991: 308-309).

El primer encuentro entre la Malinche y los españoles resulta sumamente divertido: en el mecanismo de la inversión, la violencia de la ocupación es transformada en la ignorancia de los conquistadores. Cuando «el güero» –que suponemos sea Cortés– llega a hablar con Moctezuma, la perspectiva histórica queda definitivamente en segundo plano, dejando la escena a la amarga representación del declino de la «modernitlán»:

– Mire, dice el güero, dice, nosotros tener toda la tecnología que usted necesitar en su modernitlán, nosotros tener parabólica que logra captar hasta seiscientos canales distintos y usted siempre tener la impresión de que es el mismo.

– ¡Oh!, dice Moitezuma, qué maravilla, y pasan telecódices, ¿dice? ¡Claro! Nosotros transmitir primero “Escudo del desierto”, luego “Tormenta del desierto” y próximamente “De-

sierto en el desierto”.

– Güeno, dice Moitezuma, dice, les daremos lo que pidan con tal de que nuestro pueblo siga la huella.

– Pues nosotros querer controlar el narcotráfico porque ya estar hartos de tanta competencia desleal, dice, y nosotros querer firmar acuerdo para introducir todo lo que sea posible (RODRÍGUEZ J. 1991: 310).

Los viajes de ida y vuelta en todas las épocas de la historia mexicana retoman incluso la captura del último tlatoani, que termina con establecer visibles correspondencias con las prácticas modernas de tortura, desaparición y censura:

Entonces el güero, que se va bien enojado, y que agarra a Cuauhtémoc y ahí lo tenía ira, todo amarrado y quemándole las patas y le dice, le dice: a ver, dinos, ¿por qué te has andado perrodeando de tanta gente?

– Pos no les digo, dice el Cuauhtémoc, y no les dijo.

Y en eso que entra doña Rosario Ibarra y les dice, dice ¡Ahí está! ¿no que en este país se respetan los derechos humanos y la libertad de expresión está plenamente garantizada en la carta de deberes y deberás más?

– ¡Claro! dice el güero, dice, si lo estamos torturando es para que hable, no para censurarlo (RODRÍGUEZ J. 1991: 310-311).

El diálogo entre los distintos niveles de la historia permite a la Malinche-reportera volverse no solo testigo externo de los eventos sino sujeto interno productor de una nueva perspectiva que se refleja en las circunstancias de la actualidad. A bien mirar, el teatro de Jesusa Rodríguez se transforma, durante su performance, en la metáfora de una aula de tribunal que atraviesa la línea del tiempo y crea un espacio cronológico abierto, que no funciona como un sistema de reformulación oficial del pasado sino como un emisor de nuevas subjetividades. El tablado:

se transmuta en un lugar intersticial, un espacio marginal y mutable, cuya condición es fluida y mudable. Zona de colisiones, de fracturas e incertidumbres, de significaciones que se nos revelan inoperantes, desplegando una subjetividad social distinta, hecha de procesos afectivos, cognitivos y simbólicos que en sus desfases y contorsiones articulan un sentido alternativo a las opciones vigentes (PEÑA L. 2005: 106).

Liberándose de las «horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial», como afirma el personaje de Sor Juana en *El eterno femenino* (CASTELLANOS R. 2014: 87), la parodia de Rodríguez se ríe de los paradigmas patriarcales que han establecido, en la psicología del país, una imagen profundamente distorsionada de la mujer.

Malinche, que denuncia el narcotráfico, la masacre de la Conquista y la globalización estadounidense, asume plenamente su papel de cronista y se sirve de un ingenioso aparato de trampas lingüísticas, neologismos y malentendidos para llevar al escenario todos los males pasados y presentes de la sociedad mexicana. La aparente ligereza del monólogo sobre «la fundición de la gran Tecnocratlán» camufla y al mismo tiempo visibiliza una serie de ataques políticos que cambian y se actualizan según la época en que se representa la obra. En el texto original de 1991, los nombres de «Don Carnal Díaz del Castillo y Fray Teatolondré de las Casas y los terrenos» ponen en relieve la exclusividad del género de las plumas de los anales históricos, «el espejo negro de Tezcatlívica» combina el nombre del terrorífico dios mexica Tezcatlipoca con el imperio mediático de Televisa, el «monito como Salido del Atari» que trae «la modernidá» se refiere al fracaso del proyecto económico del presidente Salinas de Gortari (presidente de México desde 1988 hasta 1994), la expresión «jijos de su paleontóloga» transforma el insulto popular en una fórmula liberada de su carácter machista mientras la «Academi Frambués» —es decir, la Académie française que aceptó su primera mujer, Marguerite Yourcenar, solo a partir del año 1980— condena la dificultad de

acceso de las voces femeninas al ambiente académico e intelectual. Tampoco pasa inobservada la tejante crítica contra la clase dirigente, despreocupada por las necesidades económicas, sanitarias, urbanas y ambientales de la población:

Ya andábamos muy cerca de la capital cuando vemos pasar unos tlaxcaltecas en su vespa chao y les digo, les digo: ¿qué, ustedes van a decir? Nosotros no decimos – dicen – güeno, pos ya dijeron y ahí te vamos, toda la fila de motos entrando por Xochimilco recién ecopavimentado, pero ora si que para puras vergüenzas, porque de aquel gran Valle de México ya nomás quedaba el vaye y chingue a su madre, de las doscientas especies animales solo se conservaban los ruta 100, el metro nos lo habían metido centímetro a centímetro y hasta el mero centro... histórico. Yo para no quedar mal les dije que todo eso eran consecuencias del retemoto del 85. Y total llegamos al zócalo, y ahí en palacio estaban los viejos Tlatoanin, discutiendo acaloradamente que había que cambiar el partido ¡Sí, decía Moitezuma, está mucho mejor el necaxa vs toluca... (RODRÍGUEZ J. 1991: 309).

El humor de la escena se refleja, además, en la crítica contra la liberalización del mercado y la consiguiente eliminación de los productos autóctonos que se mezcla a una dinámica de cómica equivocación inter-lingüística:

- No pensar mal, dice el güero, dice, ya estar bueno de que ustedes vender chichicuilotos, lechugas, jitomates y aguacates, y todos esos ser animales en extinción, nosotros traer twinkis, hershys, sabritones y pop cornes, para hacer en un minuto en su microgüey.
- Eso lo serás tú, le dice.
- Ora pos qué te dijo, le digo.
- No oíste que me dijo güey y además chiquito (RODRÍGUEZ J. 1991: 310).

Malinche, que siempre ha sido dibujada como una depositaria pasiva que «carece de voz» ya que «todos sus propósitos se manejan mediante el discurso indirecto» (GLANTZ M. 1994: 176-177), construye en el tablado de Jesusa Rodríguez su gran juego alrededor del dilema de la lengua. A pesar de que manifieste, al final de su monólogo, una especie de logofobia, ya que leemos

Y ya para despedirme, les digo, yo por eso mejor no digo, porque ya me vinieron a decir, ira Malinche mejor ni digas, me dicen, porque luego si andas diciendo ya no te van a dejar decir, yo por eso ya no digo, porque como dice el dicho: más vale no andar diciendo que andar diciendo y no andar [...] (RODRÍGUEZ J. 1991: 311),

en realidad ese miedo a la palabra –totalmente justificado a nivel histórico ya que su oficio de traductora la llevaría a un destino de violación y traición– no es que la conclusión evidentemente paródica de una performance caracterizada por una impetuosa e irrefrenable voluntad de expresión. No se puede ignorar que en el texto el verbo «decir» se repite noventa veces, hecho que no solo retoma la estructura aliterativa de la retórica indígena sino que también reitera obstinadamente el papel locutorio de la protagonista. La *lengua*, que a causa de un proceso sinecdóquico de aislamiento físico (GLANTZ M. 1994) ha terminado por convertirse en su única función históricamente reconocida, se transforma ahora en su nueva arma de rescate. Retomando posesión de su palabra, el cuerpo de la Malinche, ya no más desmembrado en las distintas declinaciones de sus nombres (“Marina” por el bautizo, “Lengua” por hacer de traductora, “Chingada” por su supuesta traición), *des-empodera* los representantes escénicos del control lingüístico y patriarcal. Por una lado ridiculiza a Moctezuma, que en un principio no entiende su propio idioma –necesitando de la traducción de náhuatl a náhuatl– y que luego confunde términos ingleses con el dialecto contemporáneo de la Ciudad

de México, y por el otro ridiculiza a los marines de las Carabelas, que solo saben expresarse con verbos al infinitivo, con un amplio uso de anglicismos y que al final resultan sumetidos a un simbólico acto de tartamudez cultural. Quitándoles la palabra y desponjándolos de la estructura sintáctico-lexical, Jesusa Rodríguez caricaturiza a los españoles, incapaces de hablar ese mismo idioma que había sido, junto con la espada, la cruz y el hambre –diría Neruda– cruel instrumento de conquista. Como vengándose de la insensatez de la sádica práctica del Requerimiento, que por medio de un idioma incomprensible establecía una propiedad ilegítima en la base de leyes inaplicables, la autora se divierte en expropiar a los conquistadores del dominio del «castellense».

Reconquistado el verdadero poder poiético de la lengua, Malinche, que ahora puede recrear y reescribir el mundo y la historia, incluso a través de un estilo cómico y burlesco, aparece en la escena bajo la luz de una nueva “Eva logocéntrica”. Mujer hablante y, sobre todo, mujer creadora de lenguaje(s), Malinche se despoja de su condición objetual y se presenta como sujeto de sus mismos deseos. Poniéndose como único centro deíctico del discurso, la protagonista puede producir nuevos sintagmas culturales eliminando la alteridad masculina de Cortés del intercambio enunciativo. Así como ella había sido invisibilizada en las *Cartas* del conquistador, que nunca la mencionan ya que «tener nombre significa tener historia» (GRILLO R. M. 2011: 18), del mismo modo él desaparece del escenario. La ausencia de Cortés, que aparentemente podría leerse como una acción póstuma de revancha, en realidad confirma la imagen de una mujer que ha salido de su condición de subalternidad y que no necesita la intervención de un hombre para ejercer su agencia en el espacio hegemónico.

Hacia una glotopolítica performativa

Como resulta evidente, el cabaret de Jesusa Rodríguez no pertenece a un subgénero comercial de simple diversión, pues, en cambio, sabe dar forma a «espacios ocasionales en los que pueden parodiarse, reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género y raza» (BUTLER J. 2002: 184). Este teatro, que se alimenta de la literatura, de la antropología y de la sociología, representa un lugar que hace de la risa y de la parodia sus más poderosas armas de concientización y que sale del archivo simbólico nacional para reformular los arquetipos culturales del país.

Desde su origen el cabaret político mexicano hizo parte del desplazamiento de la conciencia crítica de la realidad que otrora perteneciera casi exclusivamente a la cultura letrada, incluyendo al teatro académico, las producciones culturales de la intelectualidad (novelas, artículos, discursos), la producción académica en general e incluso al periodismo en su sentido más ilustrativo (ALZATE G. 2015: 80).

La manera de Jesusa Rodríguez de ocupar la escena siempre responde a la necesidad política de evocar, en la mirada del público, otra posibilidad de autoconcebirse en el mundo ya que el disfraz de los personajes presenta una nueva versión de la realidad histórica puesto que, como comenta Gastón Alzate, «[u]na característica preponderante del cabaret es precisamente la necesidad de abrir múltiples posibilidades de imaginarse qué es ser humano, incluyendo qué es ser mexicano (o ser mujer u hombre, o ambos) más allá de los modelos oficiales o de la estética tipo Televisa» (ALZATE G. 2013: 31). Del otro lado de las máscaras, entonces, se encuentra todo lo que no cabe en el discurso oficial de la Nación: mujeres(,) indígenas(,) homosexuales(,) salen de la invisibilidad del margen y llegan a ocupar el centro de la escena, convirtiendo el espectáculo en una forma artística de resistencia política. El cabaret, que en México surge

a partir de los años setenta como «espacio necesario para criticar las incongruencias entre un discurso oficial claramente patriarcal y homofóbico» (ALZATE G. 2015: 85), en el marco feminista de Rodríguez «se vuelve doblemente subversivo: subvierte la forma y también el contenido, convirtiéndose en escaparate de una postura disidente» (SÁNCHEZ ROVIROSA G. 2013).

A través de una poética escénica fuertemente encentrada en lo físico y lo visual, el cuerpo es el elemento en donde convergen todas las voces ninguneadas que la actriz recupera y devuelve a sus espectadores. En su búsqueda artística de deconstrucción de las instancias morales, religiosas y políticas canonizadas y regularizadas por la estructura cultural vigente, «el cuerpo opera como un centro de gravedad, depósito y productor de subjetividades, crisol de identificaciones que concretiza el límite entre el yo y los otros» (PEÑA L. 2005: 97). En cada una de sus obras, la fisicidad de la actriz actúa no solo como instrumento imprescindible de expresión (puesto que sin cuerpo no hay teatro), sino también como un territorio semántico que vehicula una serie de significados autónomos que alcanzan, junto con la palabra, un nivel protagónico. El cuerpo en escena, desnudado, teñido, envejecido, disfrazado, masculinizado, y en todo caso siempre ambiguo y provocador, sirve de estrategia de visibilización (COSTANTINO R. 2000) para todas aquellas corporalidades que aún no alcanzan un espacio de derecho en el panorama dominante.

De ser así, este cuerpo camaleónico asume la mutabilidad de la circunstancia teatral como la exteriorización de cambios sociales, culturales y políticos para proporcionar a su público alternativas reales a la imagen convencional de la mujer. Si «estudiar la historia latinoamericana es estudiar cómo desde la colonización se fueron inscribiendo huellas de violencia y estigmas en un cuerpo colonizado» y «cómo a través de performances se desafía al poder y se construyen identidades sexuales disidentes» (TIMMER N. 2018: 7), la investigación histórica de Jesusa Rodríguez sobre el rol de las mujeres, como se ve, por ejemplo, con los personajes de Donna Giovanni, Coatli-

cue, Malinche, Sor Juana y Darwin, permite a la artista denunciar los remotos procesos de disciplinamiento biológico e intelectual de lo femenino y sus consecuencias en la sociedad contemporánea.

Desplazando el centro enunciativo de la acción hacia esa «mujer de muchas caras pero jamás la suya» (NÚÑEZ BECERRA F. 2002: 9) para devolverle su voz, su cuerpo y su voluntad sujetual, *La Malinche en Dios T.V.* se contrapone a la dramaticidad estática de la tradición gracias a un lenguaje capaz de descomponer la gramática machista de una historia de opresión y silenciamiento. A la luz de esta labor de descolonización lingüística y corporal, la protagonista se apodera no solo de la lengua –es decir del código de comunicación– sino incluso del lenguaje, o sea de la facultad de producir una lengua nueva y además de darle nuevos sentidos. Llegando a administrar su territorio físico y verbal, el «cuerpo-palabra» de la mujer (BUZZATTI G. – SALVO A. 1998) conecta «la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género» (BUTLER J. 2002: 17) y deja de ser simple traductora de mensajes ajenos para volverse dueña de su propio acto de habla. Encarnando una Malinche desvinculada del clásico drama patriarcal y creadora de una lengua polisémica y polimorfa, Jesusa Rodríguez entrega a su personaje el poder de la norma, es decir el poder de establecer quién puede hablar y cómo. Eligiendo que los invasores, y los hombres en general, hablen mal, la autora evoca una nueva identidad histórica, poscolonial y feminista, que encuentra en la renovación lingüística una acción contra-hegemonía performativa que, a pesar de no tener repercusiones legales –según el concepto de legitimidad de John L. Austin– tiene, en cambio, repercusiones sociales.

Por lo tanto, la pieza actúa desde la que hoy se conoce como glotopolítica, concepto acuñado por Louis Guespin y Jean-Baptiste Marcellesi y que reúne «todos los hechos del lenguaje donde la acción de la sociedad reviste la forma de lo político» (GUESPIN L. – MARCELLESI J.-B. 1986). La mirada glotopolítica, que en épocas más recientes ha encontrado sus mayores teóricos en Elvira Narvaja

de Arnoux (Universidad Nacional de Buenos Aires – UBA) y José del Valle (The Graduate Center – CUNY) rompe con la filosofía saussuriana y amplía el horizonte sobre la relación de necesaria reciprocidad entre lenguaje y política «hacia los lugares donde el lenguaje y la política resultan inseparables» (VALLE J. del 2017: 17).

La Glotopolítica estudia las intervenciones en el espacio del lenguaje, entendidas estas en un sentido amplio ya que pueden ser planificadas, explícitas, voluntarias, generadas por agentes –colectivos o individuales– que podemos identificar, o producidas “espontáneamente” sin mediadores claramente identificables. Estas intervenciones se ejercen tanto sobre las lenguas, sus variedades y registros como sobre los discursos o las diversas articulaciones de lo verbal con otros sistemas semióticos. En todos los casos podemos reconocer la incidencia de los procesos sociales en el espacio del lenguaje y la impronta de las tecnologías de la palabra, asociadas con aquellos. Pensemos, por ejemplo, en el estallido de géneros o la desacralización de registros vinculados con procesos revolucionarios [...] (NARVAJA DE ARNOUX E. 2016: 19).

Este enfoque, que todavía no ha alcanzado la sistematicidad de una disciplina ya que de hecho se caracteriza por ser no una ciencia sino una perspectiva aplicable, incluso retrospectivamente, a varios campos de estudio, abre nuevos caminos de investigación sobre las incursiones de la lengua en la construcción de la cultura, de la identidad nacional, de la identidad sexual y de género, de los hábitos corporales, de la distribución y denominación de las actividades laborales y de las clasificaciones étnicas y económicas. Siguiendo con la definición de Narvaja de Arnoux, es necesario

dilucidar la dimensión política de los fenómenos abordados estudiándolos como intervenciones en el espacio público del lenguaje que tienden a establecer (reproducir o transformar) un orden social, modelando a la vez las identidades, es decir,

construyendo las subjetividades necesarias en cada instancia histórica (NARVAJA DE ARNOUX E. 2016: 19).

A la luz de esta perspectiva, la performatividad de la escena de la dramaturgia mexicana no puede separarse de las implicaciones sociales que vehicula ya que, al enunciarse, las nuevas palabras de la nueva Malinche subvierten la práctica lingüística del canon oficial y producen una subversión extra-teatral en la configuración del imaginario político del público. De hecho, en el cabaret «no hay un retorno a la aceptación del orden social dominante ni durante el espectáculo ni cuando éste concluye. Esto se entiende mejor si se considera al cabaret político como práctica contra-representacional, en especial en lo referente a cuestiones de abuso e injusticia» (ALZATE G. 2013: 30).

A través de la creación de una nueva modalidad de hablar, cuyos neologismos establecen nuevos sentidos fuera del esquema de la hegemonía normativa –paródicamente denominado «castellense»– y dejando a los conquistadores inhábiles a su misma arma de conquista, la pieza anticipa la trayectoria de disenso que María Teresa Andruetto ha expuesto durante el discurso de cierre del *VIII Congreso Internacional de la Lengua Española* celebrado en Córdoba (Argentina) del 27 al 30 de marzo de 2019:

En la lengua se libran batallas, se disputan sentidos, se consolida lo ganado y los nuevos modos de nombrar –estos que aparecen con tanta virulencia– vuelven visibles los patrones de comportamiento social. Palabras o expresiones que llegan para decir algo nuevo o para decir de otro modo algo viejo, porque el lenguaje no es neutro, refleja la sociedad de la que formamos parte y se defiende marcando, haciendo evidente que los valores de unos (rasgos de clase o geográficos o de género o de edad...) no son los valores de todos. Algo que no existía comienza a ser nombrado, algo que ya existía quiere nombrarse de otro modo (ANDRUETTO M. T. 2019).

Si se piensa que el hombre es el único animal político por ser el único dotado de la facultad lingüística, se entiende que la acción del lenguaje es necesariamente una acción política ya que puede establecer alianzas y enemistades, modificar la percepción del individuo y de la masa, determinar estructuras y sistemas de pensamiento. En este sentido, crear la palabra, es decir plasmar nuevas articulaciones fonéticas que se abren a nuevos contenidos semánticos, corresponde a crear inéditas formas de conocer el mundo e inéditos puntos de observación de la realidad. Si tomar la palabra es tomar posición, ocupar un espacio y no otro, pronunciar un nombre y silenciar otro, la obra de la dramaturga mexicana se caracteriza no solo por su ubicación dentro de la lengua sino, sobre todo, por su ubicación dentro la historia: englobando a la «visión de los vencidos» la perspectiva gloto-feminista, la autora arroja nueva luz sobre algunos itinerarios inexplorados del mapa de la memoria nacional. No se trata simplemente de una visión ampliada que incluye a «las vencidas» sino de un replanteamiento general del pasado y, por consiguiente, de su reconfiguración en el futuro.

Si entonces «lo insoslayable», afirma Andruetto, «es que se trata de una cuestión política» ya «que la lengua responde a la sociedad en la que vive, al momento histórico que transitan sus hablantes» (ANDRUETTO M. T. 2019), las revoluciones y las renovaciones lingüísticas de *La Malinche en Dios T.V.* nos presentan una vía para repensar la relación entre la ideología del lenguaje y el contexto mexicano en el cual este mismo lenguaje cultiva su proyección histórica y cultural. Si «el lugar de quien escribe es, en lo que respecta a la lengua, un lugar de desobediencia» (ANDRUETTO M. T. 2019), pues la inversión escénica de las relaciones de poder –por medio de una lengua desobediente e innovadora– se transforma en una experiencia de glotopolítica de resistencia capaz, realmente, de des-palabrar el patriarcado.

Bibliografía

ALZATE Gastón, 2013, *Una práctica contra-representacional: el cabaret político mexicano*, “Paso de Gato. Revista Mexicana de teatro”, n. 55, pp. 28-31.

ALZATE Gastón, 2015, *Apuntes a la historia del cabaret político mexicano: aspectos contraculturales*, “Latin American Theatre Review”, vol. 49, n. 1, pp. 79-98.

ANDRUETTO María Teresa, 2019, *Completo, el magistral discurso de María Teresa Andruetto para el cierre del Congreso de la Lengua*, “La voz”.

<https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/completo-magistral-discurso-de-maria-teresa-andruetto-para-cierre-del-congreso-de-lengua>

BUTLER Judith, 2002 [1993], *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.

BUZZATTI Gabriella – SALVO Anna, 2001 [1998], *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Cátedra, Madrid.

CASTELLANOS Rosario, 2014 [1975], *El eterno femenino*, Fondo de Cultura Económica, México.

COSTANTINO Roselyn, 2000, *Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez’s Body in Play*, en COCO FUSCO (ed.), *Corpus delecti: performance art of the Americas*, Routledge London/New York, pp. 57-70.

FUENTES Carlos, 2008 [1970], *Todos los gatos son pardos*, Siglo XXI, México.

GLANTZ Margo, 1994, *Malinche: la lengua en la mano*, “Debate feminista”, vol. 10, pp. 167-182.

GRILLO Rosa María, 2011, *El mito de un nombre: Malinche, Malinalli, Malintzin*, “Mitologías Hoy”, vol. 4, pp. 15-26.

GUESPIN Louis – MARCELLESI Jean-Baptiste, 1986, *Pour la glottopolitique*, “Langages”, n. 83. [Por la glotopolítica, 2011, traducción de Pablo SALAS TONELLO para la cátedra de Política y Planificación lingüísticas - Facultad de Filosofía y Letras – UNT].

MESSINGER CYPRESS Sandra, 2000 [1991], *La Malinche in Mexican literature. From History to Myth*, University of Texas Press, Austin.

NARVAJA DE ARNOUX Elvira, 2016, *La perspectiva glotopolítica en el estudio de los instrumentos lingüísticos: aspectos teóricos y metodológicos*, “Matraga”, n. 38, pp. 18-42.

NÚÑEZ BECERRA Fernanda, 2002, *La Malinche: de la historia al mito*, Divulgación, México.

PEÑA Luis, 2005, *Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad: intersecciones performativas en la escena mexicana actual*, en María Claudia ANDRÉ – Patricia RUBIO (comps.), *Entre mujeres. Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, RIL, Santiago de Chile, pp. 91-108.

RODRÍGUEZ Jesusa, 1991, *La Malinche en Dios T.V.*, “Debate Feminista”, vol. 2, pp. 308-311.

SÁNCHEZ ROVIROSA Gabriel, 2013, *El teatro de cabaret de Jesusa Rodríguez*, en Gabriel YÉPEZ (comp.), *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano s. XX y XXI*, CONACULTA / INBA-CITRU, México.

Publicaciones electrónicas CITRU <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/49.html>

TAYLOR Diana, 2007 [2003], *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press.

TIMMER Nanne, 2018, *Pensar el cuerpo: vida y derecho*, en Nanne TIMMER (comp.), *Cuerpos ilegales. Sujeto, poder y escritura en América Latina*, Almenara, Leiden.

VALLE José del, 2017, *La perspectiva glotopolítica y la normatividad*, “Anuario de glotopolítica”, n. 1, pp. 17-40.

Catalina de Erauso en el paradigma americano

Andrea Pezzè

Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Introducción

La conocida *Historia de la Monja Alférez Catalina de Erauso escrita por ella misma* es uno de los textos pertenecientes al macro-género de las crónicas de Américas y, más en detalle, a los «memoriales de servicio» (CASTRO MORALES B. 2000: 224; ESTEBAN A. 2005: 168), que siguen despertando interrogantes acerca de su originalidad filológica, de la cuestión de su autoría y de la figura de su más probable redactora: Catalina de Erauso, la Monja-Alférez. Podemos delegar el resumen de su historia a ella (o a quien escribió el libro), citando una de las partes más conocidas y repetidas de su jornada, el momento en que, frente al Obispo de Guamanga (hoy Departamento de Ayacucho), Catalina se declara:

[...] y descúbrome viéndolo tan santo varón, y pareciendo estar yo en la presencia de Dios, y dígole: –Señor, todo esto que he referido a V. S. ilustrísima no es asi [*sic*]; la verdad es ésta;

que soy mujer, que nací en tal parte, hija de fulano y sutana [*sic*]; que me entraron de tal edad en tal convento, con fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito; que tuve noviciado; que estando para profesar por tal ocasión me salí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corte el cabello; partí allá y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé; correteé, hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de su señoría ilustrísima (ERAUSO C. de 2008 [2003]: 160)¹.

El vértigo de esta narración no accede al pormenor, así que nos fijamos en unos detalles importantes: el nacimiento en una tal parte es Guipúzcoa en 1585²; el fulano padre se llama Don Miguel de Erauso, capitán, y la zutana doña María Pérez de Galarraga y Arce; la tía fulana era doña Úrsula de Unzá y Sarasti. Estos escrúpulos no se deben a inútil pedantería o a explicar los favores que una vasca (o un vasco) puede tener en una aventura tan desbordante como la de Catalina. Tales pormenores sirven para subrayar aquí que Catalina de Erauso se cría en el seno de una familia de buena consideración en la España colonial y que tiene una educación letrada en el convento. En opinión de Ángel Esteban, «su origen [de Catalina] tiene que ver con los hidalgos quienes [...] conservan al menos, y sobre todo en la sociedad vasca, un cierto rango social de prestigio, sobre todo por la solera y la antigüedad del apellido» (2005: 173). Rita Martín, en

1 Todas las citas de la obra se refieren a esta edición. A su vez, la edición al cuidado de Ángel Esteban depende de la que hoy en día consideramos definitiva, es decir la de Rima de Vallbona (ERAUSO C. de 1992). Debido a la falta de espacio, señalamos, para los que quisieran conocer los detalles de la a su vez increíble historia del manuscrito y de las ediciones del libro de Catalina, que es posible encontrar a la venta tanto la edición al cuidado de Ángel Esteban como la de Rima de Vallbona.

2 Con todos los problemas que esta simple fecha despertó. Por ejemplo, por la partida de bautismo sabemos que en realidad nació en 1592. Este y otros errores son materia de debate e investigación, sin que en ningún momento pongan en tela de juicio la veracidad del imaginario sobre Catalina.

un papel de trabajo interesante, riguroso en la construcción y en la indicación de las fuentes, pero que no tiene ninguna referencia a una revista o un libro o un blog o cualquier otro dato bibliográfico, rastrea las partes de la *Historia de la Monja Alférez* en la que la narradora exhibe sus conocimientos del latín y del prestigio que dicha sabiduría despierta en sus interlocutores. No importa otra vez recoger las razones y la veracidad de estas afirmaciones: sea ella autodidacta (en parte como Sor Juana Inés de la Cruz) o menos, en la autobiografía sobran elementos para entender que la persona que se retrata tiene una cultura letrada adecuada. El intento de estas páginas es, de hecho, el de reconocer los elementos culturales del texto de (o sobre) Catalina dentro del paradigma barroco del siglo XVII que empieza, entre otras cosas, con la increíble jornada de la Monja-Alférez.

Los géneros literarios y las verdades de una época

Los primeros elementos que tanto Ángel Esteban como Belén Castro Morales traen a colación en el análisis del manuscrito son los vínculos evidentes con los géneros literarios que constituyen las primeras narraciones americanas. Ya hemos visto la crónica y el “memorial de servicios”. En la confesión citada, la profesión de militar no aparece, a pesar de que Catalina se haya desempeñado en el ejército durante alrededor de diez años, tres de los cuales codo a codo con su hermano Miguel sin que este la reconociera. En la cita con el que nos propusimos resumir la vida de la Monja-Alférez no entran los servicios que Catalina, bajo el nombre de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, ofreció al Rey en diferentes campañas. Sin embargo, ese balance quiere dramatizar una vida al límite. Es el recurso meta-narrativo con el que Catalina se enfoca en su condición excéntrica y no en (uno de) su(s) centro(s). Allí debe confesar lo que no se sabe que es, o sea una mujer, virgen intacta. Todo el relato de la *Historia de la Monja Alférez*, en cambio, se fija en las vicisitudes que Catalina

supo encarar en su disfraz masculino y de cómo ciertos infortunios (o crímenes) dependieron de una condición no circunstancial. Por lo tanto, ser una mujer travesti sería su condición esencial, incluso desde un punto de vista biológico: es una de Erauso, con hermanos venturosos y avisados en el arte de la guerra; en su código genético está muy presente la hombría y el valor.

De esta forma, el memorial de servicio es el componente principal del texto que leemos y que serviría a los efectos que se describen en el texto mismo (el perdón de los crímenes y la licencia para seguir vestida de hombre). Sin embargo, en la *transgeneridad* global que constituye la historia tampoco el elemento narratológico puede reducirse a una unicidad. Los géneros en los que se basa la armazón de la construcción narrativa son por lo menos dos: crónica y picaresca.

Ángel Esteban (2005 y en ERAUSO C. de 2008 [2003]) hace hincapié en esta característica del texto por una razón fundamental: el lector del siglo XVII aceptaría las rarezas de la historia al incluirla en un marco narrativo claro, favoreciendo de tal manera la difusión de la historia que en muy poco tiempo llegaría al teatro gracias al discípulo de Lope de Vega Juan Pérez de Montalbán o a las artes plásticas con los dos retratos de la monja³. Para Esteban, la Monja Alférez manifiesta una «desmesura hiperbólica que está a la base del relato picaresco, cuando el narrador exagera los males sufridos» (2005: 171). De esta forma, los sucesos de Catalina de Erauso incorporan estrategias narrativas en la construcción del relato tal y como hacen las crónicas. La *Historia de la Monja Alférez* contribuye a esa “vocación literaria del pensamiento histórico en América” que Enrique

3 «Además de los retratos pictóricos que se conservan de Catalina de Erauso, el realizado por Francisco Crescencio [sic] en Italia en 1926 y el pintado por Francisco Pacheco en 1630 en Sevilla» (ARETA MARIGÓ G. 1999: 245). El pintor italiano es en realidad Francesco Crescenzi (Roma, 1585 – Napoli, 1648), pero, como afirma Sonia Pérez-Villanueva (2014: 15), de este retrato solo hay una constancia de la misma Catalina en una de sus cartas: «[...] in one of his letter, he states that his good friend, the painter Francesco Crescenzi, had created a portrait [...] in 1626».

Pupo-Walker (1982) y Beatriz Pastor (1988), entre otros, detectaron en los orígenes de la literatura hispanoamericana. Además, los géneros que entran en dicha propensión hacia lo literario no son necesariamente “cultos”, como la épica o la epopeya, sino que pueden desembocar, desde los tiempos de Bernal Díaz del Castillo, en una vertiente popular que vivifica la posición marginal del sujeto. Carlos Fuentes (en SERNA M. 2000: 84) hablando del soldado de Cortés, o Vito Galeota (1983, 1989), refiriéndose al naufragio de Cabeza de Vaca, apuntan hacia la dimensión popular de las relaciones de las conquistas del siglo XVI. Por lo tanto, las controversias sobre la moralidad, la veracidad y, desde el siglo XIX, sobre el rigor filológico, no impidieron que el texto circulara como espejo de una vida posible y sin duda emblemática, hasta en la lectura *queer* que abunda en las publicaciones académicas de entre el siglo XX y el nuestro.

Además, tanto Belén Castro Morales (2000: 233) como Mariana Zinni (2012), reconocen una relación con *Los infortunios de Don Alonso Ramírez* del mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora, particularmente en la centralidad que América logra en algunas narraciones picarescas. Por esta razón, el relato de Catalina de Erauso interesa también desde la perspectiva del desplazamiento de la picaresca hacia un centro nuevo, lugar de conquistas y exotismos, en el que la narrativa peninsular, tal y como la identidad de Catalina, cambia de manera asombrosa. En palabras de Castro Morales, «el texto picaresco permite la exhibición cínica, morbosa e incluso ambiguamente complaciente, de lo inaceptable, al amparo de un marco moralizador» (2000: 234). Nuestra primera aproximación a lo barroco en Catalina estriba en esta afirmación: a pesar de su reconocibilidad, los factores que constituyen la historia de la Monja Alférez son al mismo tiempo inteligibles y ocultos, evidentes y opacos, sublimes y monstruosos.

En añadidura, hay otros patrones narrativos que aumentan la capacidad de la *Historia de la Monja Alférez* de encontrar los favores de un público: reproduce los relatos sobre monjas travestis y el mito

de las amazonas. Para el primer caso, podemos referirnos a ejemplos que en la Edad Media y hasta la contemporaneidad han ido despertando la curiosidad de los lectores. Entre las muchas publicaciones al respecto se cita aquí la de Horacio Sierra, *Sanctified Subversives: Nuns in Early Modern English and Spanish Literature* (2016). El enfoque de este volumen es interesante por la dimensión europea con la que estudia el fenómeno, su restricción al periodo barroco y, además, por la constante dicotomía, doblez, enmascaramiento que el oxímoron del título enfatiza ya desde las primeras palabras. No es solo cuestión de folclore, ni esta opinión puede limitarse a un barroquismo *queer*: en lo que atañe a estas páginas, la simultánea presencia de dos términos tan alejados entre ellos da razón de un paradigma americano que vamos a incluir en una lectura de los orígenes del barroco novohispano y del neobarroco contemporáneo. De hecho, la misma Sor Juana Inés de la Cruz, que aparece en el libro de Sierra, considera el travestismo femenino un recurso extremo pero no totalmente infrecuente. En la conocida *Respuesta a Sor Filotea* de la Décima Musa mexicana, se lee: «oí decir que había Universidades y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, *mudándome de traje*, me enviase a Méjico [...] para estudiar y cursar la Universidad» (CRUZ J. I. de la 2005: 219, énfasis mío). En esta carta Sor Juana sabe que se está dirigiendo al obispo de Puebla y, de hecho, las primeras páginas del texto sirven para alejar de ella las sospechas de la Inquisición: sin embargo, la praxis de mudarse de traje parece ser un recurso normal para solucionar las limitaciones de género.

La figura de la amazona insiste en el mismo molde. Toda narración picaresca cuenta las razones por las que, al final del relato y de la misma forma que en las crónicas, el narrador merece una prebenda, la comprensión o el perdón de la señoría a la que se dirige. Finalizado el libro, el lector de la *Historia de la Monja Alférez* considera que el crimen mayor de Catalina sea su vida travesti. Una usurpación de los papeles de género que en todos los tiempos puede y pudo dar

lugar a contiendas jurídicas o castigos populares⁴. Pero el gran tema en la Monja Alférez es el sinnúmero de crímenes reales de los que ella es culpable en sus andanzas americanas. El objetivo pragmático del texto parece entonces dúplice: por un lado, sirve para que le otorguen –y así lo hace Papa Urbano VIII, haciendo hincapié en la maravilla⁵– la posibilidad de seguir vestida de hombre; por otro, permite el abono de los castigos y, de la misma forma que en otros memoriales de servicio, el conseguimiento de una renta. De estas estrategias narrativas, la que más nos interesa tiene que ver con los crímenes de los que la Monja Alférez es culpable; de la violencia de su actitud y de cierta monstruosidad (en términos lascasianos) en el trato con los indígenas. Según Castro Morales, «suele hacerse énfasis en el carácter extremadamente transgresor de la escritura y vida de Catalina de Erauso, pues literariamente salta la frontera de su sexo para hablar desde una instancia masculina en lo gramatical y lo simbólico; y en el plano vital celebra su propia excentricidad desde la más agresiva virilidad» (2000: 229). Por lo tanto, la agresividad es algo que se exhibe, enfatizándolo, como rasgo ulterior de ocultamiento, un motivo más en la activación de la «trampa especular de la diferencia»⁶; al mismo tiempo, es una razón más de monstruosi-

4 Por ejemplo, se podría referir aquí la novela histórica de Antonio Benítez Rojo, *Mujer en traje de combate* (2001) que investiga, imagina y reconstruye la vida de Enriqueta Faber, quien a comienzos del siglo XIX no fue monja pero sí tuvo que disfrazarse de hombre para poder llegar a ser médico y militar.

5 El Papa, tras su concesión, recibe críticas dirigida a la poca decencia de la figura de Catalina. Para defender su decisión, hace hincapié en lo increíble de la historia: «–Dadme otra Monja Alférez, y le concederé lo mismo» (en ERAUSO C. de 1918: 128).

6 Castro Morales examina la moralización de su conducta como monja, como violenta y como militar. La primera, depende de la poco cristiana ofensa recibida por Doña Catalina de Aliri [Alizi] «la cual era robusta y yo muchacha, me maltrató de mano» (ERAUSO C. de 2008 [2003]: 94). Este acto violento, además contra una indefensa, se concluye con un tajante «y yo lo sentí» (94), hecho que permite, moralmente, la huida. Desde el punto de vista de la violencia, Esteban

dad, una ruptura ulterior de los preceptos aristotélicos. La conducta de Catalina hace que, en detrimento de dichas leyes, una mujer se otorgue, por su mismo albedrío, un papel masculino. Sin embargo, «la censura de la época admitía, a su pesar, el tema de la mujer viril como un caso excepcional» (CASTRO MORALES B. 2000: 230). La anomalía de Catalina –mujer viril en América–, se superpone al mito de las amazonas y tiene sus ecos en la cultura europea tanto en materia literaria (Lope de Vega y Tirso de Molina) como en la realidad en el caso de Cristina de Suecia.

Los elementos literarios, las intertextualidades con otras vidas escritas –biografías o autobiografías– de la cultura de la primera modernidad española y europea, nos permiten definir el marco narrativo en el que se inscribe la obra. Desde otro punto de vista, los factores de exuberancia cultural que la *Historia de la Monja Alférez* activa pueden ser leídos también desde el punto de vista de la curiosidad barroca y, además, configurarse como elementos fundamentales de la latinoamericanidad.

(2005: 171) incluye esas conductas en su educación familiar ya que «Catalina sabe cuáles son los elementos que debe destacar para que la autoridad no tenga en cuenta sus errores»: entre estos «la salvaguarda del honor personal». Finalmente, por lo que atañe su conducta como militar, Catalina no oculta acciones suyas demasiado violentas. Sin embargo, Castro Morales afirma que: «el “blanqueo” de su conducta violenta» depende del «heroísmo oficial en virtud del principio de “guerra justa”» (2000: 235). En otras circunstancias, los crímenes de Catalina (como dar muerte a su hermano), y las peripecias que dichos gestos desencadenan, se incluyen en una armazón narrativa que termina con un servicio a la Corona, como en el último caso mentado, en la represión del alzamiento de Alonso Ibáñez. Por lo tanto, Catalina en el mismo momento en el que exhibe una culpa, la oculta detrás de una narración heroica.

Lo barroco en Catalina de Erauso

La última parte del mentado artículo de Castro Morales introduce el punto de vista barroco en la disección de la figura de Catalina de Erauso. Con todo, las pocas páginas que se dedican a una crítica en perspectiva cultural solo logran presentar, y someramente, los términos de un problema, el de la inclusión de un personaje y de unos géneros literarios en un contexto cultural. Stephanie Merrim (1993, 1999), por su parte, evalúa las razones por las que dos sujetos —a parte Catalina, también Sor Juana— pueden remarcar en la escritura sus propias condiciones excéntricas para, en términos ególatras, acudir a la fama tan buscada en el siglo XVII. En la autobiografía de la monja alférez, a parte las declaraciones de inocencia, valor y conocimiento de las letras, Catalina destaca lo inusual e insólito de su relato. En la *peroratio* del “Expediente relativo a los méritos y servicios de Doña Catalina de Erauso” con la que se dirige a S. M. para pedir una renta, la monja señala la «singularidad y prodigio que viene a tener su discurso»⁷. Para Merrim, la voluntad de enfatizar lo raro, es una estrategia que Catalina y Sor Juana tienen en común para justificar cierta conducta y al mismo tiempo alcanzar notoriedad o éxito cual sería su (de ellas) verdadero objetivo: «al auto-representarse como un hombre y al minar “la diferencia” entre su masculinidad y su femineidad, ha logrado la fama: un espacio que en el período barroco, gracias a la predilección de la época por lo prodigioso, se encuentra más allá de los códigos de las normas sociales» (MERRIM S. 1993: 362). Es decir que Catalina se ajustaría a los códigos del barroco que «son impuestos en América como parte del proyecto expansionista que buscaba unificar [...] la totalidad imperial», tal y como escribe Mabel Moraña (1998: 29). En este sentido, además de su rango de Alférez y su empecinamiento en la consolidación violenta de la co-

7 En la edición de Ferrer, p. 125; también online en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-monja-alferez/html/ff38d5be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html#I_31_ (último acceso, 08/07/2019)

lonia, la misma rareza de Catalina representaría una prolongación del poder imperial. En opinión de Merrim, «[a] aprovecharse de su anomalía, al equiparar su vida y escritos a la estética dominante de la cultura barroca, Erauso ha encontrado una válvula de escape, una zona de permisividad y flexibilidad dentro de la rigidez de la sociedad barroca» (1993: 362). Lo que nos interesa ahora averiguar son los elementos del barroco que Catalina representa, sus funciones en la visión global de la cultura en el siglo XVII y la dimensión americana de dichos factores. La contingencia de ser un sujeto cortesano en su desmesura, así como arguye Merrim, nos satisface pero nos deja también unos vericuetos críticos por examinar.

Para tratar de explicar este asunto, es nuestra intención dirigirnos hacia el conocido ensayo de Severo Sarduy, *Barroco* (1974) y leer la figura de Catalina dentro de la perfecta concordancia con la visión cosmogónica del barroco explicada por el autor cubano. Desde nuestro punto de vista, la dimensión americana –o mejor dicho transatlántica– de Catalina, respetaría las consignas fundamentales de Sarduy sobre la visión del mundo del sujeto barroco. «Si el espacio promulgado tipo es el que describe la Cosmología, es simplemente porque esta ciencia [...] sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras». Por esto, en «el espacio simbólico del barroco [...] encontraríamos la cita textual o la metáfora del espacio fundador, postulado por la Astronomía contemporánea» (SARDUY S. 1974: 14). En este sentido Catalina no sería un caso aislado, sino que su historia encarnaría perfectamente en el espíritu de una época (y no solo) perteneciente al origen de la identidad mestiza latinoamericana.

Es evidente que, por lo que hemos dicho hasta aquí, Catalina encarnaría los rasgos fundamentales del Barroco.

A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico (SARDUY S. 1974: 16).

De hecho, Catalina de Erauso, en todo lo que hace, representa una anomalía. Al leer su autobiografía como un memorial de servicio, la crítica se sorprende por la exhibición de la crueldad en las batallas o en asuntos de honor. Dichos detalles, en opinión de Castro Morales y de Esteban, sirven para enfatizar su masculinidad y los servicios que ofreció a la corona. En nuestra opinión, ahí hay también una anomalía barroca, como veremos más adelante.

Un elemento renacentista que encontraremos también en el barroco, y que encaja con la figura de nuestra monja, es la representación de la virgen. Ya hemos visto que el obispo de Guamanga perdona –y hasta venera «como una de las personas más notables de este mundo» (ERAUSO C. de 2008 [2003]: 161)– a Catalina a raíz de su virginidad. O sea que el memorial de servicio puede favorecer la recompensa, pero solo su condición de intacta garantiza la salvación. Sin embargo, su pureza no supone la representación clásica de una virgen ni rehuye la exhibición de una sexualidad homoerótica⁸. Así que la doncella no depende de la falta de deseo, sino de la sustitución de un deseo por otro. Esta Virgen, tan heterodoxa en sus formas, se encuentra también en la cultura renacentista y se abre al (o depende del) pensamiento eliocéntrico de Galileo:

La metáfora de Galileo es la de la corrupción [...]: el Sol no es un globo pulido [...]; la Luna no es plana, esférula blanca sin poros: como la Tierra es irregular y montañosa. [...]. La observación de la segunda nova [...] permiten al *Sidereus Nuncius* proclamar la metáfora de la corrupción. Un amigo de Galileo, el pintor florentino Ludovico Cardi [...] ilustró las observaciones del *Sidereus Nuncius*: en 1612 pintó en la capilla Paulina de Santa María Mayor, en Roma, una virgen

8 «A pocos más días, me dio a entender que tendría a bien que me casase con su hija, que allí consigo tenía, la cual era muy negra y fea como un diablo, muy contraria a mi gusto, que fue siempre de buenas caras» (DE ERAUSO C. de 2008 [2003]: 122).

de la asunción, respetando su iconografía, sobre una Luna, pero esta última aparece [...] agujereadas de cráteres, montañosa y árida. [...] la Luna deja de ser *un círculo immaculado que epifaniza la pureza celeste* para convertirse en *una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia* (SARDUY S. 1974: 42-44, *énfasis en el original*)⁹.

De la misma forma y en los mismos años, Catalina es una virgen con soporte irregular: su atuendo, sus modales, su misma cara. «[D]e rostro no es fea, pero no es hermosa», escribe Pedro del Valle en su conocida descripción y, por esto, «parece más un eunuco que mujer» (ERAUSO C. de 1918: 126). La anomalía del contexto de representación icónica de la virgen se reproduce en Catalina en la imposibilidad de dejar constancia directa de su apariencia. Pedro del Valle, para hablar de la monja, tiene que construir alrededor de ella un sistema de metonimias: «no es fea», «parece un eunuco» etc. La indeterminación de su sexo, centro de la identidad biológica y, fuera de la teoría *gender*, también de la identidad social de una persona, propicia una descripción en la que se afirma la aproximación y la lítote. Se observa por lo tanto una órbita de significantes y de significados alrededor del signo Catalina. Para Sarduy, esta proliferación metonímica es otra característica del Barroco. El cubano escribe que «esta modificación [del sistema tolemaico al copernicano] puede interpretarse como una metonimia –un desplazamiento del centro de atención, un deslizamiento de la mirada hacia lo contiguo– en la topología simbólica del cosmos antiguo [...]» (1974: 32). También en el ensayo “El barroco y el neobarroco”, afirma que un «mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado [...] por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él» (SARDUY S. 1999: 1389). Catalina, por lo tanto, es el centro de la observación

que no puede ser alcanzado sino por tentativas infinitas alrededor de él. A la luz de la ubicación de Catalina en un centro, nos toca ahora definir, a partir de la teoría cosmogónica barroca, la tipología de dicho núcleo.

Cuando Catalina es monja, su resplandor se debe al respeto de la consigna de castidad; cuando Catalina es Alférez, su centelleo es la virilidad con la que cuenta sus hazañas militares. Pero, al mismo tiempo, cuando Catalina es monja no deja de ser alférez y al revés: cada luminoso centro de nuestra heroína supone la existencia de su lado oscuro.

Las tres leyes de Kepler, alterando el soporte científico en que reposaba todo el saber de la época, crean un punto de referencia con la relación al cual [*sic*] se sitúa, explícitamente o no, toda actividad simbólica: algo se descentra, o más bien, duplica su centro; ahora la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso, paternal, sino la elipse, que *opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno*, el centro ciego, reverso del *yang* germinador del Sol, el ausente (SARDUY S. 1974: 56)¹⁰.

La primera ley de Kepler («los planetas describen elipses de las cuales el centro del Sol es uno de los centros»), pasa a ser arquetipo de la estética barroca. La figura de Catalina, con su doblez, su pliegue, es ella misma los dos centros a la vez, uno visible y otro oculto: «*[l]a elipsis, en sus dos versiones, aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado/el Sol) que esplende en la frase barroca; otro obturado (el significante oculto/el centro virtual de las elipsis de los planetas), elidido, excluido, el oscuro*» (SARDUY S. 1974: 70, *énfasis en el original*). Cuando Catalina confiesa su identidad de virgen travesti al obispo de Guamanga, calla la de Alférez: toda frase

de la *Historia de la Monja Alférez* oculta una otredad.

La relación entre los sucesos de Catalina y la cosmología renacentista y barroca no termina aquí: el centro doble no tendría sentido sin la posibilidad de construir los focos de una elipsis gracias al movimiento. La cualidad americana de Catalina no depende solo de la extensión de un código imperial a los territorios coloniales en el siglo XVII, sino que su identidad barroca, a pesar de concebirse en España —o sea cuando ella se *muda de traje*¹¹—, tiene su razón de ser en América. Catalina representa dos cualidades de la tierra en la cosmogonía copernicana: es excéntrica y extravagante. Por un lado, representa un centro otro y nuevo (el Sol en lugar de la Tierra), en el cual expresar una condición de diferencia; por otro, necesita enfocar ese centro y, para lograrlo, transita por un lugar periférico (que se eleva a centro), lo conoce, nos cuenta sobre él, lo contamina. Catalina vaga fuera de Europa, en el espacio ultra —o extra— de América. Es verdad que sus vicisitudes repiten las consignas de las crónicas ya que, a pesar de que la «Monja Alférez no se [proponga] explicitar ciertos aspectos de la evolución de la colonización imperial [...], [...] lo hace, a la vez que se coloca ella misma en esos paisajes y elabora un cuadro bastante completo» (ESTEBAN A. en ERAUSO C. de 2008 [2003]: 15). Es también cierto que repite las consignas de las leyendas sobre amazonas (CASTRO MORALES B. 2000) y sobre picaresca (ESTEBAN A. 2005 y en ERAUSO C. de 2008 [2003]), llevando a América géneros lite-

11 En la economía de la obra de Catalina, escritura rápida y eficaz en la que el vacío se llena de movimiento (respeto el *horror vacui* de la escena barroca a pesar de la sintaxis, en su mayoría paratáctica, de la crónica), la parte en la que nos cuenta su travestismo tiene una relevancia asombrosa. Una vez huida del convento, «tíré no sé por donde, y fui a dar en un castañar que está fuera, y cerca a las espaldas del convento, y acógime allí; y estuve tres días trazando y acomodándome y cortando de vestir. Corté e hicéme de una basquiña de paño azul con que me hallaba, unos calzones; de un faldellín verde de perpetuán que traía debajo, una ropilla y polainas: el hábito me lo dejé por no ver que hacer de él. Cortéme el cabello, y partí la tercera noche y eché no sé por donde [sic]» (ERAUSO C. de 2008 [2005]: 95).

rarios bien ahincados en la cultura española. En añadidura, por su americanidad o por ser tamaño sujeto barroco, Catalina de Erauso pone en escena más de lo que se podría o sería lícito hacer. Ella no solo reproduce géneros europeos sino que dramatiza el momento clásico de su creación (y con clásico nos referimos tanto a la crónica como, hoy en día, a la picaresca). Catalina pone en escena no solo la falsificación fundamental de la que surgen los dos géneros más relevantes en el texto, sino exhibe las mentiras de su sexo, su travestismo. Lo que los lectores podemos ver es más de lo que la crónica normalmente nos enseña y un poco más de lo que hace la picaresca. Como alférez, usa la barbarie contra los indígenas para aumentar sus méritos, pero al mismo tiempo sitúa dicha barbarie peligrosamente en el centro de la escena. Pone de manifiesto lo que desde la segunda carta de relación de Cortés se oculta: la masacre y la crueldad.

Pasamos adelante, y al tercer día descubrimos un pueblo de Indios, los cuales se pusieron en arma. Llegamos, y en sintiendo ellos el arcabuz huyeron desatinados, quedando muertos algunos. [...]. Al salir, el maestre de campo Bartolomé de Alba, fatigado de la celada, se la quitó para limpiarse el sudor, y un demonio de un muchacho, como de doce años, [...] le disparó una flecha, y se le entró por un ojo y lo derribó, lastimado de tal suerte, que expiró al tercer día. Hicimos al muchacho mil añicos. Habíanse entretanto los Indios vuelto al lugar, en número de más de diez mil. Volvimos a ellos con tal coraje, e hicimos tal estrago, que corría por la plaza abajo un arroyo de sangre como un río, y fuímoslos siguiendo y matando hasta pasar el río Dorado (ERAUSO C. de 2008 [2003]: 128).

En el acto de justificar el crimen de honor, en cualidad de hombre viril, dictamina sobre esta práctica al demostrarnos que su único valor salvífico es la castidad. En el territorio americano, Catalina luce un valor en el momento en que define su contradicción. Nunca se rinde a la voluntad de ser un sujeto centrado en uno de los centros

posibles. Por eso, su *Historia de la Monja Alférez* saca provecho de sus peripecias –escritura pragmática con la que se trata de alcanzar un reconocimiento social (rango y dinero)–, no solo para un fin práctico (la renta) sino para tener licencia de seguir vistiendo de hombre, o sea constituirse como un centro doble: «[b]esé el pie a la santidad de Urbano VII[I], referíle en breve, lo mejor que supe, mi vida y corridas, mi sexo y virginidad; y mostró su santidad extrañar tal caso, y con afabilidad me concedió licencia para proseguir mi vida en hábito de hombre» (2008: 173). Finalmente, en Nápoles, Catalina puede ser notoria y travesti, respondiéndole de bravucona a unas muchachas impertinentes.

Conclusión

Desde la segunda mitad del siglo XX y desde la pluma de escritores como José Lezama Lima o Alejo Carpentier, muchos estudios ven en la América un territorio en el que el barroco supo arraigarse y convertirse en un *ethos* cultural. El neobarroco de Sarduy parece superponerse perfectamente a la figura de Catalina de Erauso quien por su parte afirma su barroquismo solo una vez llegada al territorio americano¹². El paréntesis europeo, antes de volver a América bajo la identidad de Antonio de Erauso, sirve, otra vez, para otorgarle oficialidad a su naturaleza barroca, para dejar que esta se exprese en México. Es llamativo, aunque dependa de una casualidad administrativa, que la historia de Catalina se desarrolle en Perú y termine en México, los lugares de la colonia donde, gracias también a la influencia indígena, el barroco tuvo sus máximas expresiones. Nuestra lectura de Catalina de Erauso parece nada más un ejercicio, encontrar los elementos en común entre textos tan lejanos entre ellos (la *Historia de la Monja Alférez* y el ensayo de Sarduy) y probablemente lo es. Pero quiere ser también otro granito de arena en un discurso

12 En su peregrinación por América usó diferentes nombres: Pedro de Orive, Francisco de Loyola y el mentado Alonso Díaz Ramírez de Guzmán.

de apropiación: por lo que atañe a América Latina, lo *queer*, la identidad en la modernidad líquida, lo metaliterario no surgen de una condición posmoderna sino que pertenecen al paradigma de lo americano, son partes integrantes de su identidad y la increíble historia de Catalina quiere ser solo un ejemplo de ello.

Bibliografía

ARETA MARIGÓ Gema, 1999, *El barroco y sus máscaras: Vidas y sucesos de la Monja Alférez*, “Anuario de Estudios Americanos”, n. LVI, vol. 1, pp. 241-252.

CASTRO MORALES Belén, 2000, *Catalina de Erauso, la monja amazona*, “Revista de Crítica Literaria Latinoamericana”, n. 52, pp. 227-242.

CRUZ Sor Juana Inés de la, 2005, *Dolor Fiero*, edición de Fina GARCÍA MARRUZ, Casa de las Américas, La Habana.

ERAUSO Catalina de, 1918, *Historia de la Monja Alférez*, edición de Joaquín María de FERRER, prólogo de José María de HEREDIA, Renovación, Madrid.

ERAUSO Catalina de, 1992, *Vida i sucesos de la Monja Alférez. Autobiografía atribuida a doña Catalina de Erauso*, edición de Rima de VALLBONA, Tempe, Arizona State University.

ERAUSO Catalina de, 2008 [2003], *Historia de la Monja-Alférez Catalina de Erauso escrita por ella misma*, edición de Ángel ESTEBAN, Cátedra, Madrid.

ESTEBAN Ángel, 2005, *Catalina de Erauso: la monja pícaro*, en Raúl MARRE-RO-FENTE (editor), *Poéticas de la restitución: Literatura y cultura en Hispanoamérica colonial*, Juan De La Cuesta, Newark, DE, pp. 167-179.

GALEOTA Vito, 1983, *Appunti per un'analisi letteraria di Naufragios di A. Núñez Cabeza de Vaca*, “Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza”, n. XXV, vol. 2, pp. 471-497.

GALEOTA Vito, 1989, *Realtà e racconto nella vicenda di Lope de Aguirre e nell'avventura di Cabeza de Vaca*, in Giuseppe BELLINI (curador), *L'America tra reale e meraviglioso. Scopritori, Cronisti, Viaggiatori*, Bulzoni, Roma.

MERRIM Stephanie, 1993, *Catalina de Erauso y Sor Juana Inés de la Cruz: de la anomalía al ícono*, en Sara POOT HERRERA (curadora), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, El colegio de México, México.

MERRIM Stephanie, 1999, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Vanderbilt UP, Nashville.

PASTOR Beatriz, 1988 [1983], *Discurso narrativo de la conquista. Mitificación y emergencia*, Ediciones del Norte, Hanover.

PÉREZ VILLANUEVA Sonia, 2014, *The Life of Catalina de Erauso, the Lieutenant Nun. An Early Modern Autobiography*, Fairleigh Dickinson UP, Madison (WI).

PUPO WALKER Enrique, 1982, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Gredos, Madrid.

SARDUY Severo, 1974, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires.

SARDUY Severo, 1999, *Obras completas*, ALLCA, Madrid.

SERNA Mercedes (curadora), 2000, *Crónicas de Indias*, Cátedra, Madrid.

SIERRA Horacio, 2016, *Sanctified Subversive: Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*, Cambridge UP, Cambridge.

ZINNI Mariana, 2012, Infortunios de Alonso Ramírez de Carlos de Sigüenza y Góngora: aproximaciones a una geografía poscolonial, "Iberoamericana", n. 46, pp. 57-73.

*Las “otras” en las guerras civiles del XIX.
Imágenes e imaginarios iconográficos
en Colombia, Italia y España*

Hernán Rodríguez Vargas

Università degli Studi di Salerno

Dentro de nuestros imaginarios, representaciones y memorias históricas, la cultura visual juega un papel fundamental. Las imágenes a través del tiempo configuran recuerdos. Ver las cosas de un determinado modo, termina por producir y consolidar una serie de memorias respecto de determinados acontecimientos. De aquí que, con relación al lugar de las mujeres en las guerras del siglo XIX, en los tiempos de formación de naciones como Colombia, Italia y España (objeto de estudio en este texto)¹, en vez de hacer una sola pregunta, para responder a una cuestión, se deban hacer dos distintas para reflexionar sobre un mismo fenómeno. Una cosa es preguntar: ¿cuál fue el papel de las mujeres en las guerras del siglo XIX?; y otra:

1 Que se inscribe en el marco de la investigación de la tesis doctoral “*Ceci n'est pas (seulement) une peinture de Bataille*”. *La cultura visuale e le guerre civili come esperienza comune. Italia, Spagna e Colombia nella seconda metà del XIX secolo*, realizada en la Università degli Studi di Salerno (2016-2019).

¿cómo fue representado iconográficamente y luego imaginado con el paso del tiempo? El objetivo de esta ponencia consiste justamente en deconstruir los distintos tipos de cultura visual decimonónica (principalmente de la segunda mitad del siglo) a través de los puntos en común de los tres casos de estudio –donde las semejanzas son notorias– y reevaluar los mismos a través de las fuentes históricas. Este no es un trabajo sobre las protagonistas del XIX, sino sobre “las otras”, las que ni siquiera contaron en el anonimato del universo aparentemente masculino y heterosexual de la guerra.

Introducción: ver e imaginar la mujer en el siglo XIX

En la famosa adaptación de *La Bella y la Bestia* de Disney (1991), basada principalmente en el texto de 1756 de Jeanne Marie Leprince de Beaumont, hay dos escenas que causan perplejidad, no por su contradicción, sino, paradójicamente, por su coherencia. La primera es cuando el villano, Gastón, afirma ante el gusto de Bella por la lectura: «No es bueno que la mujer lea, eso le dará ideas... ¡la hará pensar...!» (figura 1). La segunda es cuando Bestia, el príncipe, le regala a Bella su biblioteca entera, manteniendo implícito en el regalo el pacto de que no saliera de su condición de prisionera. La primera escena manifiesta una prohibición relacionada con un prejuicio y un orden patriarcal de las cosas: “no puedes leer porque tu lugar está en la casa, los oficios y la familia, etc.”. La segunda es el condicionamiento de la trasgresión de Bella: “puedes leer, está bien, pero no salir de casa” (figura 2). Como veremos, algo similar sucede con el lugar de las mujeres en las guerras del siglo XIX, donde, por un lado, están quienes se niegan a que combatan: “¡Eres mujer, no puedes ir al combate!”, por el otro quienes aceptan, aplauden incluso, pero dicen o piensan: “está bien, combate, pero recuerda que tu lugar está en la casa”.

El arte y la historia del arte ha sido para los hombres. Mejor todavía, para los hombres blancos y europeos o norteamericanos. Si



Figura 1. Gary Trousdale y Kirk Wise, *La Bella y la Bestia*, Walt Disney, 1991. En la escena, dice Gastón: “No es bueno que una mujer lea, eso le dará ideas... ¡la hará pensar!”.



Figura 2. Gary Trousdale y Kirk Wise, *La Bella y la Bestia*, Walt Disney, 1991. En la escena, dice Bestia: “-Te gusta, es toda tuya...”.

examinamos los principales libros de referencia (de culto) en historia del arte (FARTHING S. 2010), o si vamos a los principales museos del mundo, el Louvre, el Prado, el Metropolitan Museum of Art, el

British Museum, el Ermitage, el Museo del Vaticano, etc., nos daremos cuenta de que de un 100% de artistas, más o menos el 0,9% son hombres negros y el 0,08% son mujeres artistas. Sin embargo, si le damos la vuelta, como objeto de la producción artística, entonces tenemos que el 44,3% de los desnudos son femeninos y que el 18,9% son desnudos masculinos (donde la mitad de estos desnudos o semidesnudos son de Jesucristo) (SOLANA G. 2011: 13)². Estos elementos de desigualdad en la concepción del arte, de lo bello, lo feo y de su legitimación a través de la historia (incluyendo la belleza de la provocación y del consumo) (ECO U. 2002: 25), se extienden por toda la producción iconográfica del XIX: *cartes de visite*, periódicos ilustrados, prensa satírica, objetos patrióticos, etc., incluyendo la emergente producción pornográfica, que empezó a circular desde finales del siglo XVIII y que se multiplicó después de la invención del daguerrotipo (HUNT L. 1996: 60). Toda esta producción visual de uno u otro modo tiene que ver con los proyectos de construcción y consolidación de las naciones (*Nation Building*), al tiempo que a los procesos de construcción y consolidación de las sociedades modernas.

En particular, los procesos de construcción nacional de lo que hoy se conoce como Colombia, Italia y España, se dieron en medio de largas disputas por el control político, que tuvieron como consecuencia años enteros de conflictos civiles. Los tres procesos tienen en común la consolidación, tanto a nivel literario como iconográfico de un discurso dominante, en el cual juega un rol fundamental la representación visual de lo que hoy se conoce como “guerras de independencia”; discurso que contrasta en repetidas ocasiones con guerras fratricidas, que no siempre se cimentaron en causas políticas. En otras palabras, el siglo XIX de estas tres naciones *in progress* estuvo lleno de violencia, así como de imágenes que dan cuenta de modo implícito o explícito de dicha violencia y, en medio de ello,

2 De acuerdo con la investigación realizada por el grupo de artistas y colaboradores del: <http://historyof-rt.org/>

hablan del esfuerzo por legitimar discursos narrativos y visuales, que luego se convirtieron en memorias colectivas en lo que a través de los estudios visuales (*Visual Studies*) se entiende hoy como una sociedad del espectáculo decimonónica.

En este orden de ideas, la representación de la mujer (casi siempre por parte del hombre) en la iconografía pasa por dos momentos contradictorios, a la vez que profundamente coherentes: de la exaltación de la mujer en la alegoría, el retrato y el desnudo (en cuanto ideal o representante de ciertos valores tanto éticos como estéticos) (figuras 3, 4 y 5), al reduccionismo como sujeto político, y de derechos (en cuanto real: la mujer de todos los días). Veamos algunos ejemplos iconográficos del primer tipo:



Figura 3. Francesco Hayez, *La Meditazione*, 1851, Galleria d'Arte moderna, Verona.



Figura 4. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, Museo del Louvre, París.



Figura 5. Carlos Luis de Ribera y Fieve, *Isabel II niña*, 1835, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ahora veamos algunos ejemplos iconográficos del segundo tipo:



Figura 6. *Lo spirito folletto*, 1863, Archivio Storico del Museo del Risorgimento, Milano. “En estos tiempos de libertad, se encuentran los libertinos por doquier...”.



Figura 7. *Lo Spirito Folletto*, 1866, Archivio Storico del Museo del Risorgimento, Milano. “Un Triduo sincero”.



Figura 8. *El Americano*, 1873, Biblioteca Nacional de España. “El más papagayo de los dos no es el que piensa”.

El contraste en los dos modos de representación da cuenta de una doble connotación paradójica de la iconografía de la mujer en el XIX, donde ninguno de los dos polos se tocan: si por un lado –en cuanto modelo ideal– sirve para crear alegorías de valores universales, religiosos o nacionales: “la libertad”, “la Madonna”, “la Italia”, “la España”; por el otro tiene roles definidos, de tipo religioso (figura 7), de tipo familiar (figuras 7 y 9), acerca de las labores de género que le competen (figura 9) y de su capacidad de convertirse en objeto de deseo y de conquista (figura 6). En esto, el único modo de representación, entre los polos que parecen no tocarse, y que po-

VIDA DE LA MUJER BUENA Y LA MALA



MADRID.—Despacho: Sucesores de Hernando, Arenal, 11.

Figura 9. Aleluya de segunda mitad del XIX. “Vida de la mujer buena y vida de la mujer mala”. 1) La mujer buena, en el suelo es como un ángel en el cielo 2) la inocente diversión forma ya su inclinación 3) la mano a su padre besa y así su humildad expresa 4) al colegio va acompañada de una criada 5) aplicada en sus labores pronto llega a hacer primores 6) el tiempo ocioso en su casa bordando la

niña pasa 7) su aplicación ve premiada con la corona envidiada 8) echando pan a los patos pasa alegre muchos ratos 9) la caridad ejercita y el templo de Dios visita 10) muy recogida y sumisa oye devota la misa 11) como joven laboriosa la ropa plancha hacendosa 12) A su padre enfermo cuida y ruega a Dios por su vida 13) la pobre huérfana llora a su padre hora tras hora 14) En la misa funeraria eleva a dios sus plegarias 15) un caballero cumplido por esposa la ha pedido 16) cuando el luto ya ha pasado toma la joven estado 17) Mucha gente la visita y alegre la felicita 18) Siente el maternal cariño alimentando a su niño 19) Ambos esposos al Prado van con su hijo adorado 20) A los enfermos asiste y nada se le resiste 21) Cuando los chicos se baten evita que se maltraten 22) Haciéndose enferma un día recibe la Eucaristía 23) La lloran madre y esposo como bien el más precioso 24) Bajo la losa mortuoria vie eterna su memoria Siendo mala la mujer es peor que lucifer 2) Aún siendo una criatura demuestra su travesura 3) grande repugnancia muestra para ir a la maestra 4) con un diabólico anhelo á una niña corta el pelo 5) de rodillas castigada está por su acción malvada 6) Con los muchachos regaña y en dar trompis tiene mafia 7) Á su madre diariamente se muestra desobediente 8) Porque aprenda á obedecer me la dejan sin comer 9) por su madre es sorprendida goloseando la comida 10) siendo joven y formada entra a servir de criada 12) A por agua prontamente la manda su ama á la fuente 13) Por quien da vez ó quien no, á otra en la fuente pegó 14) Sin cuidar de la comida siempre se queda dormida 15) su ama la llega á reñir por verla tanto dormir 16) cuando está en la casa sola registra en una consola 17) su ama llega a sospechar pero se obstina en negar 18) mas su baúl registrando encuentra el robo hablando 19) encerrada por ladrona ruge como una leona 20) El celador avisado me la prende de contado 21) Á la cárcel presa va donde mal lo pasará 22) trabajando en la galera pasa su vida entera 23) En un perpetúo aislamiento pan y agua es su alimento 24) Al llegar su hora postrera muere en un trozo de estera. Biblioteca Nacional de España.

dría decirse³ crea un paréntesis es el de la “mujer-lectora” (figuras 10 y 11), el cual tuvo una gran difusión a lo largo del siglo XIX en

3 En la medida en que esta representación se debate también entre aquellas que representan en la lectora la mujer que busca distraerse (con novelas, cuentos, cartas o fábulas), por oposición al hombre lector, más reflexivo e intelectual, y aquellas que, en cambio, muestran en la lectora las mismas virtudes del hombre lector, cuando en vez de ser representadas en ambientes privados de entretención y esparcimiento, vienen representadas en ámbitos como bibliotecas y espacios públicos.

todo tipo de soportes visuales, con referentes en obras literarias de la segunda mitad del mismo siglo, a la cabeza de la famosa Emma Bovary, y motivo al que pintoras y escritoras de la misma época dedicaron páginas y lienzos.

Sea como sea, las lectoras del siglo XIX se asocian a menudo al desarrollo de la lectura silenciosa individual, si bien esto no contribuye a la desaparición del mundo de la lectura en voz alta, pues el supuesto papel de “maestra” de los hijos hace que también se presente a las mujeres “recitando” libros (piadosos o pedagógicos o infantiles) a grupos de niños que las escuchan atentos. De todas formas, sí es cierto que en estos cuadros la lectora se convierte en pionera de las modernas nociones de privacidad e intimidad (SAN MARTÍN D. - BASTIDA D. 2010: 130).

En cualquier caso, en medio de estas representaciones estereotipadas, o de roles definidos, como lo ha demostrado la nobel Svetlana



Figura 10. Jean Baptiste II Charpentier, *Joven dama en biblioteca*, 1830, Doubliert Colección Privada.



Figura 11. Erasmus Engert, *Jardín doméstico vienés*, 1830, óleo sobre lienzo, Museo de Viena.

Alexiévich, la dinámica de la guerra rompe con todo, incluyendo dichos estereotipos y los valores sociales a los cuales pertenecen –o deben pertenecer– según la “normalidad” de los tiempos de paz⁴. En este sentido, el estudio del lugar de las mujeres en la iconografía de las guerras decimonónicas es un buen laboratorio para indagar lo que sucede con esta polarización dentro de sus modos de representación y para preguntarnos por su lugar imaginado y real en dichas guerras, sobretodo, cuando nos damos cuenta que los tiempos de paz fueron los menos. Saber si existió una afirmación o una subversión de los valores impuestos; saber, en últimas, si corresponde su figura a la del deber ser iconográfico (como en la Aleluya de la “mujer buena y mala” de la figura 9)⁵, o en algún momento sus modos de ser y de hacer, rompieron con la “norma” a nivel transnacional.

1. Deber ser de las mujeres en tiempos de guerra en el siglo XIX

Mientras que adjetivos como “el sexo débil”, o el “bello género”, van circulando en todo tipo de fuentes, dentro de los modos más difundidos de representar a las mujeres en tiempos de guerra está su lugar tanto por fuera, como por dentro de las batallas. Por fuera de las batallas, es donde se concentra una buena parte de la cultura visual, donde está su “deber ser”, que viene asociado con dos roles: por un lado, la mujer que cuida del hogar y espera al marido, al amante, al hijo o al padre que van a la guerra (figuras 12, 13, 14, 17 y 18); y por otro, la mujer que resulta víctima en medio del conflicto: objeto de violaciones, ultrajes y muerte (figuras 15 y 16). En esta primera línea debe ser o “la buena mujer” de la figura 9, o “la víctima” por vengar, o “la mártir” que se inmola. Un deber ser que oscila entre

4 Lo cual resulta irónico en el marco de un siglo XIX continuamente convulsionado por conflictos fratricidas y conflictos entre naciones parcialmente constituidas.

5 «La historia del arte occidental abunda en imágenes de mujeres seductoras, complacientes, sumisas, vencidas, esclavizadas» (SAN MARTÍN D. BASTIDA D. 2010)

el servicio y la abnegación, principalmente en los tiempos en los que el voto “universal” es masculino y la voz política de las mujeres es, como hoy, todavía un terreno de batalla. En palabras de Benedetta Gennaro: «al lavoro femminile per antonomasia viene affidato il compito di cucire l’immagine della nazione: ma anche se sono impegnate in lavori il cui significato e la cui portata valicano le mura dell’*oikos*, donne come queste non sembrano mettere in discussione il proprio ruolo nella gerarchia della *polis*» (2013a: 240).



Figura 12. Ignazio Affanni, *La partenza del garibaldino nel 1859*, 1861, óleo sobre lienzo, colección privada.



Figura 13. Gerolamo Induno, *La despedida del garibaldino*, 1870, óleo sobre lienzo, Museo del Risorgimento de Milán.



Figura 14. José Marcelo Contreras y Muñoz, *Fusilamiento de Patriotas en el Buen Suceso: la madrugada del 3 de mayo de 1808*, 1866, óleo sobre lienzo, Museo del Romanticismo, Madrid.





Figura 15. Gerolamo Induno, *La partida de los reclutas del 1866*, 1878, óleo sobre lienzo, Museo del Risorgimento, Milán.



Figura 16. Joaquín Sorolla, *El dos de mayo. Defensa del parque de Artillería de Monteleón, en Madrid*, 1884, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid.



Figura 17. Carlo Ademollo, *Los tres episodios de la guerra de San Martino: Anna Cuminello obligada a salir por agua, Anna Cuminello muerta en medio de la batalla y La historia de Pasquale Cova*, 1861, óleo sobre lienzo, colección privada.



Figura 18. Giuseppe Reina, *Una triste novella*, 1862, óleo sobre lienzo, colección privada.

Al interior de las batallas, la iconografía es mucho más escasa, y está relacionada con oficios como la cocina, la asistencia a los combatientes (generalmente los maridos o los amantes), o el auxilio de los enfermos (figuras 19 y 20). En algunos casos, que son muy pocos con relación a la producción en torno a la figura masculina, vienen representados actos heroicos, como combatientes (figuras 21 a 23), aunque a nivel transnacional «il progetto della nazione in armi si è fondato sia sull'idea di una mascolinità fortemente connessa con le imprese militari, sia sulla nuova concezione dei ruoli di genere secondo cui erano i dati corporei e biologici a segnare fortemente i tratti morale dei rispettivi sessi» (ZAZZERI A. 2006: 27).



Figura 19. José María Espinosa, *Batalla de Calibío*, 1845-1860, óleo sobre lienzo, Museo de la Independencia, Casa del Florero.



Figura 20. Giovanni Fattori, *Campo italiano en la campaña de Magenta*, 1859, óleo sobre lienzo, Galleria d'arte moderna, Florencia.

Llegados a este punto conviene decir que en la cultura visual cuenta no solo el tipo de imagen creada sino cuántas veces viene reproducida y el tipo de formato en el que circula. En cuestión de cantidad, es fácil darnos cuenta que el imaginario que se crea con relación a las mujeres en el siglo XIX corresponde a aquel de los estereotipos, ya que fue allí donde se concentró la mayor circulación a nivel iconográfico, mientras que, en calidad de combatiente durante los siglos XIX y XX representa una minoría iconográfica y, en consecuencia, las mujeres en armas son imaginadas casi como una cuestión de excepcionalidad. En un mundo donde ciertos va-



Figura 21. Fernando Brambila y Juan Gálvez, *Combate de las zaragozanas con los dragones franceses*, 1813, Biblioteca Nacional de España.

Figura 22. Ilustración de *La Iberiada*, Museo del Romanticismo, Madrid. “Llegando al del Portillo y Santa Engracia vió á una invicta muger (sic) que peleando lanzaba fuego tal con un violento que un destroso causaba el mas sangriento”.

Figura 23. Ramón Martí Alisa, *La compañía de Santa Bárbara (1809)*, 1891, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Cataluña.

lores –por regla– quedan reservados al género masculino, son una excepción los nombres famosos de Policarpa Salavarrieta (Colombia), Anita Garibaldi o Colomba Antonietti (Italia), Clara del Rey y Agustina de Aragón (España), y sus historias –todavía más que las de los héroes– vienen a ser difíciles de reconstruir a causa del fuerte contenido romántico de los registros escritos, en el cual en repetidas ocasiones sus actos de valor terminan representando una suerte de masculinización trasgresora de la naturaleza femenina.

2. Mujeres en armas, ¿de casos aislados o de aislar los casos?

Los relatos de lucha y resistencia femenina son múltiples, aunque difíciles de encontrar y todavía poco sistematizados. Testimonios de las guerras de liberación, con las que se abrió el siglo de lo que una

vez se llamó Nueva Granada (hoy Colombia, Panamá, Venezuela y Ecuador) y los conflictos civiles que siguieron hasta la famosa Guerra de Los Mil Días, con la cual se cerró el mismo, dan cuenta de ello. A estos grupos de mujeres en armas se les dio por lo menos tres nombres: las “Juanas”, las “Cholas” o las “Rabonas”. En Italia, dentro de las fuentes escritas se suman múltiples testimonios de mujeres combatientes previos a la unificación en 1861, y posteriores, hasta la anexión de Venecia en 1866 y Roma en 1870 y la lucha contra el *brigantaggio* en el *Mezzogiorno*. Así como de ejércitos de mujeres en la guerra de independencia española (donde se destaca la Compañía de Santa Bárbara de la figura 23) y su participación en los enfrentamientos civiles en las dos guerras carlistas (1833-1843 y 1872-1876).

El punto es que, dentro de lo que hoy se conoce como los “grandes relatos” o la “invención de la tradición” (HOSBAWM E. 2002), o simplemente discursos dominantes, la participación de la mujer en la guerra –principalmente en el rol de combatiente– viene a ser presentado (cuando aparece), como una cuestión extraordinaria, es decir, como un caso aislado, algo que, como los momentos de heroicidad no se espera de su rol y que, por ello, vienen exageradamente resaltados. Lo interesante es que, a nivel transnacional, de lo que se trata no es de “casos aislados”, sino de toda una estructura capaz de “aislar los casos”.

A lo largo y ancho del Atlántico, tanto motivaciones políticas, como puramente personales, llevaron a las mujeres a participar en las guerras, pero en los tres casos de investigación, a la hora de erigir un discurso iconográfico nacional, su participación tiende a ser o aislada, o remplazada por los modelos estereotipados que ocuparon la gran mayoría de representaciones visuales. Hubo quienes se opusieron decididamente a la participación de las mujeres en combate, al estilo de Gastón con Bella; y hubo grandes figuras del mundo Atlántico (Bolívar, Garibaldi, Vittorio Emanuele o Prim), capaces de aceptar y aplaudir la colaboración femenina en la guerra, pero,

por decirlo así, siempre y cuando luego regresaran a ocupar su lugar, al estilo de Bestia. En este escenario, las representaciones visuales de Policarpa Salavarrieta (figura 24), antes de ser justificada, como de la liberal Mariana Pineda, antes de ser fusilada (figura 25), más que históricas, resultan alegóricas: las dos mujeres-patriotas, ante la mirada masculina que juzga y decide, que crea excepciones para producir reglas, es decir, crea “la excepcionalidad” de la mujer combatiente, para producir la regla del hombre combatiente.



Figura 24. Anónimo, *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio*, 1825, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Figura 25. Juan Antonio Vera Calvo, *Mariana Pineda en capilla* (1831), 1862, óleo sobre lienzo, Congreso de los diputados, Madrid.

2.1 *Las Juanas de Colombia* (1810-1903)

“¡Muchachos ayúdenme a vengar al capitán!”
(Elisa de Campo Alegre)

Desde las guerras de independencia hasta –y principalmente en– La Guerra de Los Mil Días (1899-1903), el rol de mujeres en cuanto combatientes fue fundamental, y fue más lejos de su papel como enfermeras, cuidadoras de la familia, o de oficios como la lavandería, la cocina o la sastrería. Por ejemplo, acerca de las Guerras de independencia, José María Espinosa, el más famoso pintor de la época, recuerda en sus memorias:

en pos del ejército iba una bandada de mujeres del pueblo, a las cuales se ha dado siempre el nombre de *voluntarias*⁶ (y es muy buen nombre porque éstas no se reclutan como los soldados), cargando morrales, sombreros, cantimploras y otras cosas. El general Nariño no creyó concerniente, antes sí embarazoso, aquel ejército auxiliar, y prohibió que continuase su marcha [...]. Llegamos a Purificación, y a los dos días de estar allí se nos aparecieron las voluntarias [...]. El general Bolívar mismo reconoció en otra ocasión que no era posible impedir a las voluntarias que siguiesen en el ejército, y que hay no sé qué poesía y encanto para la mujer en las aventuras de la vida militar (ESPINOSA J. 1971 [1854]: 40).

De este recuerdo se evidencian dos cosas: la primera, el rechazo y la polémica desatada entre sus contemporáneos con estas mujeres dispuestas a combatir, en el caso de Nariño, así como la aceptación de Bolívar quien, por cierto más allá del aplauso y la poesía, jamás concretizó la posibilidad de tener un ejército conformado por mujeres, ni contempló la posibilidad de participación política para las mismas; la segunda cosa, es la falta de fuentes visuales en dicha participación, incluyendo al mismo Espinosa (figura 19). De lo poco que existió, cabe resaltar un cuadro realizado por Alberto Urdaneta para la exposición nacional de 1871 del que se desconoce el paradero y no existen otras fuentes visuales, pero queda la descripción de Miguel Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara, quienes se ocuparon de realizar el catálogo de la exposición, bajo el título de *Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871*:

La que representa en un bello campo un soldado muerto y a una mujer que ha tomado el fusil de su compañero para ir en busca de la venganza, tiene primor y verdad en las tintas del

celaje y color en el horizonte iluminado, sencillez y naturalidad en la campiña. El cadáver tiene expresión y propiedad en su actitud. El colorido es magnífico en todo y especialmente en el pantalón. La posición gallarda de la mujer colocada en un lugar elevado respecto del que yace el soldado, es hermosa y revela el dolor en la mirada que lanza al que fue su amante, brío y resolución en sus facciones; su actitud marcial inspira interés, y lo agigantado de su forma prueba bien que el artista sabe apreciar los efectos de la perspectiva (MEDINA A. 1978: 24).

De este periodo, sin embargo, no existen más reproducciones visuales que tengan que ver con el alzamiento de mujeres en armas. Cosa que no cambia para La Guerra de los Mil Días, en donde la participación femenina no sólo fue mayor, sino que además contribuyó en muchas ocasiones a zanjar la brecha que dejaba la desertión masculina, así como lo fue la participación de niños en esta guerra.

Iconográficamente, de dicha participación quedan apenas dos dibujos de Peregrino Rivera Arce en un álbum de crónicas de guerra, y que no contó con ningún tipo de difusión (figuras 26 y 27), la fotografía borrosa de unos niños anónimos (figura 29) y una acuarela de autor desconocido (figura 28). Las motivaciones que tuvieron las mujeres para participar en estas guerras pasan por la convicción política, el deseo de aventura, el compromiso de amor o el mismo afán de ganar algo de dinero en tiempos de crisis económica. Sus funciones, en el marco de la guerra, fueron varias: como mensajeras e informadoras, como espías, como suministradoras de productos alimenticios, de materiales bélicos y de sanidad. Como combatientes, principalmente en el bando liberal, algunas de ellas alcanzaron incluso el rol de capitanas. Así es como recuerda el investigador Carlos Jaramillo algunos de sus nombres y sus roles:

El carácter irregular de la mayor parte de las fuerzas liberales, facilitó la vinculación de las mujeres a los cuerpos de

combate, siendo el caso opuesto para el ejército conservador que, con una estructura regular y constituido como un ejército nacional, dadas las disposiciones de la época, ni la conscripción ni los cargos en la oficialidad estaban abiertos a las mujeres, por lo que allí su representación fue casi inexistente. De mujeres que toman las armas dentro del ejército conservador solo conocemos el caso de Balcina Ramírez, que formó las filas del Batallón Vigías de Gvalanday. Sin embargo, como espontáneas, llevadas por circunstanciales condiciones, las mujeres conservadoras hicieron significativa presencia al lado de los cuerpos regulares. En algunos casos éstas llegaron a constituir efímeros pelotones como el que luchó en la toma de Puerres (28/29. VIII.1901), donde el único hombre que actuó con ellas fue Juan Corral, quien hizo las veces de abanderado [...]. Entre las mujeres conservadoras que actuaron como irregulares podemos citar a: Virginia Huertas (alias Chilanegra), Mercedes Muñoz (alias Cuesca), Albina Campana, Mercedes Lucero, Gracia López, Visitación Portilla, Domilita Montenegro, Edelmira Rosero, Laura Chamorro y Emperatriz Dorado. Caso contrario es, como ya lo advertimos, el del liberalismo. En él tenemos mujeres que asumieron como oficiales la conducción de tropas en los cuerpos regulares del Ejército Restaurador, y mujeres que, como guerrilleras, lucharon en la base de la organización militar. Como oficiales podemos citar a Candelaria Pachón, muerta en la batalla de Terán; Ana María Velencia, abanderada del batallón *Pamplona*, muerta en Palonegro; Inés Melgar, segundo jefe del batallón Gaitán de Panamá; Carmen Bernal, corneta de órdenes del general Hermógenes Gallo; y Mila Arellano, quien, siendo hija de un general ecuatoriano, fue jefe de la columna Parra que operó en la zona fronteriza con este país (JARAMILLO C. 2008: 45).

Efectivamente resulta una tarea difícil recuperar sus nombres y algunos de sus recuerdos, consignados en los archivos entre cartas y memorias. Todavía más difícil resulta recuperar sus imágenes, así

como recuperar sus historias que, cuando vienen narradas por un tercero, en la mayoría de los casos tienen la siguiente forma:

observé que el capitán de la compañía en la cual me incorporé, era un joven de veintidós años, más o menos de aspecto interesante, de estatura regular y de mucho coraje. A su lado marchaba una linda joven de cuerpo esbelto y mirada franca, escrutadora; parecía insensible a la permanente amenaza de las balas y cuando sentía el silbido de los proyectiles muy cerca de sí aparecía en sus labios una graciosa sonrisa y su semblante se cubría de grana... En una de estas retiradas por entre la mancha notamos que el capitán nos había abandonado, no supimos si voluntariamente; pero la joven allí venía y se comprendía fácilmente en su semblante, alguna contrariedad. Las balas silbaban y ya íbamos a llegar al otro extremo de la mancha para tomar la pampa, cuando al brincar la cerca de piedra para salir de la mancha, se presenta a nuestros ojos el cuadro lo más desgarrador, ¡el cadáver del capitán yacía en tierra, despedazado a lanzas: lo grave era la llegada de la joven! Pero esta sorpresa no se hizo esperar, ella, animando el hermoso caballo que montaba, brincó la cerca y en el acto estuvo al lado del capitán, pero no como esperábamos todos; que estaría en gritos y en llantos, no; ella se desmontó y fue donde se hallaba el cadáver del capitán; lo contempló por un momento y luego tomó la cartera y la guardó; le tomó el revólver, se lo encitó; el machete se lo terció; luego tomó la carabina y también se la terció; dio un beso al cadáver y, volando sobre su caballo nos gritó: ¡Muchachos ayúdenme a vengar al capitán! [...] Nuestra heroína animaba a los combatientes, hasta que los esbirros del gobierno estuvieron fuera de la mancha. Como ya era aventurado salir de ella en persecución del enemigo... entonces, con tono militar nuestra heroína nos gritó: Muchachos, ya está vengada la sangre del capitán, fuego en retirada, hacia Campo Alegre. Nuestra heroína se quedó en Campo Alegre y por las informaciones que allí recibimos, supimos que era de nombre Elisa y natural de aquel lugar (CHAPARRO C. 1936: 25).



Figura 26. Peregrino Rivera Arce, *La cucuteña de Morretón - Volverá?... Recuerdos de Campaña 1900*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.



Figura 27. Peregrino Rivera Arce, *La chola enferma. Recuerdos de Campaña 1900*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.



Figura 28. Eladio Rubio, *Soldados Marchando*, 1902, Museo histórico Casa de la Cultura de Marinilla.



Figura 29. D. S. Mauro, *Niños soldados en la Guerra de los Mil Días*, en *L'Illustration*, julio de 1902, París.

De acuerdo con este testimonio, es interesante ver cómo, incluso, de espías y combatientes, las mujeres en la guerra podían cumplir también con una función vengadora, como si la historia de “La Voluntaria” se repitiera infinitas veces a lo largo del siglo. Solo que, suspendiendo la actitud del elogio de parte de quien describe (un hombre excombatiente), es clara la insistencia y el énfasis en el comportamiento anómalo de la joven, es decir, por fuera de la regla de lo que se espera de una mujer.

2.2 Italia, la primavera del 1848 y las mujeres de la Unificación (1861-1870)

“Se non avessi Rosa mi vestirei
da uomo e verrei a farmi soldato”
(Catherina Franceschi Ferruci)

A nivel visual la participación de las mujeres en las guerras se divide a grandes rasgos en dos momentos importantes, en el marco de lo que se conoce como el *Risorgimento*. Por una parte, la representación de su participación en la revolución del 48 y, por otra, la representación de su participación en las guerras de unificación y, después de la unificación, en el periodo que va de 1861 a 1870. El primer modo de representación tiene que ver con la mujer en batalla, (tra)vestida de soldado o con el fusil en la mano, donde, siguiendo el discurso dominante, la excepcionalidad de los eventos exige su aparición en batalla, en este sentido:

La partecipazione delle donne è talvolta giustificata dall'eccezionalità degli eventi del *Risorgimento*: in particolare negli anni Quaranta e Cinquanta la donna guerriera viene accolta con maggiore indulgenza e celebrata spesso per il coraggio

e l'ardore delle sue gesta; si assiste allora a una tale crescita nella circolazione di raffigurazioni che ritraggono donne in armi [...] Cantiniere e vivandiere che si accompagnavano all'esercito garibaldino o a quello piemontese potevano trovarsi nelle condizioni di imbracciare un'arma e prendere parte al combattimento: un simile episodio è al centro di una litografia a colori del 1859 dal titolo *Bersaglieri Creali auf Vorposten fallend, un seine Tochter*, in cui la figlia cantiniera si sostituisce al padre bersagliere morente [figura 30]. Non meno interessante risulta una *carte-de-visite* colorata di volontaria garibaldina del 1866, dove è ritratta una giovane donna in camicia rossa con in mano un fucile, mentre sul retro è appuntata – probabilmente per iniziativa maschile – la dicitura tranquillizzante «vivandiera» [figura 31]. Immagini simili circolavano fin dalla vigilia del 1848: sono ormai piuttosto conosciuti agli storici le rappresentazioni a imitazione dei figurini militari che ritraevano donne armate di moschet-



Figura 30. Anónimo, *Combatiente cae a los pies de su hija*, 1859, Anne S. K. Brown Military Collection.



Figura 31. Anónimo, *Volontaria garibaldina*, 1866, tarjeta de visita, Museo del Risorgimento Luigi Musini.



Figura 32. Anónimo, *Voluntaria Garibaldina*, 1866, fotografía, Museo del Risorgimento di Roma.



Figura 33. P. Borlotti, *Luigia Batistotti Sassi*, 1848, litografía a color, Museo del Risorgimento di Torino.



Figura 34. Anónimo, *Patriota italiana*, litografía a color, Museo del Risorgimento di Roma.



Figura 35. Anónimo, *Reclutas femeninas de la guardia civil*, 1847, litografía a color, Museo del Risorgimento di Roma.



Figura 36. Francesco Wenzel, *Napóles el 7 de septiembre 1860*, litografía, Società Napoletana di Storia Patria.



Figura 37. Anónimo, *Truppa di garibaldini*, 1860, litografía a color, Anne S. K. Brown Military Collection, Brown University Library.

to e pugnale[figura 32], significativamente addestrate da una concittadina piuttosto che da un uomo, oppure ritratti come quelli di Luigia Battistotti Sassi che si era distinta sulle barricate nella difesa di Milano durante le Cinque giornate, rappresentata con lo schioppo in spalla[figura 33], per arrivare alle sfilate militari femminili il giorno dell'ingresso di Garibaldi a Napoli nel settembre del 1860[figura 36] e il ritratto di una giovane donna in armi è fatta salva mediante il vezzo di appuntare dei fiorellini sul cappello [figura 37] (GENNARO B. 2013B: 224).

En cualquier caso, siguió siendo pequeño el número de representaciones, en contraste con la gran cantidad de mujeres que participaron en los diversos enfrentamientos; como pequeño el número en el que se deja ver su lugar político en cuanto conspiradoras y artífices de las distintas revoluciones (CRISAFULLI – C. LUGATO F. – TONINI C. 2011: 39).

Las figuras 30 a 37 sintetizan un comportamiento anómalo que oscila entre el amor por la patria (figura 34) y el amor por la familia (figura 30). Son suficientes tres ejemplos para ver cómo en el caso de los enfrentamientos de 1848 y de 1859, la participación de las mujeres en batalla se tiende, al mismo tiempo que a aplaudir, en cuanto excepcional, a marginalizar, por lo mismo: el primero es el deseo frustrado de formar un guardia cívica femenina; el segundo, la continua lucha que representó ganar un lugar como ciudadanas; y el tercero, tiene que ver con la representación que contemporáneamente hizo la caricatura de ellas (figuras 38 a 40), manifestando, a través de la burla, su disminución y aislamiento en cuanto sujetos capaces de ir a la batalla (ZAZZERI A. 2011: 173).

En el segundo modo de representación, el lugar de las mujeres no es tanto en la batalla –durante las guerras libradas entre el 59 y 60, como en el caso de las figuras 30 y 31– sino a la espera en casa (figuras 18 y 42), haciendo patria a través de oficios como la sastrería (figura 41), en la educación de los hijos (figura 14) o, si en batalla,



Figura 38. *Il Lampione*, 1848, Museo del Risorgimento di Milano. “No dejes entrar a nadie, ni siquiera si se trata de mi marido”.



Figura 39. *Lo Spirito Folletto*, 1848, Museo del Risorgimento di Milano. Segunda imagen a la derecha: “Hemos herido a muchos - ¡Qué bellas Amazonas!”. Tercera imagen a la izquierda: “hazme tu prisionero”!



Figura 40. *Lo Spirito Folletto*, 1848, Museo del Risorgimento di Milano. “-¿Se trata de una orden del día; -no, es una invitación para cenar”.



Figura 41. Edoardo Borrani, *La tejedora de la bandera*, 1860, óleo sobre lienzo, Istituto Matteucci, Roma.



Figura 42. Gerolamo Induno, *Triste presentimento*, 1862, óleo sobre lienzo, Raccolta di Milano.

en el cuidado de los enfermos (figura 23). Después de 1861, a este modelo de mujer del *Risorgimento*, en el contexto de los movimientos contra-revolucionarios conocidos como *brigantaggio*, cuya lucha fue una mezcla entre la acción política y el vandalismo *per se*, se opuso visualmente la figura de la brigante que fue, a cambio, una mujer en armas; como la de 1848, solo que, en una causa distinta; muchas veces representada, en consecuencia, por unos como heroína –“amazona” fue muchas veces el adjetivo utilizado para calificarla–, por otros como una especie de anti-mujer.

Del primer tipo de representación encontramos las palabras del oficial de policía Real Giuseppe Boareilly, quien escribió en 1865:

«In ogni banda si trova sempre qualche donna. Fu un tempo in cui nella comitiva di Schiavone si annoveravano fino a cinque di queste sciagurate che alla pace della famiglia, alle abitudini femminili preferivano, strano a dirsi, la pericolosa vita brigantesca. Tutte queste amazzoni di nuovo genere mostrano il più straordinario coraggio nei combattimenti» (BOAURELLY G. 1897).

Del segundo modo, en cambio, se encargó la prensa ilustrada pro-unitaria, donde se difundía la brutalidad de los rasgos físicos como la brutalidad de las acciones de los hombres y las mujeres del *brigantaggio* (figura 43), que fueron representados más como criminales que en el contexto de su causa política (para quienes la tuvieron). Otro tanto harían las investigaciones “científicas” que para el momento representaban lo estudios en psiquiatría militar de parte de Cesare Lombroso, donde se difundía la convicción de que «le donne presenti nel brigantaggio erano, non diversi dai maschi, per natura delinquenti e addirittura superavano gli uomini in ferocia» (LOM-



Figura 43. *Tre Brigantesse*, fotografía de A. Bernoud (1863) y litografía, en “L’Emporio Pintoresco”, 22 aprile 1865.

BROSO G. 1915: 65), y junto con ésta, la convicción de que era un modo “enfermo” de ser que contradecía su naturaleza femenina y lo cual les valía, muchas veces, penas distintas de las de los hombres; en ocasiones incluso se creía que habían sido obligadas a actuar de modo tal por parte de raptos masculinos. «Quando le brigantesse, fatte prigioniere, furono processate, i giudici, avvezzi a condannare con facilità alla fucilazione briganti e manutengoli, si convinsero stranamente che le brigantesse fossero state rapite e avessero agito in regime di costrizione, per cui le condannarono di solito a pene lievi o le assolsero» (DE LUNA 2011: 17).

Dentro de estos modos de representación, un lugar importante lo ocupó la literatura de viajes, que muchas veces a lo largo del siglo venía acompañada de ilustraciones y había contribuido a crear todo un imaginario acerca del *brigantaggio* (figura 44), exótico y pinto-



Figura 44. Anónimo, litografía, 1861, colección privada. Un artista hace un retrato de un brigante para un libro de viaje, mientras es custodiado y observado por dos miembros de la banda.



Figura 45. Anónimo, *Maria de Monaco*, 1861, litografía de un libro de viajes de mitad del siglo XIX.

resco, para el cual, muchas veces, lo era todavía más el papel de las brigantes, cuyo rol continuaba a oscilar entre la admiración, la mitificación y el terror, en medio de narraciones en las que tanto sus

nombres como sus historias de un modo u otro circulaban a causa de la curiosidad que generaba entre el público decimonónico. Una de las más famosas fue, por ejemplo, María de Monaco (figura 45), cuya imagen circuló no solo en libros de viaje, sino en ediciones del título que dedicaría Alexander Dumas y que escribió por entregas en “El Independiente” (*Pietro Monaco sua moglie Maria Oliverio e i loro complici*).

Como se puede ver, el contraste entre el modelo de mujer del *Risorgimento* y la feminidad puesta en cuestión en buena parte de las representaciones de las mujeres del *brigantaggio* hizo parte, una vez más, de los esfuerzos de un discurso nacional dominante por aislar los casos en que las mujeres superaron los límites de un rol instituido y utilizaron las armas por distintas motivaciones, incluyendo aquellas políticas, sea en una causa revolucionaria que contrarrevolucionaria.

2.3 España, mujeres de la revolución y mujeres de la contrarrevolución

Eleonora Prochaska, la heroína de la guerra de independencia prusiana, inmortalizada en la literatura y en algunas composiciones de Beethoven (*König Stephan Bühnenmusik*), a quien el mismo Estado erigió un monumento en 1865, poco antes de morir, escribió una carta a su hermano donde justificaba su deseo de inmólación por la patria, bajo la siguiente consigna: «en el interior de mi alma siempre he estado convencida de no cometer una acción mala o frívola; ¡pues mira cómo se comportan las mujeres y las doncellas en España y Tirol! [...] Padre no me lo tomará a mal, creo yo, ya que él mismo me contaba de las españolas y tirolesas y siempre podía leer claramente la resolución en mi rostro» (ROMERO M. 2015: 65). Las mujeres de Madrid, Zaragoza y de la Compañía de Santa Bárbara, se convirtieron en objeto de admiración a lo largo de las revoluciones del siglo XIX. Historias como las de Agustina de Aragón, Manuela

Malasaña, Clara del Rey o Mariana Pineda, le dieron la vuelta a Europa a través de dispositivos y soportes visuales de distinto tipo. Las representaciones de “La Guerra de la Independencia” dieron lugar a la exaltación de dichas mujeres por emerger del pueblo, como una cuestión que merece el aplauso, pero que resulta excepcional, al menos en la lógica que se sigue de las guerras como disputas entre ejércitos conformados exclusivamente por hombres.

Al igual que en los casos anteriores, la cultura visual privilegió la participación de los hombres en combate y tendió a representar a las mujeres en roles de víctimas, o auxiliares, como enfermeras o cuidadoras del hogar; sin embargo, ello no significa que no las haya habido, las que fueron a combate, tanto en las experiencias revolucionarias como contrarrevolucionarias, en los contextos en los cuales: «...hasta el bello seco (sic.) se ha desnaturalizado y degradado en la actual revolución, que ha arrancado de sus corazones las raíces de la timidez, compasión y ternura que le son tan naturales»⁷, como lo dijera un boletín del ejército real de 1838. Inclusive, a lo largo de todo el siglo XIX se podría llamar la atención sobre la experiencia en armas de las mujeres tanto desde la orilla de la revolución, como desde el lado del legitimismo carlista. Así, mientras que durante todo el siglo XIX, España vivía convulsionada por revoluciones y contrarrevoluciones, se procuraba vetar del imaginario la idea de la mujer combatiente o, como en los casos anteriores, este era presentado como una condición anómala, incluyendo, tanto a las mujeres que participaron en el uno como en el otro bando.

2.3.1 Las mujeres de la revolución

Dentro de las imágenes de la representación de La Guerra de Independencia, la imagen de Agustina de Aragón ocupa un lugar

7 “Boletín del Ejército Real de Aragón”, Valencia y Murcia, 17 de enero de 1838.

importante porque fue representada durante todo el siglo (figuras 46 y 47), haciendo referencia al motivo preferido del discurso dominante de la nacionalización decimonónica de los españoles: donde fue el pueblo el principal protagonista al enfrentarse en armas contra la tiranía del enemigo extranjero. De hecho, Agustina hizo parte de los desastres de Goya (figura 46) como una representación de entusiasmo y fue representada muchas veces a nivel internacional, como en el cuadro de David Wilkie de 1827 (figura 47). Desde la apertura de las exposiciones nacionales en 1856 hasta principios del siglo XX, la imagen de Agustina como combatiente junto al pueblo fue fundamental, a la vez que motivo de discordias. Motivo de discordias, porque, desde el inicio, al tiempo que sirvió para fortalecer el mito de la lucha popular de la independencia funcionó de ejemplo a otras mujeres revolucionarias de todo el continente, y sirvió a la vez como motivo de burla o desaprobación por parte de quienes vieron en ello más una característica de salvajismo que de heroicidad. Como recuerda la investigadora María Romero, se llegó a escribir en “La Vanguardia” en 1937 –ya entrado el siglo XX–, en el contexto antifranquista:

En el primer momento de la guerra, la mujer, nuestras mujeres un poco descentradas, un poco fuera del ambiente,



Figura 46. Francisco de Goya, *Desastre 7: “¡Qué valor!”*, 1810-1820, grabado, Museo del Prado.



Figura 47. David Wilkie, *La doncella de Zaragoza*, 1827, óleo sobre lienzo, Royal Collection de Windsor.

sintieron la necesidad de hacer acto de presencia en la lucha. No en vano había detrás de ellas toda una tradición heroica, todo un florilegio femenino, específicamente hispánico; por todas ellas – se ha dicho tantas veces que es casi una tontería el repetirlo – corre la sangre de Marianita Pineda o de Agustina de Aragón. Entonces surgió la mujer en la calle, con su mono azul, su cartuchera y su fusil, y la mujer en el frente, al pie de un cañón o – las más modestas – al pie de una ametralladora. Fue algo un poco romántico, que sirvió para que los reporteros extranjeros sacasen a relucir los tópicos más viejos acerca de nuestro país, y de lo pintoresco que eran sus gentes y sus costumbres (ROMERO M. 2015: 67).

A nivel del relato, la imagen de Agustina unas veces se identificaba con la de una patriota y, otras, con la de una amante en busca de venganza. Mientras que a lo largo del siglo «el culto al héroe fue sobretodo masculino y militar, como quedó reflejado en la prensa del periodo isabelino (1833-1868) o en los manuales de historia más

difundidos en los centros de enseñanza primaria y secundaria de la época» (BASTIDAS B. 2008: 280), las imágenes más importantes de mujeres combatientes quedaban destinadas a lo extraordinario de la Guerra de Independencia, como en la emblemática representación de La Compañía de Santa Bárbara (figura 23) o los registros de heroínas en Las Ruinas de Zaragoza (figuras 48 a 51), una colección litográfica publicada en 1812 por encargo del general Palafox, donde figuran, a parte de las zaragozanas que combaten contra los dragones franceses varias mujeres: la condesa de Bureta (figura 48), Casta Álvarez (figura 49), María Agustín (figura 50) y, por supuesto, Agustina de Aragón (figura 51), todas ellas acompañadas de una breve reseña.

En la configuración del imaginario colectivo, después de 1808, no tendría porqué haber habido mujeres en armas –a parte y como siempre, bajo contadas excepciones– como en la “Aleluya” de la figura 9, donde en medio del relato de este “comic” histórico del siglo XIX se habla en el recuadro 27, de las acciones de «una mujer varonil [que] desarma a un guardia civil». Pero dicha acción no es la única de la que se tiene registro, en el «episodio de la Horrible matanza contra los jesuitas en la Yglesia de S. Isidro en Madrid» del libro de Idelfonso Bermejo, se muestra cómo es una mujer la que sujeta el puñal alzando la mano derecha mientras su pierna izquierda descansa en modo triunfal sobre uno de los jesuitas asesinados. Así mismo, durante los sucesos en Cuesca de 1874, “La Ilustración Española y Americana”, deja ver cómo en medio de un saqueo carlista, una mujer agradece a un hombre con una piedra en mano (figura 52) o cómo una empuña las armas junto a los sublevados de Sevilla en 1873 (figura 53). Lo cual es mucho más que un motivo para pensar en la continua participación de las mujeres en medio de los episodios de violencia y su acción en los actos violentos mismos. Lo que resulta necesario discriminar es cuando dicha participación, «que hacía salir a las mujeres de su rol» –al menos aquel esperado y reproducido como auxiliar, víctima o doméstico en otros espacios iconográficos– obedecía o no a razones políticas. En muchos casos,



Figura 52. Anónimo, *Sucesos en cuenca*, en “La Ilustración Española y Americana”, 20 de julio de 1874, Madrid. Biblioteca Nacional de España

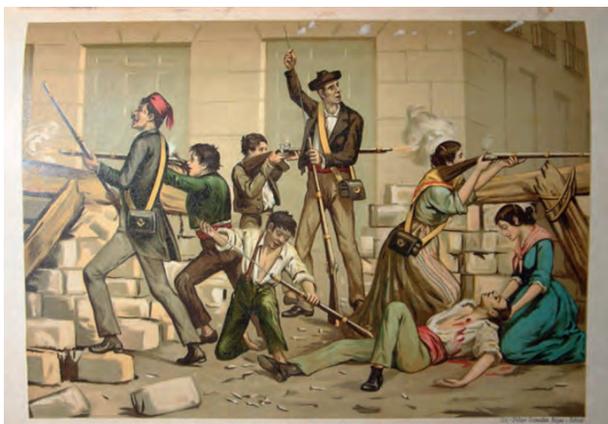


Figura 53. Juan Alaminos, *Hombres, mujeres y niños en “La defensa de Sevilla”*, 1863, en Historia de las Guerras Civiles de Antonio Pirala.

como en los registros de defensas de las ciudades, o en episodios de los movimientos revolucionarios de julio de 1854 y septiembre de 1868, se trató de una verdadera participación política, donde la defensa de la ciudad coincidía con la defensa misma del hogar, la familia y, sobretodo, con una clara intención política vinculada a todos los que participaron de los enfrentamientos, tal y como se registra en algunos de los episodios de Antonio Pirala en *La Historia de la Guerra Civil*, donde se pueden apreciar mujeres en armas y en medio del combate (figura 53). No deja de ser contrastante el modo en que los dos tipos de representación parecen oponerse entre ellos y donde la figura de mujer en combate recibió, sea por virtud, que por defecto, el tratamiento de lo extraordinario.

2.3.2 *Las mujeres de la contrarrevolución*

Como se ha visto, dentro de la iconografía utilizada por el carlismo, a parte de las representaciones de las esposas de los pretendientes que formaron parte del propio *Celebrity System*, se destacan los



Figura 54. Passos J., *Asesinatos cometidos por Rosa, Ratón y Gergón*, litografía, 1880, Museo Zumalacárregui, Navarra.



Figura 55. Anónimo, *Facciosos empluman a una mujer*, litografía, en “Panorama Español, crónica contemporánea”, 1873, Museo Zumalacárregui, Navarra.

episodios en los que se representan a las mujeres carlistas como víctimas de la crueldad de los ejércitos liberales. Iconografía elaborada en oposición a aquellas que ya habían venido difundiendo sus enemigos para acrecentar la fama de su ferocidad, como el episodio en el que bajo el mando de Félix Domingo Rosa Samaniego (un famoso delincuente popular asociado a las partidas carlistas de la segunda guerra), junto con sus ayudantes “Ratón” y “Gergón” masacran a dos mujeres y dejan sin cabeza a una (figura 54), o la acción de la primera guerra carlista (1833-1843) cuando los carlistas condenaron a Josefa Garbizu (presunta espía liberal) a raparle la cabeza y pasearla por todo Bera con plumas y encima de un burro (figura 55).

Por otra parte, al mismo tiempo, el carlismo trató, en una lógica mucho más conservadora, de mantener alejadas a las mujeres de la guerra, y es que, en esto, mientras el discurso liberal buscó forjar la

nación y los valores de la sexualidad masculina y femenina, el carlismo, desde una posición tradicionalista, hizo también lo mismo y ello implicó que, a lo largo de su construcción histórica, la figura de la mujer en armas, comportase principalmente una gran ausencia, dejando solo algunos ejemplos de gran impacto, tanto a nivel visual como narrativo.

Tal fue el caso de la joven Francisca Guarch, quien por las vías del travestismo, combatió junto a su hermano en la guerra carlista de 1872 y cuya vida fue novelada por Jorge Pinares en *La heroína de Castellfort* (1888) (figura 58), así como la esposa de Alfonso Carlos (el duque de San Jaime), María de las Nieves de Braganza de Borbón (figuras 59 a 62 y 64), quien en su autobiografía, *Mis memorias, sobre nuestra campaña en Cataluña en 1872 y 1873 y en el centro en 1874*, relata su experiencia en el combate; y en algunas fotografías, así como en algunas representaciones litográficas y en *cartes de visite*, viene representada con divisa militar, en muchas de ellas junto a su esposo. Existe incluso una tela en la que se la representa liderando napoleónicamente (con el marido detrás) las tropas en la batalla



Figura 56. Anónimo, *Cantinera G. Endérix de Bilbao*, sin fecha, Museo del Carlismo, Estella.

Figura 57. *El motín*, “Escuela de cantineras carlistas dirigida por un guerrillero de reemplazo”, 1873, Biblioteca digital de Barcelona.

Figura 58. Anónimo, *Lo Valensianet*, fotografía, 1873, Museo Militar de Valencia.

de Alpens, realizada por un pintor polaco, de nombre desconocido (figura 60). Ambas representaciones, la de la mujer travestida y la cuñada del pretendiente, son interesantes porque demuestran la capacidad continua de parte de muchas mujeres que, trasgrediendo



Figura 59. Anónimo, *María de las Nieves y Braganza*, fotografía, 1873, Museo del Carlismo, Estella.

Figura 60. Anónimo, *El Estandarte Real, La batalla de Alpens*, 1878, Biblioteca de Barcelona.



Figura 61. Anónimo, *María de las Nieves y don Alfonso Carlos de Borbón*, Carte de Visite, 1873, Biblioteca Nacional de España.

Figura 62. Anónimo, *María de las Nieves a caballo*, fotografía, 1878, Biblioteca digital de Barcelona.

la idea de roles definidos, vivieron la experiencia de los combates empuñando las armas o, como en el caso de María de las Nieves, liderando ejércitos.

Las figuras 56 y 57 representan, desde la pintura y desde la caricatura, otro tipo de las funciones dentro del combate al que las mujeres del carlismo podían llegar a aspirar: como cantineras, es decir, a llevar agua y otras bebidas a los hombres, incluso en medio del combate, como se deja ver en algunas de las acuarelas de los hermanos Pellicer en el *Álbum del bloqueo de Pamplona* (figuras 62 y 63); lo cual no descartaba la necesidad del uso de armas o de entrar en batalla si la situación lo llegara a requerir.

La ausencia de la mujer en los principales canales de actuación del carlismo no comporta, sin embargo, su no presencia en el entramado de la movilización. La guerra no se hacía solo en los campos de batalla ni la hacían solo los combatientes y los estados mayores; nos encontramos ante una sociedad en guerra. Algunas mujeres, aristócratas o acaudaladas, ejercieron funciones de representación en el extranjero en busca de apoyos para la causa. Otras se pusieron al frente de las tierras, explotaciones y negocios a consecuencia de la emigración o enrolamiento de maridos, padres o hermanos. Algunas más se ocuparon de transmitir informaciones, escritas o bien de palabra. En muchos conventos, denunciados por los liberales como baluartes de la reacción, las monjas elaboraron escapularios y “detente balas” para los combatientes. Las mujeres aseguraron, finalmente, la educación de hijos e hijas, especialmente en el hogar familiar, colaborando así decisivamente a la reproducción cultural del carlismo. A pesar de que lo femenino no trascendiera al espacio público y de que los valores viriles fuesen exaltados por doquier –entre otros por la prensa más oficial, que aseguraba en 1874 que “el trono será de aquel por quien se derrame, no más agua de colonia, sino más sangre (CANAL J. 2003: 53).

En la representación caricaturesca de “El Motín”, aunque irónica y por demás descalificadora como las figuras 38 a 40, se ve que las mujeres del carlismo, además del uniforme y de las cantinas, podían portar armas (figura 57). De modo que, sea a través del travestismo, como en el caso de la heroína de Castelfort, que manteniendo las convenciones de la condición femenina para la época, en el actuar y en el vestir, más allá de los valores de género que buscaban imponer tanto los proyectos liberales, como los defensores del legitimismo absolutista, las mujeres de España encontraron el modo de transgredirlos, asumiendo el riesgo histórico, como en los casos anteriormente estudiados de que sus acciones fueran discriminadas, anuladas, o disminuidas, tanto en los relatos escritos, como visuales. Algunas ilustraciones, incluso, como la que realizó el francés Henry Gauthier para la novela *Fille du bandit: scenes et moeurs de l’Espagne contemporaine*, de 1875, representan algunas mujeres que, cavando un foso para forjar una trinchera, daban valor a los voluntarios de don Carlos VII (figura 65).



Figura 63. Hermanos Pellicer, Álbum del bloqueo de Pamplona, 1876, Folio 11, Museo del Carlismo.



Figura 64. Hermanos Pellicer, Álbum del bloqueo de Pamplona, 1876, Folio 26, Museo del Carlismo.



Figura 65. Hermanos Pellicer, Álbum del bloqueo de Pamplona, 1876, Folio 27, Museo del Carlismo. Al centro del collage María de las Nieves y su esposo, algunos generales carlistas; arriba el cura Santa Cruz, un billete de un peso de Cuba y el obispo de A.



Figura 66. Henri Gautier, “Las propias mujeres animaban a los voluntarios dando ejemplo”, 1875, Museo Zumalzarregui. Ilustración para la novela de Alex de Lamothe *La fille du bandit: scenes et moeurs de l’Espagne contemporaine*.

3. Hacia una historia visual de las mujeres en armas en el siglo XIX

Si retomamos el punto de partida: la imagen de Gastón, que encuentra inútil que Bella lea, y la imagen de Bestia, que promociona la actividad lectora de Bella, siempre y cuando no salga de casa, encontramos nuevamente la síntesis de las tensiones que en el artículo se han desarrollado respecto del rol y de la representación de las mujeres en armas en los conflictos civiles del siglo XIX. En este sentido, encontramos que en el ámbito Mediterráneo como en el Atlántico, existen una serie de fuentes de todo tipo a través de las cuáles se puede evidenciar el lugar de las mujeres en armas en los conflictos bélicos del siglo XIX, así como la contradicción entre su participación y la representación de la misma, marcada ésta última por el esfuerzo de los distintos proyectos tanto revolucionarios como contrarrevolucionarios por delimitar los roles de género, a pesar de que los grandes valores promovidos por ambas corrientes, parten de representaciones femeninas, de las cuales se componen las grandes alegorías: “la libertad”, “la nación”, “la república”, “la monarquía”. Así, aunque hubo una gran cantidad de mujeres que participaron con las armas tanto de las llamadas “guerras de independencia”, como de las guerras civiles decimonónicas y de las diversas sublevaciones populares e insurrecciones, resulta difícil recuperar tanto sus nombres, como sus imágenes, así como sus historias, en la medida en que a nivel de la representación iconográfica, en su mayoría realizada por hombres, se tendió radicalmente a privilegiar el papel del combatiente, dejando de lado el papel de las mujeres en armas y destacando solo algunos casos que, posteriormente, fueron presentados como excepcionales con una doble finalidad: por una parte, aquella de crear un discurso romántico en el que la mujer solo puede salir de su rol y tomar las armas en un momento de emergencia y, por otro, con el propósito

de crear a través de la excepción la regla del hombre combatiente. Retomando las figuras 24 y 25, las mujeres al centro de la representación, más que el papel de la heroína, interpretan alegóricamente la manera en la que la mirada masculina, desde el punto de vista eclesiástico, militar y legal (desde los tres dispositivos de disciplina del XIX), buscó condicionar constantemente el comportamiento femenino y de atribuir a éste sus límites y sus excepciones.

En esta dinámica, los casos comparados de la Colombia, la Italia y la España decimonónicas son solo algunos de los muchos que se pueden estudiar y que exigen todavía investigaciones tanto en el continente europeo como americano. Como se ha visto, a través de la bibliografía y algunos de los textos estudiados para la realización del presente trabajo, las valiosas investigaciones alrededor del lugar de las mujeres en la guerra en el siglo XIX han sido realizados en clave local, es decir, individuando cada caso de estudio, lo que demuestra la necesidad de realizar nuevos estudios comparados en cuyo horizonte se puedan estudiar los complejos fenómenos de los regímenes de percepción compartidos en uno y otro lado del Atlántico, así como el hecho de contribuir a evidenciar que la participación de las mujeres en armas correspondió a una lógica que fue mucho más allá de momentos excepcionales de la “historia nacional” de cada uno de los escenarios de estudio.

En este orden de ideas, cabe decir que en los tres casos de estudio la participación de las mujeres en los conflictos bélicos correspondió a nivel transnacional, por una parte, a experiencias de carácter netamente político, en los casos donde las mujeres fueron a combate y empuñaron las armas por las convicciones ideológicas de los movimientos revolucionarios, contrarrevolucionarios o partidistas, según el caso; mientras que, por otra parte, correspondió a experiencias que fueron más allá del ámbito político, en los casos en que la participación de las mujeres en combate incluyó motivaciones extra-ideológicas como la defensa de un territorio, de la familia o, incluso, los deseos de venganza por la pérdida de un ser querido.

Cada una de estas motivaciones requerirá en futuras investigaciones de una profundización, en la medida en que cada una de estas que llamamos de manera sintética como “políticas” obedecen a distintas cuestiones de carácter ideológico, así como al lugar de las mujeres en otros escenarios, como la participación en los clubs revolucionarios, en las sociedades secretas, en su relación con el territorio o la familia, por mencionar solo algunos ejemplos; lo mismo en los casos en que la participación en combate suspende tales motivaciones políticas y se inscribe justamente en las dinámicas de emergencia de las guerras.

Así, a nivel de las representaciones en los más variados espacios, se pudo ver cómo estas oscilan entre la idealización y la reducción de su papel en la historia, al mismo tiempo, del modo en que recuperar y estudiar dichos modos de representación, configuran el inicio de un proceso de reivindicación del lugar de las mujeres en el siglo XIX en todos los campos, incluido el campo de la cultura visual y las dinámicas de circulación y consumo de las imágenes. De aquí, entonces, la importancia de recuperar datos, estadísticas, nombres, relatos y, como en el presente caso, imágenes, puesto que todos estos elementos son dispositivos tanto de la producción de memorias como de la producción misma de identidades, a nivel nacional y a nivel transnacional. La tarea consiste justamente en que a través de los discursos tanto narrativos como iconográficos, se puedan inscribir las representaciones en las complejas condiciones sociales de su producción y circulación, creando nuevas preguntas, así como nuevos horizontes interpretativos, como en el caso del presente trabajo en el que, apoyado de imágenes y de trabajos historiográficos recientes (hechos en su mayoría por historiadoras), se pone en evidencia la participación femenina en las guerras del XIX, que va más allá de lo que en principio se suele imaginar o representar todavía hoy, abriendo el espacio a una compleja historia visual de las mujeres en armas y más general todavía, de las mujeres en la guerra en la historia.

Bibliografía

BARRIENTOS JOSÉ (Editor), 2008, *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Siglo XXI, Madrid.

BASTIDAS DE LA CALLE Bernardo, 1990, *José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista*, en “Espacio, Tiempo y Forma”, serie VII, n. 3, pp. 273-305.

BOAURELLY Giovanni, 1897, *Il brigantaggio dal 1860 al 1864*, Osanna Venosa, Venosa.

CANAL Jordi, 2000, *El carlismo. Dos siglos de contrarrevolución en España*, Alianza Editorial, Madrid.

CHAPARRO Carlos, 1936, *Un soldado en campaña, recuerdos de la guerra 1899-1902*, Imprenta departamental, Tunja.

CRISAFULLI Cristina – LUGATO Franco – TONINI Camillo, 2011, *Venezia che spera, l'Unione all'Italia (1859-1866)*, Marsilio, Venezia.

DE LUNA Simona (curatrice), 2011, *Per forza o per amore, brigantesse dell'Italia postunitaria*, Laboratorio Antropologico dell'Università di Salerno, Salerno.

DONNI Elena – GALIMBERI Claudia – GROSSO Maria, 2011, *Donne del Risorgimento*, Il Mulino, Roma.

ECO Umberto, 2002, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano.

ESPINOZA José María, 1979 [1854], *Memorias de un abanderado (1810-1819)*, Banco Popular, Bogotá.

GENNARO Benedetta, 2013a, *Donne in Armi e Risorgimento*, in Laura GUIDI, Maria Rosaria PELIZZARI (curatrici), *Nuove frontiere per la storia di genere*, vol. 1., pp. 229-234.

GENNARO Benedetta, 2013b, *Stamura d'Ancona nel Risorgimento. Un mito neomedievale fra letteratura e pittura*, in Vincenzo FIORINO, Gian Luca FRUCI, Alessio PETRIZZO, *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, Media, Spettacolo*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 130-150.

HUNT Lili, 1996, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, New York.

JARAMILLO Carlos, 2002, *Las Juanas de la Revolución, el papel de las mujeres y los niños en La Guerra de los Mil Días*, Norma, Bogotá.

LOMBROSO Cesare, 1915, *La donna delinquente*, Bocca, Torino.

MEDINA Álvaro, 1978, *Procesos del Arte en Colombia*, Los Andes, Bogotá.

ROMERO María, 2015, *Españolas en la guerra de 1808: heroínas recordadas*, “Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas”, pp. 63-83.

SAN MARTÍN Rebeca – BASTIDA Dolores, *La imagen de la mujer lectora en la segunda mitad del siglo XIX: La Ilustración Española y Americana y el Herper's Weekly*, “Salina”, vol. 16, pp. 126-142.

SOLANA Guillermo, 2011, *Heroínas*, Museo Thyssen-Bornermisza, Madrid.

ZAZZERI Angelica, *Donne in armi: immagini e rappresentazioni nell'Italia del 1848-49*, “Génesis”, vol. 2., 2006, pp. 145-165.

*Avatares de una paria: el legado de Flora Tristán
en el feminismo socialista peruano*

Karín Chirinos Bravo

Università di Catania

¡El libro de Mary Wollstonecraft es una obra imperecedera! Es imperecedera porque la felicidad del género humano está ligada al triunfo de la causa que defiende la reivindicación de los derechos de la mujer. Sin embargo existe desde hace medio siglo, y ¡nadie lo conoce...!

(FLORA TRISTÁN)

En la obra *La Condición Humana* Hannah Arendt escribe: «El hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperar de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo infinitamente improbable. Y una vez más esto es posible debido sólo a que cada hombre es único, de tal manera que con cada nacimiento algo singularmente nuevo entra en el mundo» (ARENDR H. 2010: 202).

En este trabajo, esa persona activa capaz de trascender lo dado y comenzar algo nuevo, tomando iniciativas políticas, es Flora Tristán,

una mujer cuyas acciones y discursos dieron al mundo el comienzo de algo novedoso en su tiempo: el nacimiento de un proyecto político feminista en el marco de la clase obrera enunciado en primera persona por una mujer paria. Desgraciadamente, como ha señalado la escritora feminista y dramaturga peruano española Lidia Falcón O'Neill: «Si Flora Tristán hubiera sido hombre, el éxito, la fama y la posteridad le hubieran estado destinados [...] Ella y su obra serían de mención obligada para economistas, sociólogos, dirigentes sindicales y políticos de izquierda [...] Flora Tristán fue una mujer. Ni su vida ni su obra son recordadas» (FALCÓN L. 2003: 245).

Por este motivo me propongo escribir una interpretación de la vida y obra de Flora Tristán, fundadora del feminismo-socialista y abuela del pintor Paul Gauguin. Asimismo pretendo incursionar a modo de exploración crítica en algunas apuestas estratégicas de Tristán a partir de las cuales planifica los pasos que a su entender son los más apropiados para la construcción de su ambicioso proyecto político. Por último, presento el legado de esta pensadora en el feminismo contemporáneo peruano, país en donde existe desde 1979 una asociación civil feminista que lleva su nombre, la cual tiene como misión

combatir las causas estructurales que restringen la ciudadanía de las mujeres y/o afectan su ejercicio. En consecuencia se propone incidir en la ampliación de la ciudadanía de las mujeres y en las políticas y procesos de desarrollo para que respondan a criterios y resultados de equidad y justicia de género (<http://www.flora.org.pe/web2/>).

Biografía de una paria

Flore Celestine Thérèse Henriette Tristán Moscoso (1803-1844), autora de la consigna “Proletarios del mundo, uníos”, a quien el mismo Karl Marx reconoció su carácter de “precursora de altos ideales nobles”, y de la cual Engels escribió en el texto *La Sagrada Familia* una encendida defensa (DELABARRE J. 2019: 4), nace el 7 de abril de 1803 en París. Fue hija natural de don Mariano de Tristán y Moscoso, coronel peruano y aristócrata de origen vasco, uno de cuyos hermanos llegó a ser virrey del Perú, y de la francesa Anne Lisnay. Anne y Mariano se casaron en una ceremonia de carácter religioso carente de todo valor legal. Cuando Flora tenía cuatro años, su padre murió sin haber regularizado el matrimonio con su madre y su estatus de hija natural va a tener consecuencias desafortunadas respecto de su situación económica. Así a los diecisiete años, esta hija natural, mujer, sin recursos económicos, aprendió dibujo y entró a trabajar en un taller de grabado y poco tiempo después fue obligada por su madre a casarse civilmente con su patrón André Chazal bajo el marco legal del Código Civil Napoleónico de 1804 que instituía con autoridad de ley la eterna minoría de edad para la mujer casada quien debía prestar obediencia a su marido-tutor a cambio de protección. El *pater familiae* del Derecho Romano recobraba así su potestad, de la mano de Napoleón, que intervino personalmente en la redacción de cláusulas donde se restringía el divorcio, no se reconocía a los hijos ilegítimos y donde la autoridad paterna recuperaba la fuerza que tenía en el *Ancien Régime*.

En este contexto y al interno de ese matrimonio Tristán tuvo tres hijos: un varón que vivió pocos años, Ernest y Aline. Su marido, André Chazal, legitimado por las leyes patriarcales, hizo uso de la violencia sexista para perpetuar su poder de esposo-amo sobre el cuerpo de Flora Tristán, violaciones conyugales, instigación a la prostitución, golpes, humillaciones, persecuciones, intento de violación incestuosa con la hija de ambos, maltratos físicos y psíquicos a

sus dos hijos, llevaron a que Flora, antes del nacimiento de su tercera hija, se separara, lo cual la llevó a una larga situación de constante acoso judicial y personal por parte de su marido, que culminó en un intento de homicidio donde Chazal le disparó en plena calle, hiiriéndola de gravedad. Flora se recuperó y su marido fue condenado a veinte años de trabajos forzados y recién entonces le fue concedida la tenencia de sus hijos.

La insumisión femenina forjó su camino de mujer paria. Las dificultades y los obstáculos con que se va enfrentando cada vez que decide avanzar contra los mandatos patriarcales de sometimiento son enunciados y cuestionados una y otra vez en sus escritos:

Supé durante esos seis años de aislamiento todo lo que está condenada a sufrir la mujer que se separa de su marido en una sociedad que, por la más absurda de las contradicciones, ha conservado viejos prejuicios contra las mujeres que se hallan en esta posición, después de haber abolido el divorcio y hecho casi imposible la separación. La incompatibilidad y otros mil motivos que la ley no admite hacen necesaria la separación de los esposos [...] Bien acogida en todas partes como viuda o como soltera, siempre era rechazada cuando se descubría la verdad. [...] Ser joven, bonita y gozar en apariencia de cierta independencia eran causas suficientes para envenenar las conversaciones y para que me repudiese una sociedad que gime bajo el peso de las cadenas que se ha forjado y que no perdona a ninguno de los miembros que trata de liberarse de ellas (TRISTÁN F. 2003: 8).

Tristán describe y critica la historia del matrimonio en tanto institución clave para la consolidación del poder masculino, pone en cuestión los discursos filosóficos deterministas a partir de los cuales se ha intentado legitimar la inferioridad de las mujeres y sobre todo realiza un análisis político de los usos del amor en tanto instrumento de tortura en el marco de la institución matrimonial. En sus palabras:

Esta sociedad organizada para el dolor, en la cual el amor es un instrumento de tortura, no tenía para mí ningún atractivo. [...] Estaba unida a un ser vil que me reclamaba como su esclava. ¡Oh! Esas reflexiones me causaban gran indignación. Maldecía esta organización social que, opuesta a la providencia, sustituye con la cadena del prisionero el lazo del amor y divide la sociedad en siervos y amos (TRISTÁN F. 2003: 19).

Los largos años de disputa judicial y personal con André Chazal (desde 1825, cuando se divorcia, hasta el atentado a su vida en 1838) fueron, para Tristán, años de aprendizaje. Viajó reiteradas veces a Inglaterra, Suiza e Italia, como dama de compañía o institutriz y realizó un viaje a Perú de dos años, intentando que su tío la reconociera como heredera, esa última desventura la plasmó en su libro, *Peregrinaciones de una paria* (1838) donde ella señala: «Se ha visto en mi prefacio que el matrimonio de mi madre no había sido regularizado en Francia y que, como resultado de aquel defecto de forma, se me consideraba hija natural. Hasta la edad de 15 años había yo ignorado esta absurda distinción social y sus monstruosas consecuencias» (TRISTÁN F. 2003: 112).

La toma de conciencia y evolución de su pensamiento a partir de su propia experiencia vital. Su autoreconocimiento como “paria” al vivir el doble rechazo social por su condición de hija ilegítima, situación a la que luego se añadió el doble estigma al convertirse además en una mujer separada y perseguida por su esposo, la condujeron de lleno al feminismo. De hecho, Flora Tristán utilizó la categoría de paria como estrategia política para poner de manifiesto la situación de marginalidad y violencia que experimentó en su vida por el hecho de ser mujer.

Tristán estuvo dividida entre dos continentes y dos idiomas y vivió en los albores del siglo XIX, entre 1803 y 1844, en plena época napoleónica y oleadas revolucionarias liberales. Este contexto de fervor político seguramente influyó sus ideas, tal es así que sus

reivindicaciones parten de la Ilustración y del hecho de que todos los seres nacen libres, iguales y con los mismos derechos. Pero sobre todo su obra se vio influida por las ideas de dos mujeres ilustradas muy cercanas: Olimpe de Gouges y la lectura del libro de Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). La influencia de Wollstonecraft en el pensamiento y programa político de Tristán es decisiva. La igualdad de derechos civiles y políticos, la igualitaria admisión a los empleos, la igualitaria educación profesional y el divorcio, son algunas vindicaciones enarboladas por Mary Wollstonecraft que Tristán hace propias como así también sus críticas al sexismo de la filosofía rousseauneana. Estas críticas se inscriben en las disputas que al interior de la filosofía ilustrada dieron lugar a dos corrientes enfrentadas respecto de las polémicas sobre la diferencia sexual. Por un lado, la corriente ilustrada misógina, mayoritaria, en la cual podemos ubicar a Jean-Jacques Rousseau y por otro lado la feminista donde, sin duda, Mary Wollstonecraft, es una de sus precursoras.

De hecho, Tristán asistió a la eclosión que significó el planteo de emancipación de la mujer por parte de los diferentes grupos socialistas, mientras el liberalismo, en todas sus vertientes, rechazaba cualquier tipo de modificación en la situación legal y social de las mujeres. Sin embargo será su experiencia vital la que la llevará a evolucionar y a imprimir a sus ideas un giro social, de ahí que sus ideas pueden ser consideradas precursoras del feminismo socialista del que puede ser reconocida máxima representante junto a exponentes como la alemana Clara Zetkin, la polaca Rosa Luxemburgo o la rusa Aleksandra Kollontai.

Su obra literaria está formada por una trilogía: *Peregrinaciones de una Paria* (1838), *Mephis* (1838) y *Paseos en Londres* (1839). Además de su obra *La Unión Obrera* (1843), la más reconocida y más estudiada, es autora de: *El tour de Francia* (1844), *La emancipación de la mujer o Testamento de una paria* (1845; 1846) y su primera obra *Nécessité de faire un bon accueil aux femmes étrangères* (1835), *Necesidad*

de acoger bien a las mujeres extranjeras, editada en París después de regresar del Perú. Sobre esa obra que hasta hoy no ha sido traducida al castellano, el estudioso Joel Delhom escribe:

Flora Tristán, huérfana de padre y en completo estado de indignidad se casó aún adolescente. Huyendo de la violencia de su esposo, para sobrevivir, entró al servicio de unas señoras inglesas a las que acompañó por el continente europeo y el Reino Unido. La larga experiencia migrante en Europa y América fue la base autobiográfica a partir de la cual escribió el ensayo que consta de unas veinticinco páginas *Necesidad de acoger a las extranjeras*, [...] en este Tristán remite tanto a las forasteras como a las extranjeras. Un epígrafe (“Ayudaos unos a otros”) antecede a la composición literaria. Flora Tristán plantea que se está viviendo en una “sociedad nueva” en la que hace falta “asociarse [...] aliviar a las masas que sufren y languidecen incapaces de erguirse [...] La segunda sección del ensayo está dedicada a valorar los beneficios de los viajes, cómo favorecen el conocimiento mutuo entre los pueblos borrando las diferencias de nacionalidad entre ingleses, alemanes y franceses [...] Por esos beneficios que proporcionan los viajes y por sortear los peligros es por lo que la ensayista plantea como solución el asociacionismo, es decir el apoyo mutuo a la manera de la ayuda brindada a las víctimas de persecuciones religiosas. Después de ese ejemplo inesperado Tristán da a conocer los 19 artículos de la asociación que quiere fundar: “la société pour les femmes étrangères” cuyo lema será “Virtud, prudencia y publicidad”. La palabra “publicidad” que puede extrañar, se entiende como la forma de denunciar, publicitar los vicios, y a los corruptos para poner fin a sus fechorías. La asociación sin fines de lucro será mixta, acogiendo indiferentemente a hombres y mujeres [...] La meta de la asociación será “ayudar en todo” según reza el artículo 10. Luego se especifica que esa ayuda permitirá el alojamiento en casas de huéspedes con cartas de recomendación. La sociedad tendrá un local con un salón, una biblioteca en

la que se leerán los periódicos franceses y extranjeros. Los socios se reconocerán gracias a unas insignias. Se autorizará el anonimato con el fin de proteger a las mujeres cuya vida corre peligro, pero no se facilitará el acceso a las “intrigantes” impulsadas al “vicio” por la sociedad. Para llevar a cabo ese proyecto asociacionista o mutualista, Flora Tristán, quien conoce al socialista utópico Charles Fourier, el inventor de los falansterios en ese mismo año 1835, concluye haciendo un llamado al Rey Luis Felipe, porque vivió en el exilio y conoció la dura suerte de ser extranjero en otras tierras antes de la revolución de 1830 que lo llevó al trono. Flora Tristán agrega que este proyecto de un espacio comunitario será el feliz desenlace de los punzantes dolores sufridos a lo largo de diez años. Sin embargo aquel sueño de una Sociedad para las Extranjeras no llegó a concretarse (DELHOM J. 2015: 363).

En este libro menos estudiado Flora Tristán explica que sufrió constantes maltratos por parte de su esposo y cuando se refugió en París recibió un trato indiferente y discriminatorio por parte de los lugareños, quienes no toleraban su condición de mujer separada. Para Flora, viajar era una manera de conocer otras realidades y crecer personalmente, además era una actividad que favorecía el conocimiento mutuo entre los pueblos y propiciaba que sociedades aisladas se encuentren y tomen conciencia de sus similitudes y olviden sus diferencias.

Lamentablemente su ideal se veía dificultado por el maltrato que recibían los viajeros al llegar a tierras nuevas, en especial las mujeres. He ahí la razón de ser de su ensayo, donde se plantea la ejecución de un proyecto social que busca acoger a las mujeres y hombres extranjeros con escasos recursos y brindarles un apoyo económico y moral que los ayude a solventarse mientras dure su estadía. Sin embargo, este proyecto nunca llegó a concretarse debido al escaso apoyo y al fallecimiento de Flora en el año 1844.

El 9 de mayo de 2002 el escritor peruano premio nobel de literatura 2010 Mario Vargas Llosa dictó una conferencia en las Islas

Canarias, allí refiriéndose a la obra de Tristán que publicaría dos años después, *Peregrinaciones de una paria*, señaló que había elegido a Flora Tristán porque, al igual que su nieto Paul Gauguin, tuvo un afán desmesurado por alcanzar y gozar de una libertad plena, porque ambos vivieron el sueño utópico de la libertad:

Flora Tristán escribió un libro hermosísimo, un libro en donde ella dio un paso absolutamente insólito para su tiempo, el paso de la franqueza total. En ese libro no sólo se limita a referir su viaje al Perú, sus aventuras peruanas, sino que cuenta su vida con una libertad de palabra insólita, asumiendo su condición de ilegítima, de mujer bastarda a la que esta falta de nacimiento condena en la vida a una suerte de marginalidad (VARGAS LLOSA M. 2002: 17).

En esa obra, como señalaba antes, Flora Tristán cuenta el horror que significó para ella el matrimonio, descubrió la condición de servidumbre de ciudadana de segunda clase, que era la condición de la mujer; la absoluta falta de protección legal en que se encontraba y su inferioridad, desde todo punto de vista, frente al hombre.

Me parece significativo visibilizar que Tristán, años previos a que el escritor y activista sionista Bernard Lazar (1865-1903) tomara la categoría “paria” para reivindicar su condición de judío en tanto anclaje político-identitario a partir del cual combatir y cuestionar la violencia antisemita, había utilizado ya este concepto como estrategia política para poner de manifiesto la situación de marginalidad y violencia que experimentó en su vida por el hecho de ser mujer reconociendo su experiencia de paria a tal punto que esta publicación donde relata, a modo de diario, su viaje a Perú, la había titulado *Peregrinaciones de una paria*.

Lucha obrera, feminismo y socialismo

Como escribía antes, desmarcarse de la desvalorización del amor reivindicando la propia identidad inferiorizada para transformar la vergüenza en orgullo de sí, es una estrategia central en el pensamiento de Flora Tristán no solo para la identidad mujer sino también para la de trabajador/a obrera. Como veremos en el recorrido de sus obras todas las marcas de subalternidad que atravesaron su existencia fueron el punto de partida de sus reflexiones críticas y de sus proyectos emancipatorios.

La publicación de *Peregrinaciones de una paria* le dio cierto nombre literario en París, notoriedad que ella aprovechó para publicar una novela, algunos folletos (uno de ellos proponiendo una ley de divorcio) y frecuentar los salones de moda, en especial los de ambiente republicano y democrático. Pero estos años significaron, sobre todo, el encuentro paulatino con dos corrientes ideológicas sobre las que Flora dejará una huella personal: el socialismo y el feminismo. Estando convaleciente del parto de su tercera hija en 1825, lee *Vindicación de los derechos de la mujer*, de Mary Wollstonecraft, y *Del sistema industrial*, del Conde de Saint-Simon.

En los años siguientes, Flora estuvo atenta al desarrollo de estos movimientos y tuvo la posibilidad de leer y conocer a sus principales dirigentes, tanto de Francia como de Inglaterra. En 1829 conoció a Barthélemy-Prospér Enfantin, “padre” de la religión sansimoniana después de la muerte del maestro. Visitó también a Charles Fourier, teórico de la otra gran corriente de pensamiento socialista de la época, antes de su muerte en 1837. Fue muy amiga de su sucesor, Victor Considerant, más político y mejor organizador de esa corriente que Fourier. Considerant publicó en su periódico, “La Phalange”, un extracto de la propuesta de unión obrera de Flora Tristán.

Charles Fourier había señalado que la situación de las mujeres era la medida del progreso social y esta idea encarna en Flora, que mantiene distancia de los sansimonianos y se inclina más por las

ideas de Victor Considérant, un discípulo de Fourier que abogaba por la constitución de los “falansterios” que su maestro había proyectado, esas comunidades que se organizarían cooperativamente para reformar pacíficamente el orden socio-económico que era fuente de todas las injusticias. «Se observa que el nivel de civilización a que han llegado diversas sociedades humanas está en proporción a la independencia de que gozan las mujeres», escribirá Flora, parafraseando a Fourier, en las primeras páginas de *Peregrinaciones de una Paria* (TRISTÁN F. 1838: 9).

Sus contactos no se limitaron a Francia, trabajando en Inglaterra de dama de compañía, fue amiga del matrimonio de William Thompson y Anna Wheeler, economistas y fourieristas, quienes publicaron en 1826 un famoso opúsculo feminista: “Llamado a la mitad de la raza humana, mujeres, contra las pretensiones de la otra mitad, hombres, de mantenerlas en la esclavitud política, civil y doméstica”. Por último, en un viaje a Londres en 1839 conoció al cartismo, organización amplia de la clase obrera inglesa, y participó en una reunión de su comité central. También asistió a una sesión del Parlamento, donde escuchó las palabras de Daniel O’Connell en defensa del pueblo irlandés. Esta última experiencia la relata en *Paseo por Londres*, publicado en Francia en 1840 y desde comienzos de la década de 1840 se consideró socialista, sin adscribir específicamente a ninguna de las diversas doctrinas que había conocido.

A partir de esa definición política, Flora Tristán estrecha sus vínculos con los círculos obreristas de todo tipo, en especial con Victor Considerant, líder del fourierismo, y con Pauline Roland, vinculada al feminismo sansimoniano. La misma publicación de *Paseo por Londres* es concebida como un acto de proselitismo. En ese libro se traza un panorama de la situación económica, social y política de Inglaterra y hay un largo capítulo relatando la presencia de la autora en una reunión del comité central del cartismo. Por otra parte, hay una descripción de la terrible situación económica de la clase obrera inglesa, que anticipa tanto la *Situación de la clase obrera de Inglaterra*

de Engels (de 1844) como las pinturas homólogas de Marx en *El capital* (1867).

En *Paseos en Londres* la autora hace que las experiencias personales de marginación y explotación en que viven determinadas personas en Inglaterra se vuelvan políticas. De hecho, en esa obra de Tristán que consta de 19 capítulos y 5 apuntes ella describe la experiencia vivida en cuatro viajes que lleva a cabo a Inglaterra entre 1836 y 1839, situación que aclara en el prefacio:

Cuatro veces he visitado Inglaterra, siempre con el objeto de estudiar sus costumbres y su espíritu. En 1836, la encontré sumamente rica. En 1831, lo estaba menos, y además la noté sumamente inquieta. En 1835, el malestar empezaba a dejarse sentir en la clase media, así también como entre los obreros. En 1839, encontré en Londres una miseria profunda en el pueblo, la irritación era extrema y el descontento general (TRISTÁN F. 1838: 6).

Ella precisa el objeto de su libro: «Quiero solamente bosquejar las pocas cosas que he visto en el país y hacer conocer las impresiones que he experimentado. He hablado con franqueza, sin temor y también sin miramientos, he esperado abrir el camino por el cual deberán entrar aquellos que quieren realmente servir a la causa del pueblo inglés» (TRISTÁN F. 1838: 7).

Como bien lo explica, este libro no es solo de viajes, es de hechos, de observaciones recogidas con toda exactitud. Ella pretendía señalar los vicios del sistema inglés a fin de que se evitase aplicarlos y con el afán de desengañar a sus lectores de las opiniones erróneas y las ideas falsas que pudieran adoptarse. En cada uno de sus relatos se detiene de manera especial en las mujeres. Y dedica un capítulo especial a las inglesas. Se indigna al comprobar la superioridad de las mujeres autoras y la servidumbre en la que viven, ahogadas por un sistema educativo fundado en falsos principios. Hace un recuento de las escritoras y lamenta que estas mujeres que escriben en revistas y periódicos

no hayan abrazado la causa de la libertad de las mujeres como estaba ocurriendo en Francia. Lo que el libro dice es que es extraordinario lo que está ocurriendo en estas fábricas pero, al mismo tiempo, que esta revolución industrial tiene un precio, un precio en sufrimiento, un precio en sacrificios y quienes pagan, ante todo, el precio de esta extraordinaria transformación son las mujeres. Describe los talleres, donde las mujeres ganan la tercera parte, a veces la quinta parte que los obreros por un trabajo idéntico. Describe la absoluta y total desprotección en que se encuentran los trabajadores y, sobre todo, las trabajadoras; describe las cárceles que ella visita y los manicomios. En ese sentido, Flora Tristán es una de las pensadoras más avanzadas de su tiempo, una de las primeras personas en ver, tanto en la locura como en la delincuencia, la manifestación de una problemática social. La locura como resultado de la desesperación a que conduce la miseria, la marginación, la falta de perspectiva en el mundo, y es una de las primeras en condenar, de manera muy enérgica y sistemática, el que se permitiera trabajar a los niños.

Tristán describe los talleres que funcionaban con niños de siete a diez años, que prácticamente no ganaban sino que recibían meras propinas, y también el hecho de que los niños fueran juzgados por los tribunales exactamente como los adultos y enviados a las cárceles. Su descripción de éstas, donde hay niños de ocho, de diez años, cumpliendo penas, son verdaderamente espeluznantes. Allí, en Inglaterra, ella concibe de pronto una idea que será de alguna manera la que pocos años después y de manera mucho más elaborada, menos romántica, más intelectual y más sólida, desarrollaría Karl Marx, la idea de que la transformación radical de la sociedad la harán las víctimas de esa sociedad; es decir, los explotados, los obreros, quienes no tienen más que ofrecer en el mercado que su fuerza de trabajo. En este libro Tristán hace una exhortación: «En realidad nosotras las mujeres, luchando solas, nunca vamos a transformar la sociedad. Vamos a ser atajadas, frenadas, reprimidas, y nuestra lucha será un sacrificio inútil. Hay que unir a las mujeres con las otras víctimas de

la sociedad, que son los obreros, los trabajadores explotados» (TRISTÁN F. 1838: 10).

Tristán discute en primer lugar las teorías discriminatorias sobre la mujer en Aristóteles, en la Biblia cristiana, en el islamismo y en el hinduismo (TRISTÁN F. 1993: 110-111). La iglesia, afirma, «identificó a la mujer con el pecado, el legislador la sacó de la legislación, el filósofo la tildó de irracional» (TRISTÁN F. 1993: 114). «Por lo tanto, se la ha educado para ser una graciosa muñeca y una esclava destinada a distraer a su dueño y a servirle» (TRISTÁN F. 1993: 115). Frente a este pensamiento retrógrado, Tristán reivindica el gran paso adelante que significó el socialismo para llegar a un planteo de emancipación de las mujeres, retomando las ideas de Barthélemy-Prosper Enfantin y de Fourier para darles una perspectiva más amplia.

Un elemento importante que Tristán retoma de la escuela saint-simoniana perpetuada por Enfantin (discípulo directo de Saint-Simon), es la revalorización del trabajo manual.

Así en su libro *la Unión Obrera*, reivindica de Enfantin el hecho de haber sido el primero en intentar realizar el precepto de Saint-Simon de rehabilitar el trabajo manual, ya que para Tristán, «esta rehabilitación, en sí misma, encierra el cambio radical de la sociedad» (TRISTÁN F. 1843: 98). La desvalorización, humillación y desprecio hacia quienes trabajan con sus manos impacta en la autopercepción de los trabajadores quienes terminan por sentir vergüenza de su condición. Siguiendo el ejemplo de Enfantin de honrar el trabajo manual, Tristán revaloriza esta actividad y a la clase trabajadora que es, según su punto de vista, la más útil de todas. El pasaje subjetivo de la “vergüenza de sí” hacia el “orgullo de sí” es clave para el proceso de emancipación de clase y, como se verá más adelante, también, de sexo.

Cuando Tristán habla de obreros no solamente se refiere a los trabajadores industriales, habla también de trabajadores artesanos, de campesinos, y dentro de esta denominación incluye a todas las víctimas que están en una condición de inferioridad en la sociedad.

Y entonces dice: «Eso es lo que hay que hacer, vamos a unir a las mujeres y a los obreros, de Francia, de Europa, del mundo. Y con eso vamos a crear una fuerza irresistible que va a transformar profundamente la legislación y que va a hacer de la libertad, por fin, un derecho al alcance de todos los seres humanos sin excepción» (TRISTÁN F. 1843: 99).

La revalorización del trabajo manual que propone en *La Unión Obrera* (1843) encierra en sí misma el cambio radical de la sociedad pues la desvalorización, humillación y desprecio hacia quienes trabajan con sus manos impacta en la autopercepción de los trabajadores quienes terminan por sentir vergüenza de su condición. Este pasaje subjetivo de la “vergüenza de sí” hacia el “orgullo de sí” es clave para el proceso de emancipación de clase y de sexo de Tristán.

El obrerismo de Flora no la enceguece en cuanto a la situación de la mujer en la clase trabajadora. La miseria genera las peores discordias en el hogar, empeora aún más la dependencia de la mujer con respecto al marido y generalmente hace de ellas esclavas domésticas. En ese sentido, las mujeres son “la clase más oprimida” (TRISTÁN F. 1843: 103), ya que a la vez que es explotada como trabajadora, es oprimida por el sexo masculino. Esta doble explotación que sufren las mujeres no determina que se las pueda identificar como una clase social aparte: su lucha, aunque sea por el reconocimiento de derechos individuales (y, en ese sentido, una lucha democrática), solo tiene sentido en el marco de la lucha por la liberación de todos los trabajadores. Sostuvo que «la emancipación de los obreros es imposible en tanto que las mujeres permanezcan en este estado de embrutecimiento» (TRISTÁN F. 1843: 130), retomando la idea que ya habían esbozado en *L'Apostolat des Femmes*: la liberación de las mujeres es concebida como una condición de la emancipación obrera. Y no idealiza a las mujeres a las que convoca con su mensaje:

Estas pobres criaturas [...] se enfurecían con el marido y conmigo porque el obrero perdía algunas horas de su tiempo ocupándose de ideas políticas y sociales. [...] Estas mismas

mujeres me detestan, hablan horrores de mí y, sin el miedo a la cárcel, serían capaces de llevar su celo hasta el punto de venir a injuriarme a mi casa y pegarme, y todo esto porque yo cometo el gran crimen, dicen, de meter en la cabeza de sus hombres ideas que les obligan a leer, a escribir, a hablar entre ellos, todas ellas cosas inútiles que hacen perder tiempo (TRISTÁN F. 1993: 130-131).

Por eso incluyó en su libro *La unión obrera* un capítulo especial dedicado a las mujeres y, en todo momento, sus propuestas iban dirigidas a los dos géneros.

En ese sentido, debemos señalar que es la antecesora de un tipo de enunciación, hoy mucho más extendido, que se preocupa por recordar constantemente la interpelación a los dos géneros (“todos y todas”, “los obreros y las obreras”, etc.), expresión frecuente tanto en sus publicaciones como en el diario de su gira por Francia.

Tristán lanzará su propuesta de “La unión universal de los obreros y las obreras” donde la religiosidad se inscribe en la acción colectiva de unirse. Tristán señala la tierra como el lugar de construcción de la comunión socialista y feminista, parte de ciertas formulaciones cristianas como “ama al prójimo como a ti mismo” redireccionándolas hacia nuevos sentidos con el objetivo de persuadir a las obreras y a los obreros de sus ideas políticas y de su plan plasmado en las páginas de *La Unión Obrera*. En esta oportunidad, la formulación mencionada es reinterpretada para poner en cuestión las guerras, las fronteras nacionales y fundamentar la necesidad política de la solidaridad o el amor del proletariado desde un posicionamiento internacionalista. Así como las emociones juegan un papel importante desde un punto de vista gnoseológico, también juegan un rol fundamental en la política, o mejor aún, en el cuerpo político. A su vez la autora insta a luchar por la educación del proletariado y enlaza la lucha de género con la de clase, al considerar inseparables la emancipación de la mujer y la liberación de la clase trabajadora.

Para Tristán los obreros no podrían librarse de la alienación y la

explotación sin tener en cuenta las demandas de la mujer, que es la mayor paria de la sociedad, y la conquista de sus derechos. Flora Tristán se convirtió así en la primera mujer en hablar del socialismo y de la lucha de clases, mucho antes que Karl Marx, hasta el punto de que a ella se le atribuye la autoría de la consigna: «¡Proletarios del mundo, uníos!» (TRISTÁN F. 1843: 93).

Tristán explica que la capacidad de poder de la clase obrera en base a la organización del trabajo depende de la capacidad de unión de las/os obreros. En sus palabras:

Obreros, ya lo veis, si queréis salvaros, no tenéis más que un medio, tenéis que UNIROS. Si os predico la unión es porque sé la fuerza y el poder que os dará. (...) Observad cómo han procedido todos los hombres inteligentes, por ejemplo, los fundadores de religiones. (...) ¿Qué hace Jesús antes de su muerte? Reúne a sus doce apóstoles y los UNE en su nombre y por la comunión. El maestro muere ¡y qué importa! LA UNIÓN YA ESTÁ CONSTITUIDA. (...) Doce hombres unidos han establecido la Iglesia Católica, vasta unión que se vuelve tan poderosa que de ella se puede decir que, desde hace dos mil años, gobierna casi toda la tierra (TRISTÁN F. 1843: 106).

Como se advierte en la cita, la clave del poder de la clase obrera está en la unión, y esta denuncia continúa en *La emancipación de la mujer o Testamento de una paria* (1845 y 1846) donde se manifiesta rudamente contra la inferioridad del sexo femenino y ataca la gazoñería del ambiente. En ella está presente la siguiente arenga:

Escribo en nombre de quienes sufren, en nombre de quienes tienen hambre, en nombre de las inocentes víctimas del inmoral tráfico de un matrimonio concertado, en nombre de las mujeres a quienes arrancaron el corazón y que no se atreven a quejarse puesto que la sociedad las deshonrará condenando a regañadientes a sus agresores... Mujeres, vosotras,

devoradas por la necesidad de amar, de actuar, de vivir, ¿permaneceréis en silencio y siempre apartadas?... La mujer (la mitad de la humanidad) ha sido expulsada de la Iglesia, de la ley, de la sociedad. Mujeres, hermanas nuestras, ¡no hagáis oídos sordos a nuestra llamada! ¿De qué os lamentáis ya que obedecéis?... Es fácil ceder, es fácil callarse, es el precio de estar tranquila y de ser honorable... Pues bien, ¡os digo que hay triunfo en la lucha!... En nuestra triste sociedad, la mujer es paria de nacimiento, sierva de condición, infeliz por deber... La mujer no nació para ser esclava, ¡sus derechos son los mismos que los de los hombres!... Uníos todas para reclamar justicia, y la obtendréis. Que no decaiga nunca vuestra protesta, que sea la de todas las voces, que tome todas las formas... Estad siempre juntas y preparadas para responder unas por otras, veréis hasta qué punto sois fuertes (TRISTÁN F. 1845: 10).

En esta obra la autora lleva a cabo una reflexión muy profunda sobre la opresión del ser humano en general, enmarcado en el contexto de la religión, la organización política del Estado, el sistema capitalista y la propiedad. En este ensayo encontramos un texto que trata de hacer visible lo que las mujeres no pueden ver, llamando a las cosas por su nombre y entrando en el terreno de lo colectivo, de lo prosaico, un gesto de voluntad política para escapar del determinismo que siempre había evitado que las mujeres pasaran a la acción.

En este corto recorrido por algunas obras de Flora Tristán he querido demostrar cómo lo subjetivo en el legado de Flora Tristán es de importancia vital, pues es desde sus múltiples identidades subalternas o marginales —como mujer, como obrera, como madre, como trabajadora, como desheredada, como extranjera y sobre todo como paria— que es capaz de elaborar una propuesta política que busca la justicia social y de género y va contra la exclusión y la explotación. Ella dio nombre a lo que no tenía nombre: violencia doméstica y sexual, violación en el matrimonio, derecho a una maternidad decidida, derecho al divorcio. Y también le puso nombre y rostro a la

explotación de la naciente clase obrera, del capitalismo industrial europeo de comienzos de siglo XIX.

Flora Tristán formuló propuestas a problemáticas que en el presente siglo XXI siguen irresueltas como son: los derechos laborales, el derecho al trabajo para las mujeres (madres). La trata de esclavos y esclavas del siglo XIX que denuncia en sus textos nos debe hacer pensar en cómo aún hoy crece como natural la trata o tráfico de mujeres.

Conclusiones

La síntesis que realiza Tristán para dar pie a su feminismo socialista no parte de un análisis androcéntrico de la explotación de clase para luego incrustar, a modo de anexo, un suplemento específico dedicado a la cuestión femenina. Ni coloca la lucha por la liberación de las mujeres como dependiente a la lucha de clases concebida ésta como la lucha entre propietarios de los medios de producción y proletarios y tampoco se inscribe en un feminismo igualitarista liberal que no cuestiona la estructura económica del patriarcado capitalista donde las mujeres somos las más explotadas entre los explotados.

El análisis de Tristán parte del entrecruzamiento de género y clase en toda su complejidad. No hace abstracciones del sexo para analizar la clase ni abstracciones de la clase para analizar el sexo. Toma como unidades de análisis diferenciadas las relaciones sociales concretas establecidas entre las categorías sexo-económicas en juego visibilizando de forma novedosa la dimensión sexual de la explotación. Cuando pone como centro de análisis al obrero, visibiliza tanto su carácter de oprimido en la relación con los patrones en la fábrica, como de opresor en la relación sexual con la mujer obrera en la familia. Cuando analiza la situación concreta de la obrera visibiliza tanto la explotación de la cual es beneficiario el obrero-esposo en la vida cotidiana y los trabajos no remunerados que ello implica en el

marco de la familia reproductiva, como de la explotación en la esfera pública donde deja en claro que el capitalismo no explota por igual a los varones y a las mujeres ya que éstas reciben por igual trabajo menor salario.

Intenta visibilizar a las mujeres en el lenguaje e insiste en evitar las universalizaciones sustitutorias. Este descentramiento de lo masculino como referente de lo humano lo encontramos tanto en el lenguaje que utiliza para comunicar sus ideas, como en su abordaje de las situaciones y relaciones de poder que analiza. Una lucha que en la actualidad tiene total vigencia.

Su mirada feminista y socialista, extraída de las experiencias de su propio cuerpo marcado por la violencia sexista, abrió líneas de reflexión que posteriormente fueron retomadas y profundizadas, al reconocerse institucionalmente el pensamiento feminista como área de conocimiento interdisciplinario en todos los niveles educativos, aunque inicialmente creado desde los márgenes de la sociedad como lúcidamente lo hizo Flora Tristán.

Su experiencia personal en el marco del sistema de parentesco patriarcal es analizada políticamente por Tristán y convertida en punto de anclaje para la producción de su sabiduría de paria desde donde crítica el orden social que la rodea como así también a sus legitimadores. La voz de Flora Tristán es un ejemplo histórico de que lo/a subalterno/a no solo puede hablar, sino también pensar, crear, luchar, difundir y dirigir sus propias invenciones estratégicas de emancipación. Estrategias que fueron el producto de un exhaustivo análisis filosófico, social y político tanto de los procesos históricos a partir de los cuales se constituyeron pueblos, religiones y clases, como de sus agudas críticas al conjunto de instituciones de su tiempo contrarias a la libertad y productoras de las miserias y desigualdades que con ideas y acciones intentó comprender para transformar.

Para lograr la realización de su proyecto político cuyos ejes son la organización del trabajo y el derecho al trabajo para todas y todos, se detiene en los factores psicológicos de las personalidades de las/os

oprimidas/os que inhiben la posibilidad del cambio deseado. Tal es así, que pone énfasis en lo que hoy se llamaría proceso de empoderamiento consistente en un cambio subjetivo a partir del cual tiene lugar una revalorización/resignificación de las identidades estigmatizadas por las heterodesignaciones de los dominadores como es el caso de la posición de mujer paria o de trabajador manual. El pasaje de la vergüenza de sí al orgullo de sí es fundamental para la estrategia política tristaniana de emancipación¹. El/la paria consciente es el/la sujeto/a preparado/a políticamente para desafiar la mirada y los valores del amo.

Por último, su manera situada y no jerárquica de abordar el análisis crítico de la interseccionalidad de los distintos ejes de poder. Su mirada no sesgada, puede ser un buen ejemplo para enfrentar la encrucijada estratégica que atraviesa el conflicto de pertenencias identitarias múltiples, es decir, la convergencia de diferentes marcas de subalternidad (y/o de estatus de poder) localizadas en un mismo cuerpo como el género, la clase, la etnia, la nacionalidad, la edad, la religión y la sexualidad.

1 Cabe señalar que en la actualidad, desde la teoría *queer*, también es utilizada en cierta medida esta estrategia aunque desde enfoques filosóficos posestructuralistas y postidentitarios.

Bibliografía

- ARENDRT Hannah, 2010, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires.
- DELHOM Joel, 2015, *Una mujer a bordo entre hombres. El viaje transatlántico de Flora Tristán en 1833 o el despertar de una conciencia social*, Mónica CÁRDENAS e Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS (curadoras), *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros, escritores y analistas (siglos XVIII-XX)*, Editorial de la Universidad Ricardo Palma, Université Bordeaux Montaigne, Lima, pp. 361-378.
- FALCÓN O'NEILL Lidia, 2003, *La violencia que no cesa. Recopilación de artículos*, Vindicación Feminista, Madrid.
- TRISTÁN Flora, 1972, *Paseos en Londres*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima.
- TRISTÁN Flora, 1986, *Peregrinaciones de una paria*, Istmo, Madrid.
- TRISTÁN Flora, 1993, *Unión obrera*, Fontamara, México.
- TRISTÁN Flora, 2003, *Mi vida*, Del nuevo extremo, Buenos Aires.
- TRISTÁN Flora, 2019 [1845], *La emancipación de la mujer o el testamento de una paria*, traducción de Julie DELABARRE, Ménades, Madrid.
- VARGAS LLOSA Mario, 2002, *Prólogo: Flora Tristán y Paul Gauguin*, en Flora TRISTÁN, *Peregrinaciones de una paria*, traducción de Emilia ROMERO, prólogo de Mario VARGAS LLOSA, estudio introductorio de Francesca DENEGRI, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, pp. 13-33.

Presencia/ausencia de Manuela Sáenz en
El general en su laberinto

Mariarosaria Colucciello

Mariarosaria Colucciello

Consideraciones iniciales:
sobre la indiferencia historiográfica hacia Manuela

Es frecuente que, en la visión institucionalizada de los Estados, la figura de los próceres latinoamericanos se presente resaltando características imaginarias, o incluso quiméricas, pasando por alto episodios enteros de sus vidas o permitiendo su desaparición en una oscuridad que, a veces, es hermana del ocultamiento. Fragmentos considerables de su existencia caen intencionalmente en el olvido mientras, paradójicamente, hechos baladíes convierten a sus protagonistas en actores de mitos imperecederos. Esta suerte tocó al mismo Bolívar cuando, en la monumental edición de 1883 [1888] de las *Memorias* realizada por el militar irlandés Daniel Florence O'Leary, muchas intensas páginas de la vida del Libertador aparecieron menudadas y luego rescatadas en las sucesivas publicaciones. Sin embar-

go, mientras de Bolívar se sabe prácticamente todo (CACCIATORE G. – SCOCOZZA A. 2010; SCOCOZZA A. 2011; SCOCOZZA A. 2014), la leyenda protagonizada por una de las figuras más singulares de la historia suramericana del siglo XIX, Manuela Sáenz Aizpuru, sigue despertando pasiones e interrogantes.

A pesar de que hoy día a Manuela Sáenz se le tributan los honores debidos, hasta las primeras décadas del siglo XX su nombre apenas aparecía en los libros de historia de su país natal, Ecuador. Las dos estudiosas ecuatorianas María Mogollón y Ximena Narváez han puesto de manifiesto que los excesivos «epítetos, alusiones o silencios» (1997: 11) relativos a esta mujer probablemente nacían de la «confusión que crea su personalidad en las mentes de políticos y escritores» quienes, por la posición extremadamente moralista de la época, la veían como «la antítesis del ideal femenino» (72), por haber infringido los cánones sociales predominantes e invadido ámbitos político-semánticos hasta aquel entonces exclusivamente masculinos. Además, los intereses sociales y políticos de la época servían para plasmar una nueva nación en la que «la mujer debía asumir “virtuosamente” las tareas domésticas, siempre preocupada de no ofender a Dios» (72), de ahí que las mujeres a las que fueron reconocidos sus méritos se consideraran heroínas y mártires, pero solo porque habían sabido aceptar el papel que les correspondía, es decir, el de madres y de mujeres devotas (LÓPEZ BELTRÁN C. 2001: 21).

«La historia es muy machista y las mujeres no aparecen, pero también andaban a caballo, como Manuela Sáenz» decía Hugo Chávez Frías en el libro (ORAMAS LEÓN O. – LEGAÑO ALONSO J. 2012) que cuenta las raíces del exmandatario de la República Bolivariana de Venezuela. Es sabido que la tradición nos presenta el papel de las mujeres en los trances político-militares, y durante la independencia de América Latina en particular, unido a la tarea de confeccionar uniformes y banderas, de acompañar a los ejércitos, de preparar vituallas y de procurar deleite a los hombres en los períodos de aburrimiento. En el mejor de los casos, las mujeres sirvieron de enfermeras y espías

(CHERPAK E. 1978; CHAMBERS S. 2005); casi nunca se subrayaron las demás actividades gracias a las que muchas de ellas se convirtieron en las protagonistas silenciosas de momentos cruciales para la gradual liberación americana de la madre patria española. Cabe pues aquí la oportunidad de recordar a unas mujeres muy distinguidas: la mexicana Antonia Nava (SALAS E. 1990: 26-28), llamada “la Generala”, quien organizó un ejército con el que luchó y que defendió demostrando mucho valor; la chilena Javiera Carrera Verdugo (ULLOA INOSTROZA C. 2010), a la que se menciona no solo por haber cosido la primera bandera de su país, sino también y sobre todo por haber organizado la primera Junta de Gobierno; lucharon para que la independencia siguiera siendo el objetivo principal de la lucha Francisca Zubiaga de Gamarra (BASADRE J. 1988: 85-86), llamada “Pancha” y “la Mariscal”, mujer del general que ayudó a Sucre en Ayacucho y que nunca perdonó al Libertador el éxito —que sobrepasaba los confines de lo lícito— que Bolívar cosechó con su mujer; Flora Tristán (BUSSE E. 2003), llamada “la Andaluza”, abuela de Paul Gauguin, que desde pequeña había conocido a Bolívar en la casa de su padre, oficial peruano en España, y que se convirtió en la fundadora del grupo de feministas europeas de finales del siglo XIX; finalmente recuérdese a Inés de Suárez (GUZMÁN J. 1997; ALLENDE I. 2006) que, de la parte española, en el siglo XVI, con Pedro de Valdivia, mariscal de Francisco Pizarro, participó en la sangrienta y terrible conquista de Chile, lo cual le proporcionó el título de “Conquistadora”.

Cuando a finales de los años sesenta empezaron a salir numerosos estudios sobre el activismo femenino¹, ya no hubo ninguna duda

1 María José Vilalta ha trazado un camino que, a partir de los años sesenta, ha puesto de manifiesto las diferentes fases que llevaron a un estudio serio y pormenorizado de la participación de las mujeres en la vida política y social de sus países. Solo a partir de los setenta el interés historiográfico se desplazó hacia las mujeres suramericanas: «Por una parte, la primera [trayectoria] derivó del hecho que resultaba imprescindible la recuperación de las vidas de féminas protagonistas de la historia. Este afán reforzó los pilares de la historia decimonónica más tradicional que destacaba el papel del individuo singular por encima de la masa

acerca de los paralelismos existentes entre la emancipación de las mujeres y la independencia de las colonias, un tema pues que dio lugar a diferentes ámbitos de investigación. Así, a partir de la figura de Manuela Sáenz Aizpuru, se aclaró cuál fue la verdadera función de las mujeres durante la época colonial, colocándolas en el nuevo orden, después de la independencia, puesto que, tras la guerra, ellas regresaron de nuevo a su hogar y, en muchos casos, fueron recompensadas con el olvido y el exilio. En cambio, sabemos que su papel no puede reducirse a la ayuda prestada a sus maridos o a su presencia en la batalla, sino que por el contrario fue mucho más activo, flameando las banderas de la independencia y participando activamente en las campañas militares.

En este contexto cabe situar la figura de Manuela Sáenz, recordada casi siempre como la amante de Simón Bolívar, como una mujer frívola, inmoral, extravagante, que había transgredido los cánones sociales, por lo cual fue borrada por muchas décadas de la historia oficial, procurándole «la segunda o tercera muerte» (SÁENZ J. 2010: 10). La inseparable compañera del Libertador por ocho largos años nació en 1797 en un momento de gran convulsión social, casi en

anónima y, así, se proyectaron los mismos principios hacia las mujeres memorables sin solución de continuidad, pero de forma imprescindible y necesaria dada su completa opacidad en la explicación del devenir histórico, antes y después de la conquista, en la colonización y en las independencias. No obstante, este tipo de acercamiento resultaba limitado tanto si se escribía la historia de hombres, como la de mujeres [...]. Por otra parte, la segunda trayectoria avanzó al paso de las grandes transformaciones teóricas y metodológicas en las ciencias sociales que cristalizaron a lo largo de los años 80 y 90 del siglo XX. Estas se adentraron en la caracterización de las pautas de vida cotidiana de las mujeres –desde los ámbitos demográficos, sociales y culturales– como partícipes –con problemas susceptibles de ser individualizados– de la complejidad social y étnica del continente y de cada una de sus diferentes unidades de administración territorial, sean virreinos, países o áreas geográficas, como los Andes o la Amazonía. Por primera vez, los asuntos de la privacidad femenina, como el acceso al matrimonio, el cuidado de los hijos, el trabajo o la educación ingresaron, con timidez y casi nula continuidad, en las grandes síntesis de historia de la América Latina» (VILALTA M. J. 2012: 62).

pleno terremoto, presagio de lo que iba a ocurrir durante los años siguientes, cuando las colonias se rebelaron. De la misma manera, había conocido la revolución siendo muy joven, cuando asistió al asesinato de los revolucionarios matados por la autoridad colonial en Quito en 1810. Siete años más tarde se embarcaría con algunos conspiradores limeños –entre los cuales se hallaba también la famosa activista Rosa Campuzano– para independizar a Perú. Ya en 1822 la “Caballeresa del Sol” se uniría al amor y a la lucha eternos, empezando a recaudar enormes méritos que no coincidirían con su «merecido brillo [...] opacado por la tenebrosa burocracia de las letras y de las historiografías» (11).

La amputación sin anestesia de su nombre de la historia oficial y de la vida misma de Bolívar en los pasajes más importantes de su gesta inmortal parecen falsear unas de las páginas más gloriosas de la independencia latinoamericana protagonizadas por la “bella quiteña”, ferozmente desechada por una sociedad bienpensante y reacia a aceptar la naturalidad guerrera y, de alguna manera, irregular, de una mujer, de esta mujer. Su comportamiento sentimental anómalo, enigmático y condenable para la época, la acompañaba desde su juventud “ilegítima” y “bastarda”, cuando la alejaron del Monasterio de la Concepción por tener una relación con el joven oficial Fausto de Elhuyar y Suvisia; ya en aquel entonces la honra familiar de la familia Sáenz se vio amenazada por los prematuros pasatiempos y delirios de Manuela ante los uniformes militares. Arrastrada por su padre, Manuela se trasladó a Panamá y de inmediato se introdujo en la vida divertida y ociosa del trópico. Aunque aún no podían saberlo, los amantes venideros coincidían en el Caribe: Simón tenía treinta y un años y estaba viviendo un fracaso desgarrador, mientras Manuela tenía diecisiete y sus ganas de vivir superaban aquellas de cualquiera de sus coetáneos. Solo sus esclavas Natán y Jonatás conocían de carrerilla cómo pasaba sus días y noches y las libertades que se tomaba.

La negociación de un ambiguo matrimonio con el adinerado médico y comerciante inglés James Thorne –que le doblaba la edad y

tenía la mitad de sus ganas de vivir—añadía desdoro y manchas a una figura cuya hoja de vida se llenaba de habladurías sobre conductas sexuales demasiado abiertas, insaciables y también sáficas. La reputación social y profesional no lograron reducir las distancias entre el rutinario y aburrido James y la impetuosa pasión de la rebelde y subversiva Manuela. Si, por un lado, su regreso a Quito tranquilizó al marido, por otro lado marcó la definitiva separación de una pareja desde siempre acosada por diferencias de todo tipo y hostigada por la singularidad de Manuelita la cual, mientras tanto, se perdía en ese ambiente de jolgorio libertario y en el tálamo del hombre a quien amaría por siempre, endulzándole las noches y salvándole la vida.

Simón Bolívar pudo vivir hasta 1830 solo gracias a Manuelita, cuyas dos intervenciones salvadoras de 1825 y 1828 permitieron al general morir a causa de su antigua enfermedad: la quiteña encaró el baile de máscaras y la entrada de un grupo de atacantes en el Palacio de San Carlos despeinada, herida y con la indumentaria desgarrada, pero en esa hora aciaga pudo alargarle la vida a quien de todos modos vería fallido el sueño de la Gran Colombia. La rápida disgregación de este Estado tan anhelado, la controversia sobre la Carta Fundamental por parte del Congreso que llevaba a la separación de Venezuela y, finalmente, un artículo aparecido en “La Gaceta de Venezuela” que lo declaraba traidor de ese país y que pedía que fuera exiliado representaron el golpe mortal para el Libertador, quien no saldría psicológicamente indemne de la decisión del destierro perpetuo. La verdad se le había hecho evidente. Llevaba delineando desde hacía años una América libre y soberana que uniese en una gran nación a Venezuela, Colombia y Ecuador, la había dibujado a punta de lanza y a caballo y ahora asistía al desmoronamiento de su única hija legítima. Empezaba su último viaje, aquel narrado en *El general en su laberinto*. La joven impertinente que, sin conocerlo, le lanzaba rosas desde el balcón y que siempre le recriminaría la brevedad y la escasez de sus cartas, lo acompañaría por casi diez años con fugaces presencias y prolongadas ausencias, en sus intensos amores noctur-

nos y sabiendo insinuarse en sus silencios, al conocer el valor y la ternura de los espacios vacíos.

Este mismo desierto que los rodeaba caracterizaría la historiografía sobre Manuela Sáenz, por lo menos hasta finales de los años treinta del siglo pasado; desde aquel momento, empezó a desarrollarse una floreciente literatura de novelas históricas, libros y artículos (entre otros: VON HAGEN V. – VON HAGEN C. 1953; RUMAZO GONZÁLEZ A. 1962; NERUDA P. 1962; VON HAGEN V. 1972; LEEFMANS M. E. 2001; MURRAY P. 2001; CACUA PRADA A. 2002; ROURA T. 2004; ROMERO D. 2004; ROMO-LEROUZ K. 2005; KLINGENDRATH T. 2010; LANDER M. F. 2011; CHIRIBOGA A. 2010; MONASTERIOS MACÍAS F. J. 2012; DE SARLO G. 2013) sobre su persona. Está claro que su reincorporación no siempre fue acompañada por comentarios positivos: de hecho, la mayoría de los historiadores puso de manifiesto, fundamentalmente, su belleza, inteligencia y generosidad en el amor, hasta llamarla “querida vergonzante”, en una época en la que la Iglesia no aceptaba rupturas en el sagrado vínculo matrimonial. No obstante, tal y como afirma Judith Nieto López (2006: 132), Manuela no se doblegó nunca a la convicción de que la mujer fuera incapaz de tener una opinión independiente, razón por la que silenciarla e inmovilizarla; nunca negoció su estatus político; ejercía la ciudadanía por cuenta propia y sin pedir permiso al sistema y, aunque “desobediente”, cumplía su papel de ciudadana poniendo negro sobre blanco sus pensamientos en cartas que hacían vislumbrar su carácter de mujer de Estado (RUMAZO GONZÁLEZ A. 1944: 227), el mismo carácter que le reconocería Gabriel García Márquez en el famoso relato del último episodio protagonizado por el general Bolívar.

Manuela en El general en su laberinto

También en las páginas de la renombrada y muy estudiada (TORRES POSADA C. 1990) novela histórica del escritor colombiano y Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, *El General en su laberinto* (2014 [1989]), figura Manuela Sáenz Aizpuru. Además de ser la más alejada del registro real mágico que caracterizó a la obra del autor desde la década de 1960 hasta 1989 –año de publicación del libro que nos ocupa– esta novela es uno de los ejemplos más claros de la reescritura de la historia, comprometida en diseñar perspectivas diferentes, versiones múltiples, en desmitificar el pasado, aumentar los puntos de vista y prohibir una sola verdad histórica. Como “nueva novela histórica latinoamericana” (LUKÁCS G. 1976) y apuesta para la ilustración del subcontinente (ANGULO NOGUERA Y. 2004), también es, en palabras de Héctor Azzetti (2008: 48),

una sobreescritura al margen de la historiografía oficial ya que cambia la iconografía del prócer, sustituyendo la actitud gloriosa y triunfal del mármol por la figura del Bolívar muriere, con su cuerpo estragado y disminuido que no termina de morir porque sigue vivo en las tensiones irresueltas del sueño bolivariano de la Gran Colombia.

Esta obra es polifónica, construida con recursos descriptivos como el empleo de voces y personificación de estas por medio de la figura del narrador omnisciente que, deícticamente, proyecta sucesos narrados o escondidos por la llamada “historia oficial”. Como es sabido, el entramado resalta los engaños, los amores, el periplo vital, en una palabra el desconsuelo del Libertador por el naufragio de la empresa a la que consagró su vida, la unidad del continente desde el Río Grande hasta Patagonia. Los últimos meses de vida de Bolívar se mueven entre consejas y conjuras que acaban con la muerte de Antonio José de Sucre, su sucesor espiritual, y se enmarcan en medio de las fiebres tuberculosas que acosaron al Libertador en su último viaje

—«sin fin y hacia ninguna parte» (48)— a lo largo del Río Magdalena y los hospedajes que habitó en Cartagena y Santa Marta. Es un viaje casi mítico,

[...] un viaje, el americano, la utopía vencida, caída, la esperanza robada de un sueño inacabado. No es solo la travesía de Bolívar, no es solo la épica y la conquista de un territorio, es la realidad rota que se dibuja desde el personaje, que fragmentado y caído abandona la realidad, por momentos, para que el delirio lo colme, dentro y fuera (DEJANON BONILLA P.A. 2015: 246).

Es un viaje atravesado por un sueño constantemente febril frente al cual todo lo que ocurre adquiere los rasgos inconscientes de una realidad percibida o de una pesadilla asombrosa. El laberinto en el que se mezclan historia y ficción, alucinaciones, evocaciones y sueños lejanos y cercanos es un círculo vicioso con matices casi exclusivamente negativos que dibujan la compleja situación en la que se halla el Libertador, acosado por varios problemas sin salida: su estado de salud y las fallidas esperanzas de recuperación, el incierto estado político y la frustrada campaña para mantener unido el sueño de la Gran Colombia. Bolívar no se reconoce como el Libertador y solo en la penumbra de su borrosa memoria escudriña un destino ya totalmente desvanecido a causa de un imperante olvido. La caída del personaje se asemeja a la del hombre, vencido por una enfermedad antigua que lo llevará a una muerte prematura y esperada.

En la obra que recoge los recuerdos del Libertador, el nombre de Manuela solo aparece unas pocas veces y casi parece que alrededor de este personaje existe más fábula que historia. Tal y como bien sostiene Rosa Maria Grillo (2015: 78) su persona más bien es evocada:

aparece al principio para luego desaparecer y volver repetidamente evocada *in absentia*. Quizá la ausencia de Manuela sirva sobre todo para remarcar la soledad del Libertador [...]

quien no consigue “comunicar” con ninguna de las mujeres que encuentra en su último viaje, desde la cocinera Fernanda Barriga a la Reina María Luisa y Miranda Lyndsay.

En realidad, si hacemos una lectura apresurada y un poco irreflexiva, podría percibirse una escasa presencia de la “predilecta”, y esto tal vez se explique con la elección del Gabo de guardar el hilo conductor de la novela histórica; y es que, en los últimos siete meses de vida del Libertador, los dos coincidieron en muy pocas ocasiones y en el laberinto del cual intentaba salir Bolívar Manuela no cabía. Ella, mientras tanto, debía guardar cuidadosamente los baúles de cartas y documentos del prócer, hasta su muerte, tras la cual se pierden la mayoría de esos papeles cuando agentes del gobierno incendian su casa para evitar –oficialmente– el riesgo de contagio por la difteria que la había afectado.

Sin embargo, frente a una lectura más profunda y pormenorizada, es fácil darse cuenta de que Manuela está mucho más presente de lo que parece; Manuelita está, se mezcla en la cotidianidad del general, aparece y desaparece pero sin perderse. El halo de su semblante vagabundea por las páginas caminando silenciosa pero vehementemente, tal y como siempre había hecho en los años de cercanía al Libertador. En la novela, Manuela se nos presenta así y enseguida se perfila su carácter combativo, su vehemencia amorosa y complicidad en la lucha:

La última visita que recibió la noche anterior fue la de Manuela Sáenz, la aguerrida quiteña que lo amaba, pero que no iba a seguirlo hasta la muerte. Se quedaba, como siempre, con el encargo de mantener al general bien informado de todo cuanto ocurriera en ausencia suya, pues hacía tiempo que él no confiaba en nadie más que ella [...] también era la única que tenía al menos un motivo cierto para esperar que volviera (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2014 [1989]: 12).

La frontera entre público y privado languidece, los patrones de comportamiento son violados, los papeles preestablecidos quiebran frente al sentimiento: no eran

amantes clandestinos, pues lo eran a plena luz y con escándalo público [...] Había sido joven hasta hacía poco tiempo, cuando sus carnes empezaron a ganarle a su edad. Fumaba una cachimba de marinero, se perfumaba con agua de verbena [...], se vestía de hombre y andaba entre soldados, pero su voz afónica seguía siendo buena para las penumbras del amor (12-13).

Ella se hacía cargo de guardar la profundidad humana del personaje: «sólo Manuela sabía que su desinterés no era inconciencia ni fatalismo, sino la certidumbre melancólica de que había de morir en su cama, pobre y desnudo, y sin el consuelo de la gratitud pública» (14). Le leía libros hasta que se durmiera (13-16), le sostenía la cabeza cuando trataba de vomitar incluso las entrañas (15), le contaba «los pormenores de la jornada borrascosa» (20); era su protectora y ángel de la guarda cuando buscaba amenizar su decepción por la ingratitud que lo rodeaba (18). Hasta cuando pudo, vivió a unos cuantos pasos del palacio de San Carlos de Bogotá, bastante cerca para llegar hasta él a todo momento:

con el oído atento a las voces de la calle [...] le refería la letra menuda de la política, las perfidias de salón, los augurios de los mentideros, y él tenía que escucharlos con las tripas torcidas aunque le fueran adversos, pues ella era la única persona a quien le permitía la verdad [...]. Además de ser la última mujer con quien él mantuvo un amor continuado desde la muerte de su esposa, veintisiete años antes, era también su confidente, la guardiana de sus archivos y su lectora más emotiva, y estaba asimilada a su Estado Mayor con el grado de coronela [...]. Manuela no se quedaba a dormir. Se iba con tiempo bastante para que no la sorprendiera la noche

en el camino, sobre todo en aquella estación de atardeceres fugaces [...]. En la quinta de Fucha daba muestras de no poder vivir sin ella. Se quedaba contemplando el camino por donde debía llegar, exasperaba a José Palacios preguntándole la hora a cada instante, pidiéndole que cambiara el sillón de lugar, que atizara la chimenea, que la apagara, que la encendiera otra vez, impaciente y de mal humor, hasta que veía aparecer el coche por detrás de las lomas y se le iluminaba la vida (30-31).

Gabriel García Márquez hace hincapié en el papel de Manuela como anunciadora de buenas, pero sobre todo malas noticias (35), escuchadora y tranquilizadora (36) y constante consejera, a pesar de la indiferencia del general frente a los peligros que lo cercaban y que solo ella percibía: «él era sordo a los avisos de una confabulación para matarlo, de la que todo el mundo hablaba y en la que sólo él no creía» (59).

A veces Manuela se convertía en protagonista, como cuando, durante una noche de reconciliación, le facilitó la huida y le salvó la vida: «lo ayudó a vestirse a toda prisa, le puso las pantuflas impermeables [...] y lo ayudó a escapar por el balcón con un sable y una pistola, pero sin ningún amparo contra la lluvia eterna» (59-60). Finalmente, ella misma

recibió a los atacantes que forzaron la puerta del dormitorio. Le preguntaron por el presidente, y ella les contestó que estaba en el salón del consejo. Le preguntaron por qué estaba abierta la puerta del balcón en una noche invernal, y ella les dijo que la había abierto para ver qué eran los ruidos que se sentían en la calle. Le preguntaron por qué la cama estaba tibia, y ella les dijo que se había acostado sin desvestirse en espera del presidente. Mientras ganaba tiempo con la parsimonia de las respuestas, fumaba con grandes humos un cigarro de carretero de los más ordinarios, para cubrir el rastro fresco de agua de colonia que aún permanecía en el cuarto (60).

En la parte central de la novela Manuela es más bien evocada en los deseos del general de escribirle de puño y letra cartas (62, 151 y 264) para aconsejarle que tuviera cuidado con lo que hacía, porque de lo contrario «nos pierdes a ambos perdiéndote tú» (63); la “amable loca” vuelve a aparecer en los recados verbales del emisario personal del gobernador (79), con referencia a su cocinera personal de los últimos años, Fernanda Barriga (93) y recordando las lecturas de libros abominables que le hacía a Bolívar (138).

Hacia la mitad de la obra (156-161) en seis páginas seguidas aparece contada y resumida la historia privada y pública de Manuela: el matrimonio con el frío inglés James Thorne y su separación de él, los constantes desplazamientos en la búsqueda sin tregua del amado que intentaba escaparse de ella perdiéndose en idilios múltiples que santificaban sus insomnios para luego otra vez «sumergirse en las arenas movedizas de Manuela Sáenz» (157). Ella cuidaba de los perros del general (179), defendía su imagen en los retratos que no rendían honor a su bonito rostro, aunque enfermo y demacrado (186), se negaba a entregar los archivos que custodiaba (199),

fomentaba escándalos, distribuía folletos glorificando al general, borraba los letreros de carbón de las paredes públicas, acompañada por dos de sus esclavas guerreras. Era de dominio público que entraba en los cuarteles con el uniforme de coronel, y lo mismo participaba en las fiestas de los soldados que en las conspiraciones de los oficiales (199).

Sin embargo, nos equivocaríamos si intentáramos asemejarla a la figura de la doncella-guerrera o, peor aún, a aquella de cortesana y hembra fatal: de hecho, García Márquez la presenta como una mujer integral, vital, ya sea en el campo erótico o bélico. Bolívar a menudo la evocaba, incluso para complacer la inocente curiosidad del doctor Gastelbondo (221) el cual, además, pedía disculpas al Libertador por haberle apestado el cuarto con su cigarro: «estoy acostumbrado

—contestó Bolívar— Manuela fuma unos más asquerosos que los suyos, hasta en la cama, y desde luego me echa el humo más cerca que usted» (220). También la recordaba desasosegado e inquieto al darse cuenta del silencio que había caído sobre ella desde que Urdaneta había asumido el poder (231).

Se estaba acercando la desaparición de la vida pública de esa mujer (232), adelantada por el último golpe de mano, cuando en la plaza mayor de Santa Fe de Bogotá desbarató con sus esclavas la caricatura del general Santander vestido de rey de burlas (232). La mediación de unos amigos le evitó la cárcel pero había empezado su “fin histórico”, en el que afloraban los recuerdos del pasado y del último “cruce” con el amor: al «nunca más se vieron» (46) se adelantaba la espera de Manuela del paso de la comitiva del Libertador que salía de Bogotá empezando un “camino empedrado”. La despedida la encontró «sola y a caballo, y le hizo al general desde lejos un adiós con la mano. Él le correspondió de igual modo, y prosiguió la marcha» (46).

La noticia de que Bolívar había emprendido su viaje hacia Santa Marta «la borró del mundo. Se hundió en sus propias sombras, sin más cuidados que dos cofres con papeles del general [...]» (265); intentó suicidarse haciéndose morder por una víbora y, cuando el gobierno colombiano le pidió que restituyera el archivo del Libertador, empezaron a perseguirla, por haberse negado a hacerlo. En uno de sus primeros actos de gobierno, el general Santander la desterró del país y, ya sin títulos militares o rentas económicas —que ella misma había puesto a disposición de la independencia— se vio obligada a alejarse del mundo. Antes de llegar a su último destino, la encarcelaron por haberse negado, en 1834, a salir de Bogotá, y después de haber sido expulsada de Colombia, se embarcó en el único barco rumbo a Jamaica. Ni siquiera pudo regresar a su país, porque el entonces presidente Vicente Rocafuerte la paró en Guaranda, creyendo que vengaría el asesinato del hermano, el general José María Sáenz. Perú aceptó su incómoda presencia sobreviviendo al Libertador, con sus fieles compañeras.

«Se sometió a su suerte con una dignidad enconada, primero en Jamaica, y luego en una estadía triste que había de terminar en Paita, un sórdido puerto del Pacífico adonde iban a reposar los barcos balleneros de todos los océanos» (265). En ese pueblito polvoriento recibiría las visitas de tres memorables personajes históricos: el maestro Simón Rodríguez, figura clave en el proceso de las emancipaciones hispanoamericanas; Giuseppe Garibaldi, patriota italiano que participó en la lucha antirosista argentina, y el novelista Herman Melville, que recorría el mundo recolectando material para escribir *Moby Dick* (265). «La primera exiliada de América» (LONDOÑO LÓPEZ J. 2008: 68) sobrevivió preparando postres, vendiendo tabaco a los transeúntes en una pequeña tienda y fue la intérprete de viajeros ingleses y franceses². Tras caerse de una escalera, en 1840, Manuela ya no pudo andar y acabó sus días sobre una silla de ruedas.

Tal y como narra el Gabo, Manuela Sáenz murió «en una epidemia de peste, a la edad de cincuenta y nueve años, y su cabaña fue incinerada por la policía sanitaria con los preciosos papeles del general, y entre ellos sus cartas íntimas» (265-266). Solo se quedaría con dos recuerdos de su amor: un guante y un mechón del cabello del Libertador (266).

Consideraciones finales

En el escenario de un edificio colonial en rápido derrumbamiento y en la escritura garciamarqueziana protagonizada por la verosimilitud se despliega una historia de amor que llenó las horas febriles de la cara más humana del héroe problemático, Bolívar, mientras tanto acosado, traicionado, vilipendiado y constantemente abandonado

2 Él que ayudó mucho a Manuela en el trabajo de traductora fue Alexander Ruden, cónsul enviado por el gobierno de Estados Unidos para controlar los intereses de este pueblito que, entre los años 1830 y 1850, fue un puerto marítimo muy próspero y concurrido.

por sus propios amigos y por su pueblo adorado. No obstante, su integridad llega hasta el último respiro de su cuerpo demacrado, luchando para un ideal que es actual: el de una América Latina unida y feliz pero que, al buscar la integración entre países y una identidad común, acaba autopercudándose por el comportamiento insano de algunos de sus gobernantes.

En su papel de compañía, contadora de historias y reveladora de la verdad, Manuela Sáenz va marcando la caída del héroe vencido y su a veces furtiva referencia en la novela se hace casi un *leitmotiv* en el laberinto del general. No se detiene frente a la inacción de la espera, sino que marcha hacia su destino en un viaje atormentado que termina en un reencuentro inexistente.

Para resaltar el destino de los personajes el trasvase ficcional de la novela se hace poético con toda su crudeza. De la misma manera, la suerte de Manuela –caracterizada por lo trágico– adquiere un valor poético condensado en unas fugaces páginas o líneas. Su presencia escondida se cruza con el deterioro de la figura de Bolívar, un hombre como todos los otros, con defectos y virtudes, una figura que rechaza la visión idealizada que se suele tener de los héroes. Sus personas se cruzan en las lluvias perpetuas, en las flores y frutos –sobre todo las guayabas, que inebrian al general con su perfume– en la

mudanza de gitanos, con los baúles errantes en una docena de mulas, sus esclavas inmortales, y once gatos, seis perros, tres micos educados en el arte de las obscenidades palaciegas, un oso amaestrado para ensartar agujas, y nueve jaulas de loros y guacamayas que despotricaban contra Santander en tres idiomas (160-161).

Similar situación burlesca nos hace pensar en la joven y cándida Eréndira y la caravana con que vaga por el desierto, prisionera de su desdicha y del “hechizo” de su desalmada abuela: «detrás de ellas caminaban cuatro indios de carga con pedazos del campamento: los petates de dormir, el trono restaurado, el ángel de alabastro y el baúl

con los restos de los Amadises» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1972: 78). Al igual que Eréndira, la Manuela de García Márquez sigue recto por su camino, aguanta, no para frente a las condiciones más adversas. Ambas se desvían de los clásicos patrones de moralidad femenina: Eréndira a causa de la abuela, que vende su virginidad y la prostituye brutalmente; Manuela huye con su primer amor y es seducida y abandonada. Las dos son forzosamente ingresadas en un convento, se entregan a un matrimonio de conveniencia y sufren el reproche de la sociedad, aunque haya una diferencia fundamental en el dominio de su sexualidad —la esclavitud de Eréndira versus la libertad de Manuela—. De Eréndira «jamás se volvió a tener la menor noticia [...] ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia» (113); en lo que se refiere a Manuela Sáenz, por mucho tiempo sus huellas serán borradas por la historiografía, que le destinará el espacio de la sombra de Bolívar.

Sin embargo, la biografía de Manuela es absolutamente independiente de la de Bolívar: incluye prisiones, persecución, tortura, clausura forzada, exilio, confiscación de bienes. Manuela es la verdadera Libertadora del Libertador, el ángel de la guarda y madre de los héroes de la patria, la figura femenina por excelencia en la historia oficial entre los siglos XVIII y XIX, cuando destaca la participación activa de las mujeres en la vida pública y en la lucha por romper las amarras de la tradición y del convencionalismo, en el pasaje del mundo colonial para una América que se pretendía moderna e independiente.

La figura y el nombre de Manuela Sáenz Aizpuru —en *El general en su laberinto* y fuera de este— nos obligan hoy a mirar un pasado histórico al que todos debemos algo, una manera de reconocer a este personaje que tanto aportó a la causa de la independencia latinoamericana. La “escandalosa” Manuela no merecía el destierro que, por amor y por ser fiel a Bolívar, le impuso el implacable Santander. Los dos amantes y amados siempre fueron fieles a la causa libertaria y al amor recíproco —no obstante algunos deslices—; compartieron hono-

res, responsabilidades y fracasos físicos y sobre todo espirituales que debilitaron a ambos, se asemejaron incluso en la muerte, igualados por un destino cruel que los vio morir lejos de su patria, de aquella tierra por cuya libertad habían combatido, extremadamente pobres por haber despilfarrado sus grandes riquezas en la lucha por la independencia, y profundamente solos, primero abandonados y luego –tal y como ocurre a menudo– recordados por muchos.

Bibliografía

ALLENDE Isabel, 2006, *Inés del alma mía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

ANGULO NOGUERA Yamilet, 2004, *El general en su laberinto: una apuesta para la ilustración latinoamericana*, “Folios Segunda época”, n. 20, pp. 45-54.

AZZETTI Héctor, 2008, *El general en su laberinto de Gabriel García Márquez. Visión posmoderna de la historia latinoamericana*, “Cuadernos de Literatura”, n. 12, pp. 43-52.

BASADRE Jorge, 1988, *Peruanos del siglo XX*, Rikchay Perú, Lima.

BUSSE Erika, 2003, *Flora Tristán and Peruvian Feminists in the Twentieth Century*, “Journal of Women’s History”, vol. 15, n. 3, pp. 124-128.

CACCIATORE Giuseppe – SCOCOZZA Antonio, 2010, *El gran majadero de América. Simón Bolívar: pensamiento político y constitucional*, Planeta, Bogotá.

CACUA PRADA Antonio, 2002, *Manuelita Sáenz: mujer de América*, Academia Colombiana de Historia, Bogotá.

CHAMBERS Sarah, 2005, *Cartas y salones: mujeres que leen y escriben la nación en la Sudamérica del siglo XIX*, “Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades”, vol. 7-13, n. 13, pp. 77-106.

CHERPAK Evelyn, 1978, *The Participation of Women in the Independence Movement of Gran Colombia, 1780-1830*, en Asunción LAVRIN (Editora), *Latin American Women: historical perspectives*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, pp. 219-234.

CHIRIBOGA Luz Argentina, 2010, *Jonatás y Manuela*, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, Quito.

DE SARLO Giulia, 2013, *Manuela Sáenz redescubierta, recuperada, reinventada. La figura de la Libertadora entre Historia y Ficción*, en Irina BAJINI – Emilia PERASSI (Editoras), *Independencias Hispanoamericanas*, Caro y Cuervo, Bogotá, pp. 115-168.

DEJANON BONILLA Paula A., 2015, *El general en su laberinto: el recorrido de un Ulises caído*, “Desde el Sur”, vol. 7, n. 2, pp. 245-255.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1972, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2014 [1989], *El general en su laberinto*, Debolsillo, Barcelona.

GRILLO Rosa María, 2015, *Manuela Sáenz antes y después de Bolívar*, “Cultura latinoamericana. Revista de estudios interculturales”, vol. 21, n. 1, pp. 65-90.

GUZMÁN Jorge, 1997, *Ay Mamá Inés*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

KLINGENDRATH Tony, 2010, *Libertadora!*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo.

LANDER María Fernanda, 2011, *La encrucijada de Manuela Sáenz en el imaginario cultural latinoamericano del siglo XXI*, “Araucaria. Revista iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades”, vol. 13, n. 25, pp. 165-181.

LEEFMANS María Eugenia, 2001, *La Dama de los perros*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.

LONDOÑO LÓPEZ Jenny, 2008, *Manuela Sáenz: “Mi patria es el continente de América”*, “Cuadernos Americanos”, n. 125, pp. 67-85.

LÓPEZ BELTRÁN Clara, 2001, *Parentesco y poder entre las mujeres de la sociedad colonial andina*, en Barbara POTTHAST – Eugenia SCARZANELLA (Editores), *Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión*, Iberoamericana, Madrid, pp. 17-28.

LUKÁCS George, 1976, *La novela histórica*, Grijalbo, Barcelona.

MOGOLLÓN COBO María – NÁRVAEZ YAR Ximena, 1997, *Manuela Sáenz: presencia y polémica en la historia*, Corporación Editora Nacional, Quito.

MONASTERIOS MACÍAS Freddy José, 2012, *Manuela Sáenz en varios textos*, “Letras”, vol. 54, n. 87, pp. 110-125.

MURRAY Pamela, 2001, “*Loca*” or “*Libertadora*”? : *Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990*, “Journal of Latin American Studies”, vol. 33, n. 2, pp. 291-310.

NERUDA Pablo, 1962, *La insepulta de Paita: elegía dedicada a la memoria de Manuela Sáenz de Simón Bolívar*, Editorial Losada, Buenos Aires.

NIETO LÓPEZ Judith, 2006, *Algunos alcances del concepto de representación. Manuela Sáenz: el caso de una exclusión*, “Reflexión política”, año 8, n. 16, pp. 128-141.

- O'LEARY, Daniel Florence, 1888, *Memorias del General O'Leary*, Imprenta de la Gaceta Oficial, Caracas.
- ORAMAS LEÓN Orlando – LEGAÑO ALONSO Jorge (Editores), 2012, *Cuentos del arañero. Hugo Chávez Frías*, Vadell Hermanos Editores, Caracas.
- ROMERO Denzil, 2004, *La esposa del Dr. Thorne*, Alfadil, Caracas.
- ROMO-LEROUZ Ketty, 2005, *Manuela Sáenz, la gran verdad*, Offset Graba, Guayaquil.
- ROURA Tania, 2004, *Manuela Sáenz, una historia maldicha*, La Iguana Bohemia, Quito.
- RUMAZO GONZÁLEZ Alfonso, 1944, *La libertadora del Libertador*, Eza, Cali.
- RUMAZO GONZÁLEZ Alfonso, 1962, *Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador*, Edime, Madrid.
- SÁENZ Jasmine, 2010, *Simón Bolívar y Manuela Sáenz. La Coronela y el Libertador*, L. D. Books, México D.F.
- SALAS Elizabeth, 1990, *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*, University of Texas, Texas.
- SCOCOZZA Antonio, 2011, *L'incontro di Guayaquil fra Bolívar e San Martín nelle pagine inedite di Luigi Nascimbene*, en VV. AA., *Itinerari di culture*, Loffredo, Napoli, pp. 123-140.
- SCOCOZZA Antonio, 2014, *Monárquicos y republicanos en Guayaquil: Bolívar y San Martín en un manuscrito inédito de la Biblioteca de la Universidad de Pavia*, "Cultura Latinoamericana. Revista de Estudios Interculturales", vol. 20, n. 2, junio-diciembre, pp. 21-59.
- TORRES POSADA Carolina, 1990, *La crítica literaria colombiana frente a "El general en su laberinto"*, "Universitas humanística", vol. 31, pp. 67-71.
- ULLOA INOSTROZA Carla, 2010, *Javiera Carrera Verdugo: aproximaciones al imaginario socio-político de una mujer de la independencia y a su presencia en la historiografía chilena*, "Anuario de Hojas de Warmi", vol. 15, pp. 1-26.
- VON HAGEN Víctor, 1972, *La amante inmortal*, Diana, México.
- VON HAGEN Víctor – VON HAGEN Christine, 1953, *Las cuatro estaciones de Manuela: una biografía, los amores de Manuela Sáenz y Simón Bolívar*, Editorial Hermes, Barcelona.

VILALTA María José, 2012, *Historia de las mujeres y memoria histórica. Manuela Sáenz interpela a Simón Bolívar (1822-1830)*, “Revista europea de estudios Latinoamericanos y del Caribe”, vol. 93, pp. 61-78.

*Manuela Rosas en la narrativa argentina:
de José Mármol a María Rosa Lojo¹*

Rosa Pellicer

Universidad de Zaragoza

Manuela Robustiana Ortiz de Rozas y Ezcurra (1817-1898), más conocida como Manuela Rosas, pronto pasó a formar parte de la mitología del período rosista y, al igual que en vida, acompañó a su padre, Juan Manuel Rosas, como personaje principal o secundario en las ficciones que los tienen como protagonistas. Desde joven fue objeto de adulación o escarnio según la ideología de los autores, a la vez que comenzó a figurar en narraciones de carácter más o menos histórico. Tras la batalla de Caseros, dejando ahora de lado los escritos de carácter histórico sobre el dictador, su imagen resurge en la década de los veinte del siglo pasado, coincidiendo con el revisionismo del momento, en obras de teatro, novelas populares, canciones,

1 Este artículo se inserta en el marco del proyecto de investigación “El retrato y su relación con otros géneros literarios (Mundo hispánico siglos XVIII-XXI)”, con la ayuda de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Referencia: PGC2018-093465-B-I00.

zarzuela, ópera y cine². Cuando parecía que el interés literario por Manuela Rosas había decaído, la revitalización de la novela histórica de los noventa hizo que volviera a aparecer en la ficción sobre el rosismo, relacionado con las figuras principales del peronismo, Juan Domingo Perón y su esposa Eva, que remiten íntimamente a Rosas y su hija, a la vez que se vuelve a interpretar la historia con la oposición tan querida a los románticos de civilización/barbarie³.

No es el propósito de estas páginas dar cuenta de todas las obras en las que aparece La Niña Manuelita, tan solo esbozar los avatares del personaje a lo largo de casi 150 años y prestar alguna atención a textos más olvidados. Por otra parte, la ficción es inseparable de la historia y, en nuestro caso, de la biografía real o imaginaria.

Es obligado comenzar con la novela *Amalia*, con el retrato y con el esbozo biográfico de Manuela Rosas realizados por José Mármol, el responsable de la caracterización de Rosas como un monstruo casi mitológico, así como del intento de comprensión de su hija a la que se consideraba, y se continuó haciendo, un ángel o un demonio⁴. Es significativo que en 1998 María Rosa Lojo en *La princesa federal*,

2 El interés que despertó la época de Rosas, su figura y la de su hija Manuela en la Argentina de 1920 y 1930 entre los historiadores y el público no especializado ha sido recientemente estudiado por Alejandro Cattaruzza (2018: 209-217).

3 A este respecto escribe Amelia Royo: «La escritura de los proscriptos de entonces ingresa al canon de la literatura nacional y continental, su influjo modélico traslada el esquema de antinomia a otros momentos en que la barbarie queda corporizada en la inmigración. Pero el advenimiento del peronismo con su conjunto de notas homólogas a lo que los herederos de la tradición liberal entienden como signos de barbarie, no sólo disparará el caudal simbólico, sino que exhumará toda suerte de representaciones ya acuñadas por la literatura contraria a Rosas» (ROYO A. 1999: 862-863).

4 Marta Spagnuolo (2007) ha analizado detenidamente el papel que representa Manuela Rosas en los textos de Mármol, sobre todo en *Amalia*. El influjo de esta novela en la narrativa histórica argentina ha sido estudiado por Fernando Operé (1988).

novela suficientemente considerada por los estudiosos de la novela histórica argentina⁵, ponga como epígrafe a su obra las conocidas palabras de Mármol: Manuela Rosas «puede contar entre los caprichos de su raro destino el no haber sido comprendida jamás, ni por sus apologistas, ni por sus detractores» (MÁRMOL J. 2000 [1851]). Por tanto, esta novela sería un intento de «comprensión» del personaje desde una actitud revisionista del rosismo. El hecho de que la escritora la presente al final de su vida en el exilio londinense sirve para que su imagen vaya «adquiriendo nuevos matices, solo aparentemente contradictorios, que confirman su imagen como superación de la antigua dicotomía argentina que aún hoy sigue imponiéndose en el imaginario colectivo» (GRILLO R. M. 2013: 198). En cualquier caso, Lojo no reproduce la imagen de la virgen ingenua, víctima de la ambición paterna, que alentó Mármol, sino que la muestra plenamente convencida del papel que tuvo durante el gobierno de su padre, nunca cuestionado⁶.

La figura de Manuela Rosas se muestra de forma contradictoria y sus contornos se dibujan en relación, a veces de oposición, con el tirano tanto en la literatura anti-rosista como en la que incide en su supuesta bondad y en su carácter de mediadora ante su terrible padre. Hay que recordar que Manuelita tuvo funciones específicas en la máquina del poder de Rosas hasta su derrota. Ejerció como secretaria del dictador, asistió a reuniones, tuvo una activa vida social en Buenos Aires y participó en las fiestas populares de propaganda del régimen, asistiendo a candombes y carnavales de la población negra.

5 Véanse los trabajos de Alejandra Laera (2000), Ana María Fasah (2008), Pasuree Luesakul (2012), Rosa María Grillo (2013), entre otros.

6 La propia María Rosa Lojo menciona los clichés que aparecen en la literatura opuesta a Rosas –padre victimario y manipulador político, incestuoso, libidinosos y corruptor– y pretende desmentirlos en parte «al recuperar para Manuela la condición activa de sujeto inteligente y deseante de objetos y de objetivos que no se consideraban adecuados para «el alma tímida de las mujeres» (Mármol *dixit*)» (LOJO M. R. 2012 [1998]: 199).

Como señala Fernando Operé: «Lo que más interesa para el tema es que no hay razones históricas que justifiquen la creación de este personaje de bondad si se quiere mantener la maldad, el diabolismo morboso, vengativo, cruel y monstruoso del padre y del régimen que encabezó» (OPERÉ F. 1988: 167). Después del fallido atentado de 1841 conocido como la “máquina infernal”, los federales propusieron que fuera la sucesora de su padre, de ahí los sobrenombres de Princesa de las pampas, Princesa federal o Princesa criolla.

La presencia o ausencia de algunos episodios de la leyenda anti-rosista relacionados con Juan Manuel Rosas, así como su tratamiento, pueden servir de piedra de toque para la configuración de nuestro cambiante personaje. Para ello es necesario partir de algunos textos anteriores a los de José Mármol y de Miguel Cané, al que le debemos además de un retrato, la recopilación del cancionero de Manuelita Rosas. Dentro de la literatura ferozmente anti-rosista hay que mencionar *Isidora la federala y mazorquera*, incluido en *Paulino Lucero* (1846) de Ascasubi y *Es acción santa matar a Rosas*, que pasará a formar de *Tablas de sangre*, y *Rosas y sus opositores*, de José Rivera Indarte, publicados todos en 1843. Isidora, la Arroyera, va a visitar a don Juan Manuel y se encuentra con su amiga Manuelita, a la que le ofrece como regalo una «lonja» sacada de un francés. Como quiere la leyenda, Rosas tiene un cuarto en el que guarda y exhibe los trofeos, que es una cámara de los horrores. Entre ellos se encuentran las orejas secas de Borda que le ofreció Oribe a su hija y que ésta, «como eran cosa mona», se las regaló a su vez a «tatita» (ASCASUBI H. 1872 [1846]: 250). José Rivera Indarte recuerda también este episodio al hablar de la ferocidad de los hombres de Rosas:

Esos caribes después de la victoria no enviaban a Rosas banderas ni otros trofeos de gloria que el guerrero de honor recoge en el campo de batalla, sino *maneas*, *lonjas* y *orejas* de los valientes muertos en la pelea o degollados después de prisioneros. Las “orejas” del coronel Borda, asesinado en seguida de la batalla del Monte-Grande fueron remitidas como un presente a la hija y manceba de Rosas, la Manuela, que las

presentó con sonrisa de demonio a su tertulia. Puestas en un plato estaban sobre su piano, cuando el noble capitán de la marina británica Flanckland, llamado por esa fiera a gozarse en aquellos infectos restos humanos, le dio la espalda horro-rizado, y con indignación profunda se alejó de Buenos Aires (RIVERA INDARTE J. 1843: 282-283).

Incluso Mármol se hace eco de la crueldad de Manuelita que, aunque no manifiesta un claro interés por coleccionar «lonjas», cabezas y orejas de unitarios, tampoco es capaz de rechazar claramente los ofrecimientos de los feroces mazorqueros. La evidente falta de sensibilidad se disculpa por el ambiente de violencia y terror creado por el dictador⁷.

Esta supuesta brutalidad de Manuelita va unida a su fama. Arturo Capdevila resume el folletín de Alfred Villeneuve, *Rosas ou la République Orientale*, publicado en París en 1849, que se conserva en la biblioteca de la universidad de Córdoba (Argentina) donde pudo leerlo el escritor cordobés. En el Buenos Aires de 1845 León, un oficial francés recién desembarcado, se enamora de la hija de Rosas, a pesar de ser advertido de los riesgos que corre. Ella lo corresponde, pero el enamorado se jacta de su conquista y entonces es ferozmente castigado:

Al instante, un espantoso negro, que blandía un enorme puñal, púsose de un salto frente a León. A una nueva señal de Manuelita, el fiero negro tomó a León por los cabellos y le cercenó una oreja. Púsola en una bandeja de plata, hincó una rodilla en tierra y se la ofreció sangrante, a su terrible señora (CAPDEVILA A. 1998 [1928]: 40-41).

7 Gaetán espera el mandato de doña Manuelita «para traerle un rosario de orejas de los traidores unitarios». Su silencio ante el sangriento ofrecimiento y, por tanto, su crueldad se debe a que «la infernal escuela en que la ponía su mismo padre estaba encalleciendo sus sensibles fibras, al roce de las más rudas y torpes impresiones» (MÁRMOL J. 2000 [1851]: 590-591).

Ciento cincuenta años después Andrés Rivera en *El farmer* (1996), a través de la memoria del anciano Rosas, insiste en este aspecto al recordar brevemente que su hija escribió a Carancho del Monte que «cuando degollase a unitarios y unitarias, le remitiese las cabezas de las unitarias, que ella compensaría el esfuerzo que demanda captura, degüello y remisión de cabezas de los subversivos con un cajón de vino francés» (2002 [1996]: 41)⁸. Es significativo que el viajero norteamericano Samuel Greene Arnold, al hablar del Buenos Aires rosista de 1848, insista en que el color rojo es el de la ciudad y de sus habitantes, así como en la obligación de llevar los hombres la cinta punzó y las mujeres el moño federal⁹. El punzó remite tanto al color de los federales, lo mismo que el azul a los unitarios, como al sangriento régimen del Restaurador. Y lo que podríamos llamar predilección por la sangre convierte a Manuela en un monstruo, entre otras cosas porque la hija de Juan Manuel Rosas heredaría las características físicas pero también las morales de su padre. Gabo Ferro, tras considerar algunos textos periodísticos y caricaturas, concluye el apartado dedicado a nuestro personaje de este modo: «Manuela Rosas resulta el dios de los reptiles, reina y emperatriz de las orgías de los monstruos de Palermo y el más afinado representante del demonio» (FERRO G. 2015: 91).

Relacionados con esta imagen brutal de la Niña hay que mencionar otros episodios que muestran su abyección. Así Juana Manso

8 Martiniano Leguizamón transcribe esta conocida carta de Manuelita al famoso Carancho del Monte, el coronel Vicente González: «La broma sobre los cajones de vino que el Carancho se bebió cuando la expedición de Rosas al desierto, termina con esta excitación terrible: “Que cuando Vd. degüelle y acabe con tanto salvaje unitario y salvajas [sic] unitarias que hay en esa con escándalo, y muchos de ellos y de ellas con osadía intolerable, entonces le perdonará un cajón entero y quedaran en cuatro y medio...”» (LEGUIZAMÓN M. 1935: 12).

9 Solo un ejemplo: «las casas son, en su mayor parte de un piso, aunque muchas tienen 2 y muy pocas 3; todas son de ladrillo revocado y pintadas de blanco, aunque algunos rosistas exagerados han pintado las suyas de *rojo*, el color federal» (ARNOLD S. G. 1951: 162).

de Noronha, en el capítulo XXV de *Los misterios del Plata* (1846), reproduce una vil estampa en la que Manuela, gran amazona como corroboran todos los testimonios¹⁰, comanda un desfile de la mazorca que se dirige a casa de Rosas, para luego entrar en las iglesias donde se le rinde culto:

Iba la amazona vestida con el traje de los gauchos y enormes espuelas teniendo por montura el mulato Biguá enfrenado y ensillado, a quien le cabía en esta solemnidad el papel de caballo y que recibía de los pies de la señorita Manuela tamaños espolazos con objeto de imitar los corcovos del animal que representaba (MANSO DE NORONHA J. 1936 [1846]: 168)¹¹.

A lo anterior se suma, sobre todo a partir de los escritos de Rivera Indarte, la acusación de mantener relaciones incestuosas con su padre, de la que se hace eco Mármol pero para negarla¹², que la ha prostituido y la ha convertido en una mujer «manchada»:

10 William Mac Cann recuerda un paseo a caballo con Manuelita, en su estancia en Buenos Aires en 1848: «Es una excelente amazona y me dejaba atrás con tanta frecuencia que hasta se me hacía imposible espantarle los mosquitos del cuello y brazos, como me lo ordenaba la cortesanía» (MAC CANN W. 2004 [1848]: 196).

11 Relacionado con este episodio, Arturo Capdevila cita un artículo anónimo aparecido en la *Revue de Deux Mondes*: «Júzganle criminal los unitarios al señor gobernador porque permite a su hija doña Manuelita que venga a horcajadas sobre la espalda de un sirviente a solicitarle entre bromas y risas el perdón de un desdichado...» (CAPDEVILA A. 1998 [1928]: 75).

12 Daniel Bello intenta convencer a Manuela de que no existe tal calumnia, a lo que ésta responde: «¿Qué no soy calumniada? —exclamó Manuela alzando su cabeza y fijando sus ojos resplandecientes sobre Daniel—. Es lo único que yo no les perdonaré a los enemigos de mi padre, que hayan hecho pedazos mi reputación de mujer, por espíritu de venganza política. ¡Y qué calumnia, Dios mío! —exclamó Manuela, llevando la mano a sus vivísimos ojos» (MÁRMOL J. 2000 [1851]: 598-599).

Su hija Manuela era hace pocos años una joven que no se recomendaba por su belleza, pero sí por su recogimiento y dulzura. Pero el destino le dio un demonio por padre y la virgen cándida es hoy un marimacho sanguinario, que lleva en la frente la mancha de asquerosa perdición, parece indudable que esa mujer tiene el honor de la resistencia, y que no cedió sino a ataques meditados, continuados e incesantes del monstruoso Rosas. Primero trabajó para hacerle perder la timidez de su sexo, exponiéndola a peligro y haciéndola cabalgar potros briosos, presentándola en reuniones numerosas, embriagándola en orgías, explotando hasta su misma piedad. Le rogó un día por la vida de un desgraciado, y la forzó para salvarlo a entrar en su habitación jineteando sobre uno de sus locos que marchaba en cuatro pies. Otra vez la obligó con pérfida astucia a desnudarse delante de un pescador. Cuantos jóvenes se aficionaban a Manuela eran víctimas de la más atroz persecución (RIVERA INDARTE J. 1843: 274)¹³.

Las supuestas relaciones incestuosas se mencionan en varios lugares de la novela de Andrés Rivera —la hija «de la grupa carnosa, la que tuvo mano suave para los desvelos de Lear» (RIVERA A. 2002 [1996]: 41) —, pero aún entre los escritores más ferozmente anti-rosistas es un asunto que se soslaya. En cambio, son frecuentes las referencias a su participación en los candombes y carnavales de los negros o en las supuestas orgías que tenían lugar en Palermo. Todo esto contrasta con las interpretaciones de Manuelita como una figura mariana, mediadora, que trata de evitar los desmanes de su padre y a la que acude todo tipo de personas pidiendo clemencia. En este tipo de narraciones se suele reconstruir los episodios del asesinato de Maza y el de Camila O' Gorman en los que no nos vamos a detener. La Niña sería

13 Como ha señalado recientemente Leandro Ezequiel Simari, Rivera Indarte elige «no obviar la chismografía ya circulante en cartas, periódicos y panfletos de los exiliados, e incorporar esos minuciosos relatos de la vida privada, aunque cuando podrían hacer sospechoso de ficción o de falacia a un texto que se pretende ser exacto y documental» (SIMARI L. E. 2018: 9).

casi un ángel (federal) de bondad –*La angelical Manuelita, escenas nacionales: época de Rosas* (1917) se titula la pieza lírica de Eduardo García Mansilla–, condenada a la soltería por su padre, el signo más claro de su sometimiento. Hay que recordar que Manuela finalmente se casó con Máximo Terrero en Inglaterra, ya en el exilio, sin la aprobación de Rosas tal como lo señala Tomás Eloy Martínez en su relato *Cae la noche en Southampton*: «la hija del dictador desobedeció por primera vez a su padre, a los treinta y seis años, y se casó sin que él lo consintiera ni aceptara verla» (2014 [1961]: 33)¹⁴.

El sometimiento a la voluntad paterna se refleja también en las humillantes y soeces bromas que debía soportar Manuelita¹⁵. Una de las más famosas tiene que ver con los locos y bufones que rodeaban al dictador, Eusebio y Viguá. Estos seres abyectos son una manifestación de las costumbres casi medievales que imperaban en la casa de Rosas, como señaló William Mac Cann, un viajero inglés que fue recibido por él y su hija. El incidente en el que Rosas obliga al padre Viguá a besar a su hija con la boca chorreando grasa ya fue referido en *Amalia* (primera parte, capítulo IV, “La hora de comer”) y Mármol se sirvió de él para presentar a Manuela como una vícti-

14 Al hablar de los escritos de José Mármol y de Miguel Cané que insisten en la soltería de Manuela Rosas, Marta Spagnuolo comenta: «En los dos textos hay un punto que sólo es explicable desde esa lectura: ambos “le pintan a Manuela” la imagen del marido ideal que necesitaría, a modo de mera ensoñación romántica. Pero ese aparente romanticismo entraña un mensaje político, dirigido a la probable heredera: si ella fuera capaz de rebelarse contra su padre tomando un marido adecuado y, con él, el poder, aquellas virtudes que le han destacado le asegurarían el apoyo de todo el pueblo (incluso de los unitarios)» (SPAGNUOLO M. 2007).

15 Comenta su primo Lucio V. Mansilla en la conocida *causerie Los siete platos de arroz con leche*: «Palermo no era un foco social inmundo, como los enemigos de Rosas lo han pretendido, por más que éste y sus bufones se sirvieran, de cuando en cuando, de frases naturalistas, chocantes, de mal género, pus Rosas no era un temperamento libidinoso, sino un neurótico obsceno, que Esquirol mismo se habría hallado embarazado, si hubiera tenido que clasificarlo, para determinar sus aficciones mentales de origen esencialmente cerebral» (MANSILLA L. V. 1995: 62).

ma de las arbitrariedades de su padre¹⁶. En *La divisa punzó* de Paul Groussac, drama histórico estrenado en Buenos Aires en 1923, Jaime Thompson, de quien está medio enamorada Manuelita, comenta lo siguiente: «el incidente repugnante nada me ha revelado que no supiera ya; y respecto a quien lo ha promovido, me permito pensar que demostraría, antes que orgánica perversidad, algo... como una aberración moral, más propia de la inconsciencia que del cinismo» (GROUSSAC P. 1937 [1913]: 97-98).

En algunas narraciones esta situación de dominación se traduce en un personaje capaz de renunciar al amor en favor de otra mujer, ya que nunca sería consentido por su padre. Así en *El guante negro* de Juana Manuela Gorriti, relato que forma parte del ciclo dedicado a Rosas, «Manuelita, hermosa flor nacida entre zarzas» (GORRITI J. M. 1865: 74), comprende que el federal Wenceslao a quien realmente ama es a Isabel, la unitaria por la que cambiará de bando. Sin embargo, el guante negro, que la hija de Rosas le entregó en una ocasión como prenda de amistad, será el objeto que la acuse ante los ojos de Isabel de la muerte de su amado en el campo de batalla y a partir de ese momento la bella unitaria se convertirá en un ser afantasmado¹⁷. Manuela, «mujer fatal para los que te aman (GORRITI J. M. 1865:

16 Manuela muestra el disgusto que le ha producido la escena: «Parece que usted se complace en humillarme con la canalla más inmundada. ¿Qué importa que sea un loco? Loco es también Eusebio, y por él he sido el objeto de la risa pública, empeñado que estuvo, como lo sabe usted, en abrazarme en la calle; sin que nadie se atreviese a tocarlo porque era el loco favorito del Gobernador —dijo Manuela con un acento tan nervioso, y con una tal animación de semblante y de voz, que ponía en evidencia el esfuerzo que había hecho en sufrir sin quejarse la humillación por la que acababa de pasar» (MÁRMOL J. 2000 [1851]: 131-132).

17 «Es fama que todas las veces que el tirano de Buenos Aires iba a decretar alguna de esas sangrientas ejecuciones, alguna de esas horribles carnicerías que la desolaron, se aparecía en las altas horas de la noche una mujer de aspecto extraño, que cubierta de un largo sudario, y con los cabellos esparcidos al capricho de los vientos, daba vuelta tres veces en derredor de la ciudad, cantando con voz lúgubre las sombrías notas del *De profundis*» (GORRITI J. M. 1865: 106).

104), arrastra a la tragedia a los que la rodean. Muchos años después, Hugo Wast, pseudónimo de Gustavo A. Martínez Zubiría, publica *La corbata celeste* (1922), que es un pastiche de textos anteriores¹⁸. El tono de su publicación coincide con el revisionismo del momento, de modo que se vuelve a presentar a Manuela como sojuzgada por su padre, condenada a la soledad e incomprendida por todos. El posible interés que pudiera tener esta novela, en la que entre otros errores se confunden las fechas de los acontecimientos, es que reúne todos los tópicos sobre la hija de Rosas: una joven agraciada con un extraordinario don de gentes que intenta, no siempre con éxito, interceder por los caídos en desgracia y a quien los federales ven como sucesora del dictador, en caso de que este repentinamente desapareciera. Ahora bien, de manera algo inconsecuente Wast la muestra participando activamente en carnavales y candombes, espionando para su padre, etc. En cuanto a la trama principal, repite con alguna variación la de *El guante negro* de Gorriti: otra vez encontramos a Manuelita que, ante la imposibilidad de mantener relaciones amorosas, propicia el amor entre el indeciso José Antonio Balbastro, de quien está enamorada, y la unitaria Leonor.

Como vemos, el retrato de Manuela Rosas responde fundamentalmente a tres interpretaciones: es descrita como una víctima de su padre, como su colaboradora más estrecha y, por tanto, también manchada de sangre, y como la unión de las dos, que es la que proponen los textos revisionistas en los que se intenta dar una visión menos maniquea del rosismo y hasta cierto punto complaciente. Como no podía ser de otro modo, la Manuelita resultante depende de las cualidades morales e intelectuales que se le otorguen, que se reflejan en sus rasgos físicos. Por tanto, las obras que siguen en la estela de Mármol, y en menor medida la de Cané, presentan a una virgen ingenua, cuyo papel durante el gobierno de Rosas se limitaría al

18 Esta novela toma episodios de *Isidora la federal*, de Ascasubi, *El matadero* de Echeverría, *El guante negro* de Gorriti, o *La divisa punzó* de Groussac, entre otras obras.

de mediadora; en estos casos si bien no es una belleza convencional es una joven seductora con cierta inteligencia, poseedora de indudables encantos. La Manuela-monstruo que muestra principalmente Rivera Indarte no tiene un correlato exacto en la ficción, siendo las novelas de Juana Manso y de Andrés Rivera las que más se acercan a este estereotipo.

A estas interpretaciones hay que sumar la de Arturo Capdevila, que sostiene que Manuelita tiene «un alma taciturna y buena», pero tal bondad se debe a «su completa negación» (CAPDEVILA A. 1998 [1998]: 35). Es decir, que toda su supuesta virtud se debería a que simplemente no era capaz de actuar, no tenía voluntad propia, y por eso fue un instrumento de Rosas, que la convirtió en objeto de adoración supersticiosa por parte del pueblo fanático. En *La liebre* César Aira lleva esta idea al extremo: su propio padre, que no se explica cómo pudo haberla engendrado, «no encontraba ni amena ni inteligente a su hija favorita; más bien estaba persuadido de que era idiota. Idiota y snob: Eso era Manuelita» (AIRA C. 2002 [1991]: 8). Además de una referencia velada al incesto, el adorado «tatita» tiene una idea secreta y escandalosa: casarla con uno de sus locos, Eusebio. Frente a esta Manuelita de pocas capacidades intelectuales, y además, poco agraciada¹⁹, se encuentra la «princesa federal» de María Rosa Lojo, cercana al perfil biográfico realizado por María Sáenz Quesada (1991). Una Manuela Rosas, ya anciana, rememora en su casa de las afueras de Londres su vida en Buenos Aires y el papel que desempeñó durante el gobierno de su padre: el de primera dama del Plata. En su recuerdo no surge ninguno de los episodios vergonzosos que hemos mencionado, que son considerados en el supuesto diario de

19 Samuel Greene Arnold la describe así en su diario: «Tiene la cara redonda y no bonita, pero con mucho carácter; la nariz es demasiado grande y no prominente, pero tampoco respingada. Los dientes son feos, los ojos castaños, las cejas no son espesas, el cabello no del todo negro pero abundante. Tiene 5 pies 5 o 6 pulgadas de estatura y es despierta, afable y con mucho tacto» (ARNOLD S. G. 1951: 144).

Pedro d'Angelis calumnias de los feroces unitarios, y justifica siempre su actuación y la de su padre. Incluso el napolitano, enamorado sin esperanza de la Niña, reconoce que ella «es capaz de una inmensa crueldad». Ya no es solo una intercesora ante su todopoderoso padre, sino que con otro personaje clave del rosismo, su tía doña Josefa Ezcurra, «maneja los hilos del espionaje, escucha los informes de los servidores negros, los susurros que alertan y denuncian» (LOJO M. R. 2005 [1998]: 84 y 111), se muestra dura y cruel en sus órdenes, seduce a los diplomáticos para conseguir fines políticos (levantar el segundo bloqueo de Francia e Inglaterra o, sobre todo, defender a su padre), y se lava las manos ante el fusilamiento de su amiga Camila O' Gorman y su amante, Ladislao Gutiérrez.

Todas las versiones de este personaje tan controvertido responden a la ideología de los propios autores o, ya en el siglo XX, sobre todo en la década de los noventa, a un intento de reconstrucción más o menos cercano a la historia. En cualquiera de los casos, Manuelita Rosas todavía espera que se escriba una novela que contenga su vida entera, como le reclama a Gabriel Victorica en *La princesa federal*: «En mi vida al otro lado del mundo caben varias novelas, y todas tienen el defecto de ser inverosímiles para sus sensatos criterios... ¿A cuál de estas señoras, hijo mío, cree usted que podría entregarles lo que fui?» (Lojo M. R. 2005 [1998]: 42).

Bibliografía

- AIRA César, 2002 [1991], *La liebre*, Emecé, Barcelona.
- ARNOLD Samuel Greene, 1951, *Viaje por América del Sur. 1847-1848*, traducción de Clara de la ROSA, Emecé, Buenos Aires.
- ASCASUBI Hilario, 1872 [1846], *Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y oriental del Uruguay (1839 a 1851)*, Imprenta de Paul Dupont, París. Edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p8x3> (acceso: 28/08/2019).
- CAPDEVILA Arturo, 1998 [1928], *Las vísperas de Caseros*, El Elefante Blanco, Buenos Aires.
- CATTARUZZA Alejandro, 2018, *Un siglo de libros de historia en la Argentina: la cultura, la política y el mercado editorial*, “Badebec”, vol. 8, n. 15, pp. 199-235.
- FASAH Ana María, 2008, *Los múltiples rostros de Manuela Rosas: un estudio de “La Princesa Federal” de María Rosa Lojo*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- FERRO Gabo, 2015, *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Marea, Buenos Aires.
- GORRITI Juana Manuela, 1865, *Sueños y realidades. Obras completas*, Tomo I, edición de Vicente G. Quesada, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, Buenos Aires. Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Suenos_y_realidades_-_Juana_Manuela_Gorriti_-_t1.pdf. (acceso: 5/04/2019).
- GRILLO Rosa Maria, 2013, *El nuevo descubrimiento de América en femenino: María Rosa Lojo y las mujeres argentinas*, en María Teresa GONZÁLEZ DE GARAY – José DÍAZ-CUESTA GALIÁN (editores), *El exilio literario de 1939, 70 años después: actas*, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 185-201.
- GROSSAC Paul, 1937 [1913], *La divisa punzó (época de Rosas)*, Librería y Casa Editorial de Jesús Menéndez, 3º edición, Buenos Aires. Edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-divisa-punzo-epoca-de-rosas/html/ff3a26f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_ (acceso:

20/03/2019).

LAERA Alejandra, 2000, *El retorno del pasado: apuntes sobre la novela histórica en la Argentina actual*, “Clío&Asociados. La Historia Enseñada”, n. 5, pp. 112-132. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32569> (acceso: 24/04/2019).

LEGUIZAMÓN Martiniano, 1935, *Papeles de Rosas*, Peuser, Buenos Aires.

LOJO María Rosa, 2005 [1998], *La princesa federal*, Debolsillo, Buenos Aires.

LOJO María Rosa, 2012, *En el nombre de la hija: una visión de Juan Manuel de Rosas desde doña Manuelita, la Niña. Apuntes sobre el proceso de escritura de La princesa federal*, “Revista de Literaturas Modernas”, n. 42, pp. 191-200.

LUESAKUL Pasuree, 2012, *La visión de “los otros”: mujer, historia y poder en la narrativa de María Rosa Lojo*. Tesis doctoral. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/121381> (acceso: 07/06/2019).

MAC CANN William, 2004, *Viaje a caballo por las provincias argentinas*, traducción de José Luis BUSANICHE, Espuela de Plata, Sevilla.

MANSILLA Lucio V., 1995, *Horror al vacío y otras charlas*, edición de Cristina IGLESIA, Julio SCHAVARTZMAN y otros, Biblos, Buenos Aires.

MANSO DE NORONHA Juana, 1936 [1846], *Los misterios del Plata*, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f1p6> (acceso: 03/03/2019).

MÁRMOL José, 2000 [1851], edición de Teodosio FERNÁNDEZ, Cátedra, Madrid.

MARTÍNEZ Tomás Eloy, 2014 [1961], *Cae la noche en Southampton*, en *Lugar común la muerte*, Alfaguara, Madrid, pp. 27-41.

OPERÉ Fernando, 1988, *Amalia y el impacto popular de la narrativa histórica argentina*, “Discurso Literario”, vol. 6, n. 1, pp. 219-234. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amalia-y-el-impacto-popular-de-la-narrativa-historica-argentina/html/24a1aef6-a0f7-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_ (acceso: 07/02/2019).

RIVERA Andrés, 2002 [1996], *El farmer*, Suma de Letras, Madrid.

RIVERA INDARTE José, 1843, *Rosas y sus opositores*, Imprenta del Nacional, Montevideo. Disponible en: <https://archive.org/details/rosasysusoposito00riveuoft/page/n5> (acceso: 18/03/2019).

ROYO Amalia 1999, *Rosas y Perón, representaciones convergentes en el sistema literario argentino*, "Thesaurus", vol. LIV, n. 3, pp. 860-881.

SÁENZ QUESADA María, 1991, *Mujeres de Rosas*, Planeta, Buenos Aires.

SIMARI Leandro Ezequiel, 2018, *Sangre, luto y horror en tiempos de Rosas: figuras del terror y el caos en "Tablas de sangre" de Rivera Indarte*, "Orbis Tertius", vol. 23, n. 27. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18517811e068> (acceso: 05/05/2019).

SPAGNUOLO Marta, 2007, *Manuela Rosas y lo adverso según Mármol*, "Especulo. Revista de Estudios Literarios", 37. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/marosas.html>. (acceso: 7/03/2019).

WAST Hugo [Gustavo A. Martínez Zubiría], 1922, *La corbata celeste*, Agencia General de Librerías y Publicaciones, Buenos Aires.

Delmira Agustini: el rosario de Eros

Berenize Galicia Isasmendi¹

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Delmira Agustini es una poeta cuya obra ha sido ampliamente estudiada, pero llama la atención que de su *leit motiv*, lo erótico –en vínculo inherente con lo físico y lo sentimental–, no se encuentren suficientes análisis que ahonden en su representación, dado que existen estudios de la importancia transgresora e histórica de dicho tema pero que no se detienen en el significado de sus características. Por lo tanto, a lo largo de este artículo haré un acercamiento puntual a lo erótico y las posibles herencias que confluyen en *El rosario de eros*, el único poemario de Agustini que como tal desde el título alude al dios griego del que proviene su nombre; así demarcaré un punto de partida para abordar, en futuros análisis, toda su obra (tanto los poemarios como la correspondencia).

1 Doctora en Literatura Hispanoamericana, Profesora-Investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y del Padrón de Investigadores VIEP-BUAP, correo: vincent_bere@hotmail.com.

Agustini

La poeta de origen uruguayo (1886-1914) se ubica en la literatura hispanoamericana como una de las figuras centrales en el tránsito del modernismo al postmodernismo², por lo tanto, en su poética priman los movimientos imbuidos por las vanguardias y su capacidad de apropiárselos para articular la transgresión a través de lo erótico, con lo cual rompe el lugar fetiche que el modernismo le otorgó como mujer; al respecto ya Peter Earle comentó que lo femenino era «a magic element of the atmosphere [as] art objects than as subjects» (ESCAJA T. 2001: 2). Aunque se debe recordar que la historia estética de Delmira es interesante porque a pesar de lo anterior también pertenece, como comenta Tina Escaja, al segundo grupo de mujeres “aceptadas” por el modernismo, en el cual se encontra-

2 Dado que, como aclaro en la introducción, lo modernista y lo posmodernista han sido ampliamente estudiados en la obra de Delmira Agustini, aquí no me interesa ahondar en tales aspectos, sino solo en lo referente a los elementos que ayuden a abordar la presencia de lo erótico en *El rosario de eros*. Para tratar la presencia en general de ambos movimientos en la obra de la poeta recomiendo que se consulten los textos que Tina Escaja ha dedicado a la obra de la uruguayana. Sobre el término de posmodernista es prudente acotar que en este análisis al usarlo me refiero estrictamente al movimiento que surge después del modernismo encabezado por Rubén Darío y con esto aludo a la explicación de José Miguel Oviedo: «la noción “postmodernismo” puede usarse para señalar la fase de crisis y disolución del movimiento modernista y al grupo [...] que lo encarna; o para referirse en general a la etapa que sigue a aquel momento, que agrupa tendencias diversas y a veces contrarias a él. En otras palabras, puede significar una específica fórmula literaria y sus variantes, o un concepto epocal, genérico, en el sentido en que, por ejemplo, lo usa Luis Monguió en su libro *La poesía postmodernista peruana*; es decir, la poesía que viene después del modernismo. (Por cierto, el término también alude a los rasgos que la crítica cultural aplica a nuestra propia época, sentido que no nos interesa ahora porque poco o nada tiene que ver con el movimiento dariano ni con su evolución inmediatamente posterior)» (OVIEDO J. 2001: 11 y 12). Por lo tanto, el uso de dicho término no debe confundirse con la época aludida por Jean-Francois Lyotard en su obra *La condition postmoderne* publicada en 1979; por lo tanto, para evitar confusiones siempre lo aludiré como posmodernista.

ban Alfonsina Storni, la premio nobel³ Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou (ESCAJA T. 2001: 4)⁴; este mismo grupo, tal como anota Hugo Achugar, fue marginado por parte de la crítica –tanto del modernismo como del posmodernismo– que lo tildó peyorativamente de escritura femenina.

Específicamente *El Rosario de eros* es el poemario que, junto con *Los astros del abismo*, se publicó de manera póstuma en 1924 y del que podemos afirmar que si bien –tal como lo anunciara la misma Agustini desde la publicación de *Los cálices vacíos*– hay una maduración estilística, ya evidente desde su *Libro Blanco*⁵, se vincula sobre todo con la libertad y abandono del llamado por Sylvia Molloy «aniñamiento deliberado [...] angelical y frágil» (ESCAJA T. 2001: 31), que la poeta usara a manera de máscara conveniente. Estilísticamente ambos textos mantienen las nociones constantes de toda su poética:

Delmira Agustini, si bien complica tales clasificaciones, podría considerarse postmoderna *avan-la-lettre* en su especificidad creativa y excéntrica; en su preferencia estética por la metonimia y la auto-reflexión; en la elaboración sobre el fragmento, arquetipo de la postmodernidad (ESCAJA T. 2001: 21).

3 El primero otorgado en Latinoamérica.

4 En el primer grupo se encontraban: María Eugenia Vaz Ferreira (Uruguay 1857-1896) y Juana Borrero (Cuba 1877-1896) (ESCAJA T. 2001: 4).

5 «Si bien al principio de su producción Delmira emplea una voz neutra y luego una identidad masculina identificada con el poeta, ya el *Orla osa* (la segunda parte de *El Libro Blanco* integrado por ocho composiciones) funde la subjetividad del yo con la imagen femenina. Rompe así con la tradición patriarcal y se convierte en sujeto y objeto del poema» (ALETTA G. 2000-2001: 5).

Si bien Escaja apunta a nociones generales en la poesía de Delmira, éstas se adecúan —entre otras que puntualizo más adelante— a su representación compleja de lo erótico.

El rosario

I

Hay dos aspectos fundamentales que en torno a lo erótico se encuentran en el poemario: el primero, es que si bien no se puede hablar de una sola tradición rectora en la poética de Delmira sí podemos aludir a posibles obras que dialogan con su poemario para conformar el imago del dios Eros; y el segundo es que la mención de Eros no aparece en ninguno de los poemas de manera directa; por lo tanto, su presencia se encuentra a través de alusiones metonímicas ya otorgadas desde los griegos. Para abordar estos aspectos pienso en dos obras: *La teogonía* de Hesíodo y *El banquete* de Platón. En la primera obra se dice:

Primeramente, por cierto, fue Abismo; y después, Gea de amplio seno, cimiento siempre seguro de todo inmortal que habita la cumbre del Olimpo nevoso, y Tártaro oscuro al fondo de la tierra de anchos caminos, y Eros, que es entre los inmortales dioses bellísimo, que desata los miembros, y de todos los dioses y hombres domeña la mente y la voluntad prudente, en el pecho (HESÍODO 1978: 4 y 6).

En *El banquete* se retoman algunos aspectos aludidos por Hesíodo pero se complejiza al dios con aspectos contrapuestos. Recordemos que en el texto de Platón es Erixímaco quien propone, después del banquete, que se exprese lo que se sabe del amor para celebrar dignamente a Eros; así, junto con otros cinco personajes masculinos y Diotima hablará para alabar al dios. Fedro dice venerar a Eros por ser el dios más anciano y quien más hace el bien porque permite

ver la vergüenza ocasionada por el mal y la grandeza de la bondad, siendo el punto más alto cuando el amante –al ser superior– se sacrifica por el amado; para Fedro el amor ideal ocasionado por Eros es el homosexual. Pausanias, el siguiente en hablar, aclara que son dos eros los que se prefiguran: celeste y vulgar, porque respectivamente cada uno está vinculado con una Afrodita. La primera era la urania –nacida de lo homosexual masculino– y la segunda, la vulgar –nacida de lo heterosexual–; así en la última se puede amar lo bueno, pero sobre todo lo malo a través del cuerpo, y en la primera al amarse lo masculino, lo más fuerte y más inteligente, se encuentra una disposición hacia el alma, hacia lo eterno. Para Pausanias el amor era bueno porque permitía que amante y amado se hicieran virtuosos. Quien continúa es Erixímaco, él afirma que el amor –el enamoramiento– a manera de un todo se encuentra no solo en el alma sino entre todos (seres y cosas) a manera de característica omnipresente que permitía la paz y la benevolencia. Para Aristófanes existían 3 tipos de humanos: mujer, hombre y la fusión de ambos (ya sea de diferente o del mismo sexo, donde nace el andrógino). Es a través de Aristófanes que se nos ha prefigurado la idea más recurrente al pensar en el amor platónico: el amor a manera de deseo y fusión sexual nos lleva a buscar nuestra otra mitad para recobrar la perfección original (recordemos que la separación fue un castigo impuesto por Zeus)⁶. Agatón, a diferencia de Fedro, afirma que Eros es el más joven y por lo tanto el más bello de los dioses, dios del amor, amante de lo semejante, de la paz y la amistad. Sócrates será el último en hablar, para él Eros es un demonio, es decir que se encuentra como punto medio entre los contrarios «entre los dioses y los hombres» (PLATÓN I 871: 23)⁷ y no

6 Aspecto, este último, que como señala José Ricardo Chaves en *Andróginos. Eros y oculismo en la literatura romántica* «será la piedra de toque del discurso erótico de los románticos» (2013: 34).

7 «La naturaleza divina como no entra nunca en comunicación directa con el hombre, se vale de los demonios para relacionarse y conversar con los hombres, ya durante la vigilia, ya durante el sueño. El que es sabio en todas estas

posee ni belleza ni bondad dado que el amor es la búsqueda de éstas, por eso se afirma que Eros es amante de lo bello, de la sabiduría y lo eterno como el bien supremo, así lo que se desea no es ya la fusión de lo corporal sino elevar el alma a través de lo intelectual⁸. Para él Eros, a diferencia de Fedro y Hesíodo, es hijo de Penia (carencia) y Poros (riqueza), quien acompaña –al igual que en *La teogonía*– a Afrodita pero, de manera diferente a la obra de Hesíodo, nació el mismo día que ella. Con Sócrates aparece el único ser femenino de *El banquete*, Diotima, quien le ha enseñado todo lo que sabe sobre el amor.

Con esta referencia a la *Teogonía* y a *El banquete* pretendo ilustrar que, tal como sucede en la poética de Delmira, para los griegos el dios Eros se erguía como un dios complejo. Así, en *Cuentas de mármol*, poema que inicia *El rosario de eros*, la prefiguración de este se da a través de características que históricamente lo han delineado pero también por medio de los elementos que la poeta instaura en su poética. En este poema, a manera de rezo, el sujeto lírico en un movimiento de ascensión describe lo corpóreo de su ser deseante que en fusión con el otro, el amado, irá de la carne al alma, para poder llegar a la gloria de ser un dios: «Luego será mi carne en la vuestra perdida.../ Luego será mi alma en la vuestra diluida.../ Luego será la gloria... y seremos un dios» (AGUSTINI D. 1924: 21); esta ascensión puede recordar –en parte– a las enseñanzas de Diotima en *El banquete* de Platón, el arquetipo femenino quien, como aludí, enseñara todo lo que versa sobre el amor a Sócrates, conocimiento que se hereda al Cristianismo y que parece llegar a la escritura poética de Delmira. Pero existe una diferencia peculiar y es que ni en el texto de Platón ni en dicha religión los amantes se vuelven dioses, lo cual en cambio sí era reconocido por los románticos alemanes y franceses, quienes a través de la filosofía de la naturaleza apuntaban

cosas es demoniaco; y el que es hábil en todo lo demás, en las artes y oficios, es un simple operario. Los demonios son muchos y de muchas clases, y el Amor es uno de ellos» (PLATÓN 1871: 23).

8 Al respecto ver el texto de José Ricardo Chaves (2013).

al abandono de lo efímero para ir en búsqueda de la fuerza primigenia del hombre, aquella que se poseía hasta antes de la separación del universo considerado como divino, donde a la manera de un microcosmos el poeta romántico –por herencia recibida del renacimiento y el neoplatonismo– se sabía asemejado con el macrocosmos. Aunque en el poema de Delmira se llega a esa divinización a través de la fusión de los amantes y para los románticos se llegaba a través de la trascendencia del pensamiento y las acciones tales como la poesía o el sueño –elementos que además son de gran peso no solo en *El rosario de eros* sino en la poética de la autora–. En este primer poema tenemos entonces que la angustia no solo ocasiona un deseo de fusión física sino un sentimiento metafísico por vincularse con el otro; así su poética mantiene también un diálogo con la filosofía que sobre lo erótico estipulara George Bataille⁹, en la que prima la necesidad de unir el impulso erótico y el sagrado. Por lo tanto, en la última estrofa de *Cuentas de mármol* el sujeto lírico alude a un amor sacralizado por la fusión: «Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...» (AGUSTINI D. 1924: 21).

II

Anna Clark, en *Deseo. Una historia de la sexualidad en Europa*, menciona que históricamente el deseo sexual –en el que integra lo erótico– se ha concebido como una fuerza natural desbordante que, para algunos, contamina y destruye y, para otros, lleva de la creatividad a la trascendencia. De manera peculiar en el poemario de Delmira Agustini lo erótico –como ese vínculo inherente entre lo físico y lo sentimental– se presenta marcado por los dos aspectos que menciona Clark, lo cual complejiza y refleja el estado de la amante –nuestro sujeto lírico– en dos sentidos, los cuales vinculo

9 Es interesante notar que tanto el autor francés como Delmira son contemporáneos.

con lo modernista y lo posmodernista: en cuanto al modernismo, encontramos el aspecto más dulce, alegre y melancólico en el que la amante se enamora, ama y suele ser correspondida, pero ante la ausencia y/o abandono del amado su mundo se delinea por el sino de lo destructivo,¹⁰ desde esta perspectiva se separa claramente lo ideal y lo no ideal; en cuanto al segundo sentido de lo postmodernista, ya mencionado por Tina Escaja, creo que lo metonímico y el fragmento, a pesar de que se encuentren desde la etapa modernista de la poeta, su uso se complejiza en la segunda, dado que Delmira recurre ahora al oxímoron y la sinestesia y apunta a una simbiosis de lo ideal y lo no ideal que intercambian sus valores. Lo central es que en ambos sentidos lo erótico lleva a lo trascendente e instaura el deseo y la realización de este como el punto culminante.

Sobre dicho primer sentido menciono tres poemas específicos de *El rosario de eros: Cuentas de luz, Diario espiritual* y *Serpentina*. En *Cuentas de luz* de manera sencilla y directa el sujeto lírico dice: «Amor de luz, un río/ Que es el camino de cristal del Bien», versos que se vinculan con *Diario espiritual* (AGUSTINI D. 1924: 31), poemas donde lo alegre y bueno es delicado y de colores luminosos. El segundo poema está dividido en 7 estrofas, en torno a la presencia del agua que con diferentes formas alude al alma: lago, fuente, arroyo, torrente, mar y fangal. En la primera estrofa el lago es un “vaso de cielo” vinculado con la vida: ave, flor y cisnes. En la segunda el alma se acompaña de un jardín, rosas, alas, gemas y el oro del día. En la tercera el arroyo es alma, caricia, «que rueda/ sobre carne de seda» y se acompaña de «diamantes de la calma» (AGUSTINI D. 1924: 32). En la cuarta el alma torrente es manto de brillo, armonía e infinito «desbordado de una torre sombría»: aquí a diferencia de los anteriores el sujeto lírico alude a lo voluptuoso. En la quinta continúa

10 Al hablar de lo destructivo en la obra de Delmira no me remito a la afirmación de que al ser asesinada por el exesposo y amante ella tuvo que «enfrentarse a la muerte como sanción simbólica y real de su conducta» (ALETTA G. 2000-2001: 1), lo cual sería más bien una explicación moral y simplista.

el alma torrente que se vuelve mar, pero no abismal sino de perlas y sirenas, de amor y «riberas buenas» (AGUSTINI D. 1924: 32). En la sexta y la séptima se da la caída del alma que llega a ser fangal, no sabemos por qué, pero sí qué siente al ser dolor, llanto, tierra y mal (AGUSTINI D. 1924: 33). Así, con *Diario espiritual* ejemplifico la ausencia del movimiento simbiótico, que por momentos parece conformar el poemario, porque se divide lo bueno de lo malo. Por su parte, *Serpentina* (AGUSTINI D. 1924: 36) se acerca y se aleja del valor de la serpiente dado en *Cuentas falsas* donde el sujeto lírico habla de manera simbiótica de dos tipos de sueños –de amor y de odio–: de los primeros afirma que el amor a través de ésta es insomnio, hipnotismo, encanto, «un pomo de abismo», es gracias a la serpiente que durante el amor su cuerpo se vuelve «una cinta de delicia [...] como una caricia»; pero en los segundos, aunque sigue siendo serpiente, el odio vuelve su lengua «venenosa fuente» y su cabeza «luzbética diadema»; en ambos casos, de amor y odio, su carne vibra eterna y voluptuosa. Lo peculiar de este poema es su forma antitética en vista de que no fusiona estas características sino que las diferencia con los dos sentimientos rectores: amor y odio.

También del primer sentido en el poema *Mis amores* ejemplifico la fuerza de lo melancólico, lo cual en vínculo con lo erótico amoroso es otra característica fundamental en este poemario. Aquí el sujeto lírico teje un recordatorio de sus amores, la noche y el llanto le traen su recuerdo y con la riqueza de la cualidad metonímica los describe a través de diferentes partes corporales, parte de sus cabezas para nombrarlos: éstas son doradas-maduras, de sombra-misterio, abismo, flores de invierno (25), todas «duelen como llagas [...] como muertos». Continúa con sus ojos, que aclara le duelen más y son «caricias, dolor, constelación, infierno» –nuevamente el oxímoron– que iluminaron su alma y cuerpo. Las bocas son metáfora de flores carnívoras de las que bebe la muerte pero de las que también bebió la vida; sus amores no son solo cuerpo, como ella, también son alma, son manos de caricia, deseo o puñal pero todas para el sueño. Es el alma la que

controla el cuerpo: «Con tristeza de almas,/se doblegan los cuerpos» (26). Delmira quiere al más triste, a la manera de la nostalgia de Rossetti con los cuadros homenaje a su esposa Elizabeth Siddal: «tú eres el más triste, por ser el más querido» (27) y a diferencia de los otros que parecen tener cualidades no ambivalentes, es este último amante quien engarza la antítesis ideal del amor para Delmira: orovida, fuego-muerte, aguijón-delicias, garras-caricias, «torre embrujada de mi soledad» (28). En contigüidad con *Mis amores* en el poema *El arroyo* se retoma el tema de la tristeza ligada con el amado y se la personifica a través del agua en movimiento «el veneno divino de la melancolía» (29).

Para aludir al segundo sentido, la presencia de lo postmodernista en lo erótico de *El rosario de eros*, lo hago a través de *Cuentas de sombra*, donde encontramos una belleza “terrible”, donde se alude a los «lechos negros» como vínculo directo con la muerte: tenemos una simbiosis de elementos que Agustini fusiona para llegar a lo complejo de su propuesta, es decir, la convivencia de antítesis y oxímoron, elementos que aluden a los contrarios pero que no se anulan sino que se complementan. En este poema se encuentra la relación entre lo erótico amoroso y el impulso al tánatos, noción que remite a una de las grandes constantes del erotismo, de la cual tratan en sus reflexiones una amplia gama de estudiosos –Denis de Rougemont, George Bataille, Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han–. En *Cuentas de sombra* tenemos elementos que aluden al modernismo (rosa, lechos doselados, estrellas) pero en su significado todo apunta específicamente al expresionismo como la búsqueda sinestésica de una transmisión de los sentimientos del sujeto lírico, entonces: la rosa de amor más fuerte es lograda por los lechos negros, los lechos están «tendidos de tristeza,/ tallados a puñal y doselados/ de insomnio» y las estrellas serán besadas por el «fruto fuerte/ maduro de pasión, en carnes y almas,/ serán especies desoladas» (22). En este poema se reza al amor sombrío, se acepta que la muerte pudre y ennoblece. Continuando con la fuerza que lo oximórico otorga a lo erótico también

se debe mencionar *Cuentas de fuego* donde el rosario sirve para rezar al dios Eros, a través de elementos hechos de signos y símbolos de luz y sombra, de bondad y maldad, de destrucción y vida como un todo. Por lo tanto, en este poema hay «rumor de caricia», «cuerpo mullido», delicia, una «cálida lira dulcemente rendida» pero también una «bestia olímpica que elabora la vida [...] Sangre de mundos y rubor de cielos». Este carácter oximórico parece continuarse en *Cuentas falsas* (24). A pesar del título parece que las cuentas son falsas porque son, contrario a los rosarios habituales, de materiales trascendentales, vivos, con los cuales se vuelve un «rosario fecundo,/ collar vivo que encierra/ la garganta del mundo», rosario «imantado de serpientes,/ glisa hasta el fin entre mis dedos sabios». Así, las serpientes vinculadas con el rosario son la vida, el todo (bueno y malo).

Con respecto a los dos sentidos que abordé en este apartado es oportuno acotar que en el estudio de *El rosario de eros* no se debe tratar de encontrar poemas enteramente modernistas o posmodernistas, sino más bien, como he propuesto aquí, delinear características de ambos y que demuestran lo complejo de lo erótico en Delmira. En *Mi plinto* (38 y 39), por ejemplo, se habla del material de su pedestal y nuevamente se recurre a la fusión de elementos antitéticos que lo conforman: quienes lo labran son manos retorcidas y negras de infernales arañas, lo que lo forma son piedras vivas y oscuras que crecen «tenaces como ebrias/ de un veneno de araña» y mientras esto pasa la protagonista experimenta «una celeste/ serenidad de estrella!». Por su parte, en el poema *En el camino* tenemos nuevamente estas nociones oximóricas que intercambian los valores establecidos para que prime el efecto sinestésico de las emociones: «sol de locura», de la que el sujeto lírico es salvada por la mirada de un ser masculino: «Y tú me derramaste tu sombra, peregrino;/ tu mirada fue buena como una senda oscura, como una senda húmeda que vendara el camino» (41); cuando ella conoce a quien llama “el peregrino” lo idealiza, su alma es de «astral vestidura» y su sombra logra rosas de fuego y rosas de nieve. Considero que este poema es una muestra fiel

que contiene tanto los colores y elementos brillantes del modernismo como el sentido oximórico de lo postmodernista, lo llamativo en Delmira es que logra fusionar ambos movimientos, sin contradicciones, sino a través de una simbiosis que dialoga en la prefiguración del amante. En *Por tu musa*, por ejemplo, la sinestesia nuevamente es la pauta precisa para acercarse, así la constante alusión en este poemario a imágenes herméticas nos habla de aquello que no podemos develar pero sí sentir: «Cuando derrama en los hombros puros/ de tu musa la túnica de nieve,/ yo concentro mis pétalos oscuros/ y soy el lirio de alabastro leve», lo cual no es dado siempre por lo oscuro sino también por la luz «para vagar por los senderos tristes,/ soy la luz o la sombra de una estela.../» (30). En *Boca a Boca* el sujeto lírico alude a otro que nuevamente entreteje vida y tánatos, placer y dolor, tristeza y gloria, para aclarar que él es un «vampiro vuelto mariposa al día». En Agustini se da un aspecto interesante y es que si bien ya notamos el uso oximórico de las imágenes para que la sinestesia esté en el centro, ésta última también puede ser lograda de manera directa con imágenes no contradictorias ni decadentes sino dulces, apegadas al más puro rubendarismo; así, en *Selene* si bien retoma la alabanza de lo melancólico y la presencia del lirio vinculado a la luz como lo ideal y lo siniestro, habla de los grandes contrarios que conviven —«Talismán del abismo, melancólico y fuerte,/ Imantado de vida, imantado de muerte.../»— pero cierra el poema hablando de una cuna blanca de esperanza y ensueño. Lo sinestésico en «tus ojos, esclavos moros» es dado por la existencia de la musicalidad de soneto que sirve para alabar los ojos que al igual que en los poemas anteriores recuperan lo luzbérico y lo angélico (a su vez la forma de escribir nos recuerda el lenguaje de Sor Juana, aspecto este último que sería interesante para otro estudio).

Finalmente en *Voces laudatorias*, el poema que cierra *El rosario del eros*, retoma la imagen de dios a quien, a manera de rezo, se le pide por un «hermano» no de sangre, sino hermano de deseo, de vida, que se encuentra vinculado con el ensueño, la gloria y la be-

lleza, se le idealiza: «Y, ante todo, Dios salve el rincón de su vida/ Do el Espíritu Santo de su espíritu anida:/ Ante todo, Dios salve en mí su corazón!», él es el ideal del ensueño, el momento cúspide para Delmira y es al final del poema que se nombra lo que posee de monstruoso, de transgresor, y de ejemplo ideal de melancolía en la figura de Francia, como lugar de comunicación donde se baja del cielo y se sube del infierno. Entonces es el Eros –la vida humana– el lugar ideal del encuentro para los grandes contrarios que ella alaba en todo el poemario.

A manera de cierre

Delmira Agustini es transgresora por su temática erótica y por encarnar el tránsito entre los movimientos a los que pertenece, y tal como vimos en este análisis “complica” así las clasificaciones, marca una preferencia por la metonimia, ya sea de manera directa, rubendariana (bucólica, musical e idílica) o posmodernista a través de lo oximórico y lo antitético; pero siempre en busca de lo sinestésico. Con la poesía de Delmira, me atrevo a afirmar: «sólo el que experimenta el principio creador en su propio cuerpo, lo descubrirá fuera, en el curso del mundo y la naturaleza» (SAFRANSKI R. 2012: 26); por lo tanto, cuando su sujeto lírico alude al deseo estamos ante aquello que irradia de lo íntimo como microcosmos a lo exterior –macrocosmos–.

En *El rosario de eros* lo ideal es la ensoñación pero no a manera de inconsciencia sino de una lucidez heredada de los románticos, es decir, que el mundo del sueño es el mundo real de la iluminación, de la vida no fragmentada sino completa; en el caso de este poemario de la vida erótica. Este poemario coloca lo erótico como fuente de placer y dolor, lo fusiona con la muerte como aquel que comunica infierno y paraíso. Así, tenemos que el imago del dios Eros es fundado tanto en los griegos como con el vínculo de los románticos, pero sobre todo

Agustini proyecta lo erótico desde lo íntimo como elemento inscrito siempre en su forma de escribir: sensual, sexual y reivindicativo de lo femenino, que marca el inicio de escritoras hispanoamericanas posteriores cuyo devenir se instaura a través de su libertad transgresora como lo que Escaja llama «principio sexual-vaginal» (ESCAJA T. 2001: 51).

Bibliografía

AGUSTINI Delmira, 1924, *El rosario de eros*, en *Obras completas*, tomo I, Maximino García (Imp. El Siglo Ilustrado), Montevideo.

Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-rosario-de-eros--0/html/00235198-82b2-11df-acc7-002185ce6064_27.htm).

ALETTA DE SYLVAS Graciela, 2000-2001, *El erotismo de Delmira Agustini*, "Philologia Canariensis", n. 6-7, pp. 329-350. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-erotismo-de-delmira-agustini/html/e65d023e-d803-446e-a583-d9389eff64b6_7.html#I_0_

CHAVES José Ricardo, 2013, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, UNAM, México.

CLARK Anna, 2010, *Deseo. Una historia de la sexualidad en Europa*, Anaya, España.

ESCAJA Tina, 2001, *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Rodopi, New York.

HESÍODO, 1978, *Teogonía*, estudio general, introducción, versión y notas de Paola VIANELLO, UNAM, México.

OVIDO José Miguel, 1991, *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid.

PLATÓN, 1871, *El banquete*, edición de Patricio de Azcárate, tomo V, Madrid. Disponible en www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf

SAFRANSKI Rüdiger, 2012, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, Barcelona.

Una Eva dimenticata di Gabriela Mistral

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno

Il 10 dicembre del 1945 Gabriela Mistral riceveva il premio Nobel per la letteratura, il primo concesso al mondo latinoamericano. L'intensa riflessione e prassi pedagogica, l'umanitarismo di matrice cristiana, a favore delle categorie umane, sociali, etniche più indifese, l'americanismo appassionato, nutrito di autentici accenti universalistici, il peculiare naturalismo infuso di vitalità pagana e l'inquieto spirito religioso, perni vitali di tutta la sua letteratura: questi, in una stringata enumerazione, i valori per i quali, rivolto lo sguardo verso la «*lejana América íbera*», verso l'«*hemisferio sur del Continente Americano tan poco y tan mal conocido*» (MISTRAL G. 1945), come recitavano parole del suo discorso di accettazione della prestigiosa onorificenza, l'Accademia svedese decideva di premiare nella poetessa cilena «un simbolo delle aspirazioni idealistiche dell'intero mondo latino americano». Quella cifra idealistica pesò secondo alcuni nelle considerazioni della giuria forse più della valutazione dei valori estetici della sua scrittura, i quali, però, nella loro peculiare cifra non sono poco significativi. Formatasi nei languori del movimento dariano, la lirica della Mistral occupa un luogo appartato, marginale,

eccentrico, potrebbe dirsi, proprio in virtù della sua “ritardarietà”, nello scenario letterario novecentesco: ignorando con esibita noncuranza i rivolgimenti estetici delle avanguardie novecentesche, essa rimane arroccata nella sua pure inquieta ricerca espressiva in una zona “premoderna” del linguaggio poetico, della quale celebrò con ostentato compiacimento la matrice arcaica e contadina, tratta dalle radici telluriche della sua nativa Valle de Elqui, e da antichi modelli letterari, la Bibbia, innanzitutto, assimilata dalla più tenera infanzia tra le montagne di Montegrande.

In un contributo dedicato alla prosa mistraliana, versante sul quale si sono diretti prevalentemente gli interessi di chi scrive queste righe (NUZZO G. 2009, 2011a, 2011b, 2012, 2016), Luis Álvarez Álvarez ricorda un episodio, già ricostruito in effetti da Volodia Teitelboim nella sua biografia del 2003, che esprime bene questo aspetto della Mistral. Al ricevere la notizia che l'introduzione dell'edizione francese di *Tala* sarebbe stata affidata a Paul Valéry, la poetessa era insorta con una reazione che avrebbe finito con il decretare la sostituzione con quella, più neutra e corrente, del ben meno illustre Francis de Miomandre. In una lettera indirizzata alla traduttrice, Mathilde Pomès, l'autrice segnalava l'«abismo» che separava la concezione della poesia dell'autore del *Cimetière marin* da quella sua, frutto dello spirito di una «una primitiva, una hija del país de ayer, una mestiza y cien cosas más que están al margen de Paul Valéry» (ÁLVAREZ ÁLVAREZ L. 2011: 23). La squisita erudizione e finezza intellettuale del maestro francese, verso il quale non mancava di esprimere caute parole di rispetto e ammirazione, non aveva nulla a che vedere con «su capacidad para hacer prólogos a los sudamericanos», argomentava. Trincerata dietro la sua «honradez de campesina y de mujer vieja» (23), respingeva così il tributo del collega, che si sarebbe rivelato, in verità, un profondo esercizio di interpretazione del suo mondo poetico, in particolare della «mística fisiológica» – riprendendo sue parole – che attraversava la sua poesia della maternità.

L'iniziativa di investire quel celebrato esponente della poesia

europea era stata pensata per rafforzare la candidatura della cilena al Nobel, ma, come ha sottolineato Álvarez Álvarez sulla scorta di Teitelboim, per Gabriela, al di sopra di ogni pure opportunistica considerazione del beneficio che avrebbe potuto trarne, era valse l'orgogliosa difesa delle "radici" culturali cantate e rivendicate nel suo universo lirico, effettivamente lontane anni luce dall'aligido intellettualismo di colui che non esitava a presentarsi nelle pagine del prologo un rappresentante della più antica "tradizione europea".

Una campagna a favore della sua candidatura era partita in effetti già da tempo, sostenuta in primo luogo da Pedro Aguirre Cerda e dalla scrittrice Adelaida Velasco Galdós, promuovendo attorno alla poetessa una precoce mitografia, che, come sottolineano gli studi più recenti, l'autrice non mancò in qualche modo di alimentare con una tattica e discreta regia: imponendo la sua figura femminile dagli unici luoghi di enunciazione e di partecipazione pubblica concessi alla donna, quelli della maestra e della cantrice della maternità e dell'infanzia, coltivando una poesia di doloroso fremito religioso e fervido naturalismo, la Mistral respingeva la strada della sovversione erotica imbracciata dalle sue compagne di cammino – Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni – definendo un suo ritratto di donna dal rigore monastico, avulsa dai piaceri della carne, estromessa dalle gioie della maternità ed abnegata nel ruolo di madre spirituale delle creature più fragili e oppresse di una America Latina pullulante di essenze indigene e meticce.

Come accadde ad Eva Perón, certo però in diversa misura e attraverso altre vie, la sua figura finì con il trascendere al livello di un mito, e verso lo statuto sacro della "beata", se non già "santa", già in vita. Per l'Evita idolatrata dai *descamisados* fu necessaria la prova del martirio della malattia, del cancro che la consumò in poco tempo decretando la precoce morte a 33 anni: una "passione" al femminile, nella quale culminava la bruciante passione politica per la causa del peronismo, che la purgò in qualche modo dei peccati del recente passato, dell'attrice di seconda o terza categoria disposta a tutto pur

di farsi strada nella vita, contro la quale non smisero di scagliarsi i suoi detrattori. Quello che, in quei non molti anni al fianco di Perón, riuscì a fare per l'emancipazione delle donne fu notevole, prima di tutto il conseguimento del diritto al voto nel 1947, seppure a partire dalle premesse del tutto moderate di una visione del problema femminile che la tenne in attrito con i movimenti femministi in Argentina, e che trova alcuni punti di paragone con il pensiero della stessa Mistral.

Anche questa, dopo una conflittuale relazione con i circuiti del femminismo liberale nel suo paese, viziato dalla sua prospettiva da una grave confusione ideologica e soprattutto da una parassitaria natura borghese, che lo rendeva «alborotado movimiento de la clase pudiente chilena» (FIGUEROA L. – SILVA K. – VARGAS P. 2000: 102), tenne a dissociare fermamente il suo nome da quello del “femminismo”. Le due donne difendevano in definitiva un ruolo tradizionale della donna come protagonista dell'esperienza sublimatrice della maternità, collante del tessuto familiare, anima e pilastro educativo del focolaio domestico. Tanto per l'una come per l'altra i movimenti femministi, nella ricerca astratta dell'uguaglianza tra i due generi, potevano sfociare in un pericoloso impoverimento delle specificità biologiche e spirituali della donna, e nella sua corruzione e sfruttamento ulteriore in un mondo ancora consistentemente imperniato sul privilegio del soggetto maschile.

Gabriela Mistral aveva deplorato nelle righe introduttive di *Lecturas para mujeres*, e con argomenti simili nel “Colofon” a *Ternura*, il fenomeno della rinuncia alla maternità e dell'abbandono dell'istituzione familiare in cambio di lavori abbruttenti, solo illusoriamente propiziatori di una indipendenza economica, sociale, culturale, in spazi destinati tradizionalmente alla più forte capacità fisica dell'uomo: ciò che Eva Perón avrebbe chiamato poi nella terza parte della sua autobiografia, *La razón de mi vida*, la «masculinización de nuestro sexo», che spingeva la donna verso la «fábrica» allontanandola dall'«hogar» (PERÓN E. 1951: 200). Senza temere di attirarsi gli stra-

li delle correnti femministe, la scrittrice cilena chiedeva di separare il discorso dell'emancipazione della donna dal calcolo economico con cui a suo parere con cinico pragmatismo la zona più oltranzista di esse, in nome di un'astratta parità tra i sessi, era disposta a confrontarsi pur di conseguire i diritti politici che doveva urgentemente conquistare. Il diritto al voto, insieme a quello ad una piena ed elevata educazione, rimanevano dal suo punto di vista traguardi improrogabili, ma per essi non potevano essere immolati valori dal suo punto di vista intrinseci dell'essere femminile: difenderli significava in ogni caso proteggere gli stessi intoccabili diritti dei bambini a un'educazione piena e compiuta, ad un'infanzia felice, come riflettono gli autori di *Tierra, indio, mujer* (FIGUEROA L. – SILVA K. – VARGAS P. 2000: 104). Così, se la Mistral reclamava per la donna impieghi lavorativi consoni al suo ruolo di madre ed educatrice, in lavori fomentati anche da interventi statali circoscritti alla «manufactura domestica», e in ogni caso in prestazioni «suaves», la Duarte progettava una serie di misure assistenziali volte a preservare «su maravillosa condición de mujer» (PERÓN E. 1951: 205), tra le quali per esempio l'istituzione di un salario per le donne di casa e madri, che le riconoscesse e gratificasse come una categoria produttiva a pieno titolo nell'ingranaggio sociale ed economico del paese.

Evidentemente, tanto l'argentina come la cilena incarnarono poi modelli di donna del tutto divergenti da quelli idealizzati nelle loro scritture e nei loro interventi pubblici; tutte e due partendo da umili origini furono protagoniste di esperienze di vita esemplari, la prima arrivando ad esercitare un inedito potere politico in quello che è stato chiamato il governo “bicefalo” del sistema peronista (ZANATTA L. 2009), la seconda percorrendo un'importante carriera intellettuale e creativa, illuminata dal trionfo del Nobel, conducendo una vita segnata dall'anomalia, dal nomadismo, in effetti dalla sovversione sistematica di tutte le convenzioni che hanno regolato per secoli l'esistenza del “gentil sesso”.

Non ci si vuole spingere oltre nel confronto tra le due donne, sul

delicato terreno delle affinità, che peraltro sembrano essersi esaurite. Magari ancora, seguendo suggestioni che vengono dal terreno della letteratura, si può immaginare che insieme ad altri importanti nomi della letteratura ispanoamericana, la scrittrice cilena, con la poesia dolorosa dei *Sonetos de la muerte*, fosse tra le lettrici della *first lady* argentina, come accade nel romanzo di Liliana Bellone (2014), nel quale trovano protagonismo anche con un forte peso testuale, citazionistico, le frequentazioni di una Eva “discepola di Nervo”, dedita alla lettura con un diletto stimolato anche dalla automitizzazione poetica, megalomane e vittimistica, della sua figura.

D'altra parte, il versante delle differenze tra le due figure femminili si presenta ben più ampio. Per cominciare, il nome di Eva Perón si pronuncia o si allude, sempre con accezioni dispregiative, in diversi momenti della corrispondenza epistolare tra Gabriela Mistral e Victoria Ocampo. La famosa fondatrice e animatrice di “Sur”, come si ricorda nel prologo alla curata edizione di quel carteggio, si attivò in prima persona nella lotta per i diritti della donna, contribuendo alla fondazione della Unión de Mujeres Argentinas nel 1936, per ritirare poi il suo appoggio ad essa quando vide affermarsi alcune di quelle fondamentali agognate conquiste sotto il governo di Perón, di cui fu acerrima nemica, «con Eva como modelo de mujer» (HORAN E. 2007: 20). In una lettera del settembre del 1951, scritta da Napoli, la cilena si riferiva con parole di sdegno all'inasprimento della dittatura di Perón, commentando le reazioni ostili, condite di toni satirici, della stampa europea ed italiana rispetto alla «pareja real» (MISTRAL G. – OCAMPO V. 2007: 182); in un'altra del 6 ottobre, quasi per consolare l'amica, le dice di un paio di articoli di giornali italiani che aveva ritagliato per lei, esempi di un giornalismo “dignitoso” che non manca di “fustigare” «la pareja con el ridículo» (185).

Lontanissime poi le due donne anche nell'aspetto fisico e nelle scelte del linguaggio corporeo, del vestiario, Gabriela Mistral corpulenta, piena di severa dignità, ma priva di grazia, di vezzi femminili –con «un cuerpo proletario y un señorío aristocrático» (ARCINIE-

GAS G. 19612: 27) –, Eva Duarte avvenente e con un fisico gracile, immiserito progressivamente dalle diete estenuanti e poi divorato dalla malattia. Lontanissima dal *glamour* mondano che attorniava la argentina, tanto nella variante dell'elegante *primera dama*, moglie del presidente Perón, come in quella di *Evita*, con i più agili e popolari *tailleurs*, la Mistral se ne andava in giro con abiti e calzature di fattura monacale, «mal vestida, mal fajada, con sus faldas demasiado largas, sus zapatos bajos y sus cabellos recogidos en un nudo bajo» (cit. in ZEGERS BLACHET P. P. cur. 2007: 28), come la vide arrivare Palma Guillén nel Messico al quale era venuta a portare il suo contributo pedagogico alla riforma pedagogica di José Vasconcelos. Lì soprattutto, in mesi in cui la poetessa ed educatrice cilena partecipava instancabile alla campagna di alfabetizzazione dei settori rurali del paese, si sarebbe diffuso un ritratto della “maestra rural” molto vicino a quello predisposto in una poesia omonima raccolta in *Desolación*: «Vestía sayas pardas, no enjoyaba su mano/ y era todo su espíritu un inmenso joyel!» (MISTRAL G. 2010a: 33).

La strada era aperta verso la sua “divinizzazione”, come proponeva in *La Divina Gabriela*, del 1933, Virgilio Figueroa, che fu tra i sostenitori della poetessa per il Nobel, o la sua “santificazione”: *Santa Gabriela Mistral* si sarebbe intitolato un testo di Benjamín Carrión del 1956. Lo scrittore colombiano Héctor Rojas Herazo in un articolo apparso nel “Diario de Colombia” nel 1954 si riferiva a lei come alla «madraza bíblica de América», «mamá grande, recia y austera, con su arcilla cobriza de mujeron andina», celebrandola come «uno de los dos o tres valores primordiales de nuestra raza» e insistendo fino all'estenuazione in una semantica della mortificazione sensoriale, della rinuncia ascetica, che coinvolgeva tanto l'aspetto della sua parola – “pura”, “nuda”, “dura”, scarnificata quasi dal “cilicio” delle sue privazioni, in «poemas [...] cubiertos de ceniza y vestidos de saco» –, come quello del vestiario e della persona fisica, riconosciuta come “testimonianza” vigorosa della sua vita esemplare, temprata dal dolore: «el propio cuerpo físico de la Mistral es un riguroso testimo-

nio de su existencia. La cabeza, por ejemplo, se parece a ella misma: grande, amplia, de líneas castigadas y enérgicas» (ROJAS HERAZO H. 2003: 182).

La critica più recente, disposta a superare i cronicizzati difetti di una lunga tradizione di studi, prodiga di biografie, molte della specie aneddótica o celebrativa esemplificata sopra, e avara di lavori seri sull'orizzonte della sua letteratura in verso e in prosa, ha potuto scavare dietro questo ritratto matristico della Mistral così presto ingessato, dietro la sua immagine «exteriormente monástica» (NERUDA P. 2001: 371), e il suo spirito “bondandoso” dispensatore di abbracci materni, sfruttato a sazietà e definitivamente elevato a canone e a icona nazionale in Cile. Le testimonianze di Victoria Ocampo, per esempio, descrivono comportamenti privati dell'amica cilena del tutto incompatibili con l'osannata figura del ritratto ufficiale; quella ugualmente preziosa del colombiano Germán Arciniegas, in accorate pagine di *Las mujeres y las horas*, dipinge con accuratezza i tratti così caratteristicamente temperamentali e patiti della sua personalità, una Mistral molto «mujer», ma non nella figura della “madre”, quanto per i tratti della «peleadorcita», «exquisita en la susceptibilidad», «mal hablada» (ARCINIEGAS G. 1961: 233), rosa da un'amarezza che le veniva da ferite antiche e inguaribili, quelle ferite che, avrebbe detto pure Neruda nelle già ricordate pagine di *Confieso que he vivido*, «duraban en las entrepieles de su alma y no se restañaban facilmente» (NERUDA P. 2001: 371); logorroica e fumatrice incontenibile, allucinata nei suoi fluviali racconti da una folla di dolorosi “fantasmi”, «creaciones suyas, dolorosas, de una belleza esplendorosa» (ARCINIEGAS G. 1961: 231).

Si sono recuperati così i tratti più intimi della sua ricca, appassionata ed anche contraddittoria, ambigua personalità, accentuando forse indebitamente – fino a raggiungere la polarità opposta a quella della santa, casta madre dell'America Latina – i caratteri trasgressivi del suo operato intellettuale e della sua scrittura, riconsiderata anche nel complesso gioco di scambi, confluenze e divergenze che

sembrano verificarsi tra il versante della poesia e quello della prosa, veicolo meditato della sua immagine pubblica (PIZARRO A. 1990; MÜNNICH BUSCH S. 2005). Su questa Mistral “plurale” ha gettato peraltro una luce nuova la presunta condizione della sua omosessualità, che sembrerebbe aver provato la pubblicazione del carteggio epistolare con Doris Dana (MISTRAL G. 2010b), la “albacea”, intima amica ed ereditiera del suo testamento letterario: un ricco testamento, prodigo di scritti inediti, trasmesso in eredità, alla morte della statunitense, alla nipote Doris Atkinson, che nel 2007 l’ha ceduto a sua volta agli archivi della Biblioteca Nazionale di Cile perché potesse essere messo a disposizione della comunità degli studiosi.

A quel bottino appartiene anche il testo lirico che si è deciso di mettere al centro di questo contributo, intitolato *Eva* (MISTRAL G. s. d), una “Eva” probabilmente inedita, sicuramente estromessa dall’edizione delle poesie complete autorizzata dall’autrice e dimenticata dagli studiosi. È reperibile nei fondi digitali della Biblioteca Nazionale del Cile, nello specifico nella collezione “Archivo del Escritor”, all’interno della quale si possono consultare diversi documenti manoscritti e dattiloscritti della Mistral. Secondo le scarse notizie offerte nella scheda, si tratta di un «texto original mecanografiado», del totale di due pagine, accompagnato da alcune “annotazioni”, «una donde se aclara que el texto está completo y no publicado, y en una segunda nota fechada el 15 de julio de 2007 de Luis Vargas Saavedra dice que ya ha sido publicado». Nulla si specifica a proposito della sua datazione e possibile destinazione. Ma su questo come su altri aspetti di delicata ricostruzione filologica ci riserviamo di intervenire in altra occasione, limitandoci qui ad una breve presentazione di questi versi dimenticati.

Si deve riconoscere che non risultano particolarmente invitanti dal punto di vista espressivo, trattandosi di un testo piuttosto infelice, pesante ed enfatico nel tono, evidentemente gravato anche nell’irrisoluzione di diversi momenti figurali ed espressivi dalla sua

condizione di testo abbandonato all'oblio, se non incompiuto. Nonostante ciò, e a prescindere dall'evidente pertinenza del soggetto al tema attorno a cui ruota il volume entro cui si situano queste pagine, *Eva e le altre*, sono versi che interessano chiaramente in quanto traccia della rivisitazione operata dalla Mistral dei testi sacri della Bibbia e della figura mitica di Eva, la prima donna, l'artefice del peccato originale e progenitrice del genere umano; ed è soprattutto in questo secondo aspetto di donna sofferente e madre, come si vedrà, che la poetessa di Vicuña sembra volerla riscattare con un canto che sembra levarsi anche con tonalità intrepide contro quella tradizione patriarcale che a partire dal dettato divino nella *Genesi* aveva ridotto l'intero genere femminile a servo dell'uomo, di Adamo. Tale "Eva" amplia il coro delle donne del Vecchio Testamento che abitano la poesia della Mistral sin dai suoi esordi, espressione dell'influsso che le Sacre Scritture, assorbite voracemente negli anni dell'infanzia, esercitano su tutto il suo *iter* creativo, prestando ingenti materiali immaginativi, mitici, espressivi al soggetto poetico in costruzione: identificata l'incontaminata Valle de Elqui nativa con i paesaggi della Bibbia, la Mistral si dirà nata «de una carne tajada/en el seco riñón de Israel/Macabea que da Macabeos» (*Nocturno de la derrota*, in MISTRAL Gabriela 2010a: 223), assocerà la vicenda della sua infertilità biologica a quella delle sventurate donne punite da Dio con la privazione di una discendenza, articolerà l'esperienza del suo incessante nomadismo attorno a quello dell'esilio del popolo di Israele, come in *Emigrada judía*.

La figura di Eva, d'altra parte, era apparsa già in diverse circostanze della scrittura mistraliana, specialmente di quella in prosa, ma per lo più episodicamente, il più delle volte con la funzione di significare l'intero genere femminile di cui, come antenata, è incarnazione simbolica, archetipo. In questo senso, per esempio, la Mistral discute attorno alla «Eva chilena» (*Sobre la mujer chilena*, in MISTRAL G. 1999: 112), alla «Eva de tipo norteamericano» (*Sobre un viejo tema: comentario sobre el informe de Kinsey*, in MISTRAL G. 1999: 124),

a quella latinoamericana – «la Eva temperamental sudamericana», pura dei vizi carnali che affliggono il suo libertino compagno, Adamo (*Una nueva escritora colombiana: Amira de la Rosa*, in MISTRAL G. 2002: 150) –, discorrendo attorno alla scultrice boliviana Marina Nuñez del Prado si riferisce a «Adán y su Eva aymarás» (*Marina Nuñez del Prado*, in MISTRAL G. 1999: 326). Più interessante un passaggio in cui la coppia biblica è menzionata per supportare un'esplicita riflessione sui ruoli tra i due generi, che, secondo una disposizione profonda della visione del mondo mistraliana, vicina alle concezioni cosmologiche, antropologiche arcaiche, vengono associati a due diverse polarità fisiche, esistenziali, di valenza ontologica: il soggetto maschile agli elementi dell'acqua e del fuoco, quindi ai principi vitali del movimento, dell'azione, dell'avventura, quello femminile ancorato alla profondità della terra. «El mundo habría sido puro nomadismo y fuego fatuo de aventura inalcanzable si no le ponen al Adán la Eva al costado» (cit. in FIGUEROA L. – SILVA K. – VARGAS P. 2000: 86).

Questa Eva mistraliana “si affianca” ad Adamo, non per mitigarne la solitudine, ma per completarne l'istinto avventuroso con la cura delle nutritive radici telluriche dell'universo, di cui il mondo femminile è istintiva e sapiente emanazione. I difensori della donna in più occasioni avevano cercato di rivedere il mito biblico che soffocava la donna nella dimensione della colpa riscattando l'origine nobile, “elevata” di Eva rispetto ad Adamo fatto dal fango, come ricostruisce Simone de Beauvoir nel suo *Il secondo sesso*. Così, per esempio, Cornelio Agrippa, nella *Déclamation de la Noblesse ed de l'Excellence du Sexe féminin*, sulla base di «vecchi argomenti cabalistici» difendeva la superiorità della donna: «Eva vuol dire Vita e Adamo Terra [...] È fatta da una costola di Adamo e non di terra» (BEAUVOIR S. de 1961: 127). «Adam factus est de limo terrae» mentre «Eva de costa Ade», avrebbero rivendicato «fino al XVII secolo gli apologisti del sesso debole» (122).

La Mistral enfatizza invece la donna proprio per il suo peso tel-

lurico, arrivando a stabilire un'identificazione pressoché integrale tra principio femminile e terra, la cui stessa immagine viene umanizzata, "femminilizzata" nella figura di una donna, di una donna dalla fertile maternità, una Gea che «hierve de prole», come scriveva nel "Colofon" alla raccolta di *Ternura* (MISTRAL G. 2010a: 210). Qui, e in altri momenti della sua prima poesia, a fronte di questa maternalizzazione del cosmo, la poetessa tesseva con atmosfere e richiami biblici il tema della sua infertilità biologica, raffrontandosi con la maledizione di Sara o Agar sublimava la sua condizione di celibe e senza figli sovvertendola nella celebrazione di una "fecondità spirituale" di tutte le donne. Come sottolineava Lila Zemborain (2002) a commento delle pagine introduttive di *Lecturas para mujeres*, la donna viene "essenzializzata" «en el rol maternal», giacché la funzione della maternità coinvolge ben al di là della funzione meramente riproduttiva, esercitata solo da alcune di esse, il compito della tutela spirituale, affettiva ed educativa, che si estende nella sua fervida visione religiosa ad un ingranaggio armonioso, nel quale le forze divine e cosmiche dell'universo cooperano con quelle umane e sociali di un tessuto comunitario dalla struttura sostanzialmente matriarcale, dove spicca l'assenza del genere maschile. In quell'atmosfera biblica, e nell'aureola dell'esperienza beatificante della maternità, ha osservato la critica più recente, la poetessa di Elqui camuffava in effetti gli aspetti evidentemente non convenzionali della sua esistenza di donna libera, senza radici affettive e comunitarie, costruendo un'immagine pubblica di sé che poteva piegare più facilmente le resistenze della società patriarcale in cui era destinata a muoversi. «Las autorrepresentaciones de Mistral como "mujer esteril" y como "madre espiritual" encubren a la mujer que opta por no tener hijos», aggirando così «las dos demandas fundamentales a las mujeres en Latinoamérica: el matrimonio y la maternidad», riflette ancora Zemborain (84) in dialogo con Fiol-Matta.

Ma non tutte le donne bibliche che popolano la poesia della Mistral sono "mujeres esteriles", come avvertiva Taylor (1975) nel suo

Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral, un lavoro in tanti aspetti datato, piuttosto frettoloso negli apporti interpretativi, ma ancora nel complesso valido, utile anche per le tavole dei riferimenti religiosi in appendice e gli indici analitici che chiudono il volume. Vi troviamo non solo Sara, Rebecca, Raquel o Anna, ma anche Ruth, che «como la poetisa misma, anda en busca de la realización espiritual y de la maternidad» e la trova con Booz (TAYLOR M. C. 1975: 73). E dunque la “Eva” che propongo di analizzare: madre per eccellenza, madre del genere umano, la donna su cui caddero le parole di Dio “con dolore partorirai”. Nel dolore luttuoso, nel dolore della morte, si instaura l’azione del componimento, prelusa dal breve testo dell’*esergo*, che identifica il primato della donna della genesi proprio nella scoperta della sua mortalità: «Es, en verdad la primer [*sic*] si ella, la primera, vio la Muerte». Ma dalla prospettiva maternalista della Mistral, la prima donna, Eva, la madre di tutti i viventi, esperisce questa consapevolezza con la morte di suo figlio Abele, ucciso per mano di Caino. La prima strofa ci scaglia *in media res* dinanzi a uno spettacolo dominato dal sangue e trattenuto in un’attesa angosciosa:

Con el cuerpo de Abel en el regazo,
se quedó en la mitad del paisaje.
El hijo desangrabase: ella supo
Que gran rojez salió de sus entrañas.

Gritó, gritó sobre el llano extendido
yacente en el resplandor bajo la siesta.
La escucharon las rocas, como carne
que no puede acudir. Llegaron osos
y pequeños venados que aspiraban
el olor nuevo como un humus áspero.
Después, con grandes ojos,
mirando a Eva echaronse a su lado.

Ma si tratta di una “natività”, o meglio degli attimi che la precedono minacciandone la sorte, o di una “pietà”? È la scena di un parto, minacciosamente avvertito dal sanguinamento, o del ritrovamento del corpo agonizzante o già senza vita del figlio? Abele sta nel suo ventre di gravida o tra le sue braccia di madre sconsolata, il sangue viene da lei o dalle ferite inferte da Caino? La posizione del «sus» dinanzi a «entrañas» non aiuta a chiarire il senso. Si deve ricordare comunque che il sangue, insieme al latte, spesso in una singolare tensione dialettica o nell’alleanza, è vettore simbolico fondamentale nella poesia di genere infantile mistraliana, potente “vena” mistica, è il caso di dire, che pulsa nella fisiologia della maternità delle *canciones de cuna*, ratificando l’inscindibilità biologica tra madre e figlio. Su questo motivo si eleva tutta la struttura concettuale della *Canción de la sangre*, una delle creazioni maggiori di quel repertorio, quella che aveva richiamato le stupite parole di elogio di Valéry, in cui la creatura da addormentare viene evocata come «mi sangre única/que así te doblaste», una coagulazione dei “sogni” materni fatta del suo sangue e del suo latte, sdoppiati nel corpo del figlio ma alla fonte materna sempre collegati. Ma suoi echi si ritrovano in diversi luoghi della sua lirica, come avverte Grínor Rojo (1997), che segnala per esempio il caso de *El suplicio*, dove significativamente quegli stessi termini – nel segno della dazione materna incondizionata – definiscono il torturato processo della creazione poetica.

Non si intende dunque se il grido di Eva che apre la seconda strofa sia il grido di dolore della partoriente, o quello della madre che piange il figlio. Si noti, intanto, come quello non giunga ancora ad essere umano, ma ad elementi di una natura aspra e fiera, la prodiga Gea mistraliana, pronta a circondarla della sua silenziosa solidarietà. Dopo una stasi dell’azione nella terza strofa, dove si profila la scenografia di una nuda notte biblica, e della madre che, come una “stalattite”, ne fende il “silenzio” “alimentandolo”, vediamo entrare in scena la figura di Adamo, un Adamo padre che sembra a stento

riuscire a trattenere tra le sue braccia il corpo guizzante come un “pesce” del nascituro:

Llegó Adam junto a ella
y, palpando, no supo
que era la muerte sino un gran pez suave
y esquivo, que saltaba de sus manos...

Qui, madre, padre e figlio sembrano comporre la scena di una natività; ad accentuarne la dimensione sacrale contribuisce inoltre l'elezione metaforica del pesce, che se da una parte sembra esprimere certa inconsulta vitalità motoria delle creature appena nate, come il piccolo Abele di questi versi, dall'altra si annovera come un riconosciuto simbolo di Gesù sin dai primi tempi della civiltà cristiana. E su questo presepe gravita infatti il segno della morte, che significativamente l'uomo non “riconosce”, «no supo que era la muerte sino...». La strofa successiva non aiuta a chiarire, ma anzi amplifica la dimensione allusiva di questi versi, parlando di un «Abel resucitado» con il nuovo giorno: si riferisce al piccolo venuto a nuova vita dopo la gestazione nel ventre materno e dopo il sanguinoso parto di Eva? Lo sguardo con cui la creatura corrisponde le cure materne («como las algas bajo de su hielo») possiede la vitrea opacità caratteristica degli occhi di alcuni neonati, ma può rimandare anche alla freddezza senza vita di quelli dei cadaveri, si può notare.

Ciò che viene dopo, in ogni modo, si riferisce senza dubbio alla fine di Abele, e al gesto di “abbandono” della madre, che allontana il corpo “podrido” del figlio dal ventre che lo aveva partorito:

Se pudrió encima del regazo
en gajos se rompió bajo sus ojos.
Ella lo abandonó como cuajada
que ha caído en la tierra...

La guizzante vitalità del corpicino “palpato” dal padre nella quarta strofa si è convertito in un corpo putrefatto che si sfalda macabramente sul ventre della donna, che se ne deve disfare come di un frutto marcio per intraprendere un desolato vagabondaggio:

Lenta, en el paisaje
fue caminando como loba herida
y contra el viento, huyendo
el olor de su pecho.

Por cien días
olío la corrupción sobre los valles
y odió el lecho de Adam. Anduvo errando
hasta que el mar saltó en el horizonte
ancho de vida eterna.

Gritó, abriendo los brazos
y le aventó los gajos de la muerte...

«El olor del pecho» – quell’odore di latte che, come si è detto, avvolge tanta poesia della Mistral e si addensa nella simile fuga della protagonista di un altro componimento postumo, *Electra en la niebla* – e l’odore della «corrupción sobre los valles» emanato dal corpo di Abele accompagnano Eva nell’erranza di “cento giorni”, lontano dall’“odiato” «lecho de Adán», fino al mare aperto a cui sembra consegnare i resti della sua creatura, «los gajos de la muerte». Il finito, il residuo corporeo, la polvere umana ritorna non alla polvere, come nella maledizione che risuona ancora fresca nelle orecchie di Adamo ed Eva, ma all’infinito del mare, elemento che nel sistema simbolico mistraliano corrisponde – nella polarità opposta a quella della terra – al mondo maschile, alla dimensione del dinamismo, del cambiamento incessante, dello spirito d’avventura. La Eva mistraliana, dopo avere imprecato contro Adamo, li scaglia erompendo

nel “grido” di dolore che, in contrappunto a quello dei versi iniziali, chiude il componimento.

Al di là degli elementi di irrisolutezza che lo indeboliscono in vari livelli, inficiando la sua leggibilità, questo testo sembra giocare sulla confusione deliberata tra le due prospettive, la nascita e la morte di Abele, la fecondità o la dissoluzione della stirpe di Eva, la natività e la passione, momenti che in definitiva sembrano coincidere nella veggente, sofferta coscienza della madre, di Eva, che come la Vergine Maria, nella gioia della procreazione conosce già il dolore della morte del figlio, consapevolezza che invece è negata al padre. Tale possibile livello di interpretazione dovrebbe essere ragionato anche alla luce della peculiare complessità emotiva che permea il mondo materno delle ninne nanne mistraliane, nel quale l'estasi della maternità, lo stato di grazia propiziato dall'atto di cullare e cantare, dalle «meceduras orales», appaiono spesso turbati dall'ombra luttuosa della separazione e della perdita del figlio o della figlia destinati a emanciparsi dalla sue cure, minacciati dalla morte, o comunque dalla corruzione esercitata dal mondo esterno. Rojo ha parlato in questo senso di un «envés de las canciones de cuna» in cui trape la l'angoscia della donna che ha preso coscienza della «condición huidiza», della «escandalosa brevedad» (ROJO G. 1997: 137) della sua esperienza eccezionale, una consapevolezza che informa anche la prospettiva del soggetto poetico che parla nella sezione di *Ternura* “La desvariadora”, dove si attestano le prime manifestazioni del motivo della “locura” mistraliana, di lunga traiettoria.

Alle “locas mujeres” della poesia della fase matura, in particolare ad alcune delle “Mujeres griegas” di *Lagar II*, assomiglia anche la nostra Eva, una Eva di cui è facile percepire il valore iconoclastico, già implicito in un progetto di scrittura, poi evidentemente lasciato all'incompiutezza, che in qualche modo sfida il testo sacro della Bibbia, riorientandone la lettura. E dunque, da una parte la poetessa allontana Eva dai giardini dell'Eden e dalla sagoma del serpente che la indusse a peccare, precipitando con lei Adamo e l'umanità intera

nel peccato, la coglie nella sua figura di madre e, come essere umano che conosce la morte attraverso il dolore della perdita del figlio, per mano del fratello, la sublima in una dimensione sofferatamente umana, che l'avvicina a quella sacra della madre di Dio. Sfiora anche lei l'aureola benedetta che circonda le madri protagoniste della sua lirica della maternità, madri con i volti di "madonne", ha scritto a ragione Rojo, nelle cui vicende tutte umane, immanenti, quotidiane, si trasporta – neutralizzandosi in parte la sua carica religiosa – il culto di Maria, una figura sicuramente minore dell'Olimpo mistraliano, decisamente periferica rispetto a quella della venerata Madre Terra, della Gea di matrice pagana che scorta tutto il cammino della scrittura mistraliana.

«Ya mamaste nuestra leche/niño de María y de Eva», scriveva la "Cuenta-Mundo" di *Ternura*, ne *El arco iris* (MISTRAL G. 2010a: 163), riconoscendo nelle due donne della Bibbia gli archetipi femminili con il cui latte materno abbeverare i bimbi della sua poesia. Si tratta evidentemente di uno schema simbolico che innerva una lunga tradizione teologica, dottrinale, confessionale, quello che, nella linea che va dal Vecchio al Nuovo Testamento, oppone la Eva peccatrice e madre del genere vivente alla Maria madre immacolata di Gesù, doppio volto della donna attraverso cui la civiltà giudaico-cristiana e cattolica disciplinerà una società forgiata sulle sue istanze patriarcali. «È il contrario di Eva, la peccatrice; ella schiaccia il serpente sotto il piede; è la mediatrice della salvezza, come Eva lo fu della perdizione», annotava de Beauvoir (1961: 188). Nell'immagine di Maria quella civiltà disciplinava appunto «l'aspetto più temibile della donna», quello che si trova nel «suo volto di madre»; liberandola dall'«obbrobrio della sensualità» (188), piegandola in servitù al suo figlio divino, dissipava la potenza sfrenata delle antiche divinità femminili, generatrici del passato.

Per altri versi, questa Eva della Mistral non ha nulla della dolce remissività della donna del modello mariano; nella prova della perdita di Abele, allontana il "frutto" corrotto dal suo "seno", dal suo "regazo", sovvertendo lo scenario classico della "pietà", e intraprende

una vita raminga che spezza la comunione con Adamo entrando in tensione con il dettato divino: «verso tuo marito sarà il tuo istinto, ma egli ti dominerà», l'avvisava il forte, onnipotente Dio del Vecchio Testamento con cui vediamo spesso entrare in tensione l'io lirico della poesia mistraliana, in particolare da *Tala* in poi.

Al dolore di «loba herida» di questa Eva sembra fare da contrappunto quello delle donne folli, delle eroine tragiche della sua poesia di sfondo classicheggiante, come si diceva. Le numerose analogie nello schema narrativo, oltre che nell'atmosfera emotiva, possono suggerire la contemporaneità o quanto meno la vicinanza temporale di *Eva* con queste scritture, risalenti secondo gli studiosi ad anni cupi della vita della Mistral, in cui nella crisi dell'Europa devastata dalla Seconda guerra mondiale l'insolubile lutto per il suicidio del figlio adottivo, esito tragico di tutti i suoi sogni (e finzioni) di maternità, si infittiva in sindromi patologiche che la scuotevano nel corpo e nella mente, scatenando quella vocazione all'"allucinazione" su cui indugiava l'introspezione psicologica di Arciniegas. Come Eva, grida Clitennestra nella poesia omonima contro la legge criminale degli uomini, della guerra, che ha indotto Agamennone a sacrificare al rogo la piccola Ifigenia, in nome di «dioses que aúllan cobrando/ con el belfo de lobos carne de hijos» (MISTRAL G. 2008: 136); come quella di Eva la fuga della «Reina Loca», dopo avere maledetto il gesto disumano del marito, il «Rey Leopardo», «Rey de los hombres» (136), si dirige verso il mare per disperdere i poveri resti del corpo della figlia, ridotto al peso di un «pez encenizado» (138) – si noti il ritorno della simbologia cristiana, qui in una chiave sacrificale. La chimica di sangue e latte che circolava nella poesia della "tenerezza" infantile si riprende ancora nella "nebbia" che in *Electra en la niebla* ostacola il vagabondaggio di Elettra dopo l'uccisione della madre in combutta con il fratello Oreste; e un simile odore di latte, si è visto, segue Eva nella sua triste erranza.

Ma sulla configurazione di questa addolorata Eva materna può avere pesato anche l'influenza di voci della poesia spagnola successiva alla guerra civile, che, come è stato studiato, articolavano il tema

della contesa fratricida e dell'esilio attraverso un nuovo utilizzo del linguaggio biblico e in particolare del mito di Caino. Spicca tra quelle voci il canto di una scrittrice, Carmen Conde, che la critica recente ha riscattato come una delle figure di maggiore rilievo della poesia femminile del dopoguerra, e che fu in rapporti di affettuosa amicizia ed intima complicità intellettuale con la stessa Mistral. Si conobbero in Spagna, a Madrid, dove la già nota poetessa, che esercitava qui l'incarico di console onorario del Cile, scrisse il prologo per la seconda raccolta lirica della più giovane collega, *Júbilos*, del 1934. E a sua volta la Conde avrebbe reso un omaggio alla «figura immensa de la inolvidable poetisa chilena» (1970: 6) con l'antologia *Gabriela Mistral* del 1970. Come la scrittrice cilena, Conde fu maestra, pedagoga, «contadora de la infancia» (MISTRAL G. 1978: 84-89), cantrice della maternità in un universo lirico in cui il disagio esistenziale di una generazione toccata dalla tragedia della guerra, dell'esilio e della dittatura si obbiettiva nel «drama existencial de lo femenino» (PALOMO M. P. 1996: 83). In *Mujer sin Edén*, del 1947, considerata dalla critica come un apice del suo lavoro poetico, Conde, come farà pure Gioconda Belli nella prosa de *El infinito en la palma de la mano*, tornava sui testi della *Genesi* per seguire il cammino dell'Eva maledetta oltre il recinto beato del Giardino Divino. Dava voce così a un'umanissima Eva, dal suo tirannico Creatore esiliata dal Paradiso e scagliata in un mondo di dolore, una Eva prona sulla terra che Dio le ha dato da coltivare con fatica, madre addolorata, che piange la maledizione del figlio assassino, Caino, come quella del figlio ucciso, Abele. «Soy madre de los muertos», dice nella *Suplica final de la mujer* (CONDE C. 2007: 323) una Eva assai vicina a quella mistraliana, nella posa tragica, luttuosa, ma anche fiera, forte, non abbandonata alla resa della *mater dolorosa*.

Merita questa Eva di essere reintrodotta nell'ampio gineceo della scrittura mistraliana, la sua voce, il suo "grido" di dolore e protesta meritano attento ascolto e decifrazione.

Bibliografía

ÁLVAREZ ÁLVAREZ Luis, 2011, *Leer a Gabriela en prosa*, “Casa de las Américas”, enero-marzo, año L, n. 262, pp. 21-33.

ARCINIEGAS Germán, 1961, *Gabriela Mistral*, en *América mágica. II. Las mujeres y las horas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 224-254.

BEAUVOIR Simone de, 1961, *Il secondo sesso*, prefazione di Julia KRISTEVA, postfazione di Liliana RAMPOLLO, traduzione di Roberto CANTINI e Mario ANDREOSE, Il Saggiatore, Milano.

BELLONE Liliana, 2014, *Eva Perón, allieva di Neruo*, traduzione di Saul M. FORTE, introduzione di Rosa Maria GRILLO, Oèdipus, Salerno/Milano.

CARRIÓN Benjamín, 1956, *Santa Gabriela Mistral*, “Letras del Ecuador”, n. 106.

CONDE Carmen, 1970, *Gabriela Mistral*, Epesa, Madrid.

CONDE Carmen, 2007, *Poesía completa*, Castalia, Madrid.

FIGUEROA Lorena – SILVA Keiko – VARGAS Patricia, 2000, *Tierra, Indio, Mujer. Pensamiento social de Gabriela Mistral*, LOM Ediciones/Universidad Arcis, Santiago de Chile.

FIGUEROA Virgilio, 1933, *La divina Gabriela*, El Esfuerzo, Santiago de Chile.

HORAN Elizabeth, 2007, *Introducción*, en MISTRAL Gabriela – OCAMPO Victoria, 2007, *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, introducción y notas de Elizabeth HORAN y Doris MEYER, El cuenco de Plata, Buenos Aires, pp. 11-37.

MISTRAL Gabriela, 1945, *Discurso de Gabriela Mistral ante la Academia Sueca al recibir el Premio Nobel de Literatura*, 10 de diciembre de 1945. Disponible in <https://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nobel/8962/discurso-de-gabriela-mistral-al-recibir-el-premio-nobel-de-literatura>

MISTRAL Gabriela, 1978, *Gabriela piensa en...*, selección y prólogo de Roque Esteban SCARPA, Andrés Bello, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 1991, *Lagar II*, prólogo de Gastón von dem BUSSCHE, introducción de Pedro Pablo ZEGERS BLACHET y Diego BARROS ARANA, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 1999, *La tierra tiene la actitud de una mujer. Pensamiento feminista – mujeres y oficios*, selección y prólogo de Pedro Pablo ZEGERS BLACHET, edición al cuidado de Ernesto GUAJARDO, RIL, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 2002, *Gabriela Mistral. Su prosa y poesía en Colombia*, tomo I, compilación y prólogo de Otto MORALES BENÍTEZ, Editorial Convenio Andrés Bello, Bogotá.

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

MISTRAL Gabriela, 2008, *Mad Women. The Locas mujeres poems of Gabriela Mistral. A bilingual Edition*, Edited and Traslated by Randall COUCH, The University of Chicago Press, Chicago and London.

MISTRAL Gabriela, 2010a, *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, Lima.

MISTRAL Gabriela, 2010b, *La niña errante. Cartas a Doris Dana de Gabriela Mistral*, Lumen, Barcelona.

MISTRAL Gabriela, s. d., *Eva* [manuscrito], Archivo del Escritor. Disponible in Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-139715.html>. (ultimo acceso in data 30/03/2020).

MÜNNICH BUSCH Susana, 2005, *Gabriela Mistral. Soberbiamente transgresora*, LOM Ediciones, Santiago de Chile.

NERUDA Pablo, 2001, *Gabriela Mistral*, en *Confieso que he vivido*, Plaza & Janés, México, pp. 371-372.

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, Oèdipus, Salerno-Milano, pp. 55-90.

NUZZO Giulia, 2011a, *Il Mediterraneo di Gabriela Mistral*, “Civiltà del Mediterraneo”, Anno IX-X (XIV-XV), n. 18-19, dicembre 2010 - giugno 2011, pp. 203-282.

NUZZO Giulia, 2011b, *Geografie dell'esilio. Gabriela Mistral versus Eduardo Mallea*, in *Donne in movimento*, Atti del XXXII Congresso In-

ternazionale di Americanistica, Salerno, 12-13 maggio 2010, Oèdipus, Salerno-Milano, pp. 345-406.

NUZZO Giulia, 2012, *Mujeres griegas di Gabriela Mistral*, in R. M. GRILLO (curatrice), *Penelope e le altre*, Atti del XXIII Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2011, Oèdipus, Salerno-Milano, pp. 53-83.

NUZZO Giulia, 2016, *Gabriela Mistral y Amira De La Rosa: pedagogas y cantoras de la maternidad*, in *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura*, tomo II, Penguin Random House, Bogotá, pp. 281-306.

PALOMO María del Pilar, 1996, *La mujer y el paraíso*, "Zurgai", diciembre, pp. 82-85.

PERÓN Eva, 1951, *La razón de mi vida*, Peuser, Buenos Aires.

PIZARRO Ana, 1990, *Gabriela Mistral en el discurso cultural*, en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, al cuidado de Raquel OLEA y Soledad FARIÑA, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional, Santiago de Chile.

ROJAS HERAZO Héctor, 2003, *La madraza*, en *Vigilia de las lámparas. Obra periodística (1940-1970)*, tomo I, compilación y prólogo de Jorge GARCÍA USTA, Fondo Editorial, EAFIT, Medellín.

ROJO Grínor, 1997, *Dirán que está en la gloria...*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

SCHOPF Federico, 1982, *Reconocimiento de Gabriela Mistral*, "Eco", junio, n. 248.

TAYLOR Martin C., 1975, *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, versión española de Pilar GARCÍA NOREÑA, preliminar por Juan LOVELUCK, Gredos, Madrid.

TEITELBOIM Volodia, 1991, *Gabriela Mistral, pública y secreta*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile.

ZANATTA Lois, 2009, *Eva Perón. Una biografía política*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz).

ZEGERS BLACHET Pedro Pablo (curador), 2007, *Gabriela y México*, selección y prólogo de Pedro Pablo ZEGERS BLACHET, RIL Editores, Santiago de Chile.

ZEMBORAIN Lila, 2002, *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Il Messico di Remedios Varo

Carmen Lucia Moccia

Università degli studi di Salerno

Scopo di questo contributo non è determinare la nazionalità di Remedios, o, conseguentemente, quella della sua opera. Il titolo potrebbe indurre a credere che nella *querelle* ci si sia già in qualche modo pronunciati. Tuttavia, non è compito semplice, e probabilmente nemmeno utile, parlare dell'opera di questa artista in termini di una specifica radicalizzazione temporale, spaziale e quindi nazionale. Per dirlo con Octavio Paz «Remedios ríe pero su risa resuena en otro mundo». E, in effetti, non potrebbe essere altrimenti: il suo interesse per l'occultismo e le pratiche magiche, per cui di volta in volta nelle sue tele assistiamo alla genesi di un mondo parallelo e distinto da quello umano fatto di architetture fantastiche, tra presenze ed apparizioni, conserva come privilegio caratteristico quello dell'atemporalità. Per questa caratteristica, i dipinti e le architetture fantastiche di Varo non sono e non possono essere ridimensionati nella loro essenza ad un ritratto ora dei paesaggi di Girona, ora delle ambientazioni messicane: potrebbero piuttosto essere la risultante di una mescolanza di ricordi, accumulazioni, elementi "distorti" in cui partecipano in diversa proporzione acquisizioni di un percorso

intimo, personale di una pittrice nata in Spagna e maturata artisticamente in Messico.

Remedios Varo, infatti, è tra le figure femminili che contribuiscono ad impreziosire il panorama culturale latino-americano. Conosciuta come la pittrice del viaggio e dell'esilio, la surrealista, spagnola e messicana, cosmopolita, la sua storia ed il suo talento nascondono diverse chiavi di lettura e vivono da qualche tempo un rinnovato interesse anche in Europa. Nel Nuovo Continente, in particolare in Messico, Remedios è una pittrice nota al grande pubblico e di rilevante influenza. Le sue opere sono al centro di appassionati scambi e riflessioni squisitamente pittoriche, e non solo. La prima esposizione omaggio interamente dedicata a Remedios Varo è stata realizzata nel 1964, nel Museo de Arte Moderno di Ciudad de México, e lì, dal 2002, trentotto suoi dipinti sono conservati grazie alla donazione di Walter Gruen, vedovo della pittrice (ANTEQUERA LUCAS J. L. 2007-2008: 20-21). Nel dicembre 2001, parte della sua produzione è stata dichiarata patrimonio artistico-culturale messicano. Il caso di Varo è atipico se pensiamo che a giudicare il carattere della sua opera, spesse volte, sono stati chiamati in causa fattori ampiamente slegati dalla sua produzione artistica in senso stretto. Dal certificato di nascita al passaporto, diversi sono stati i criteri extra-artistici a cui si è fatto riferimento per determinare la "nazionalità" del suo talento, consentendo, a seconda delle esigenze, di ritrovare in lei una figliol prodiga di Spagna o una delle più importanti artiste messicane del Novecento.

Emblematico, in questa chiave, è uno dei suoi dipinti più conosciuti, *Tránsito en Spiral* (1962). Lourdes Andrade, in *Remedios Varo: Sueño del Nuevo Mondo*, offre un'affascinante suggestione circa la possibilità di intravedere in quelle architetture la gran Tenochtitlan (ANDRADE L. 2003: 34-41), capitale dell'impero azteco, odierna Città del Messico, nella quale Remedios ha vissuto i suoi anni in esilio, nonostante lo stile romanico, l'ambientazione medievale del dipinto, rendano difficile accogliere immediatamente questa analogia. Con-

temporaneamente lo spazio architettonico dipinto richiama a gran voce le architetture romaniche e le fattezze di un luogo medievale, che ricorda Girona, città natale dell'artista. Plausibilmente si tratta di una città sull'acqua, la gran Tenochtitlan o della ricostruzione di una città fortezza di stampo gotico-romano, come Girona, e al contempo nessuna delle due. Diverse sono le chiavi di lettura per un'opera tanto emblematica come *Tránsito en espiral* che è una città eterotopica, poiché si tratta di un luogo immaginario che nulla ha a che fare con la tipica distribuzione dello spazio urbano moderno (VIVES A. F. 2013: 188) e altro non è che la rappresentazione dello spazio della mente (dell'artista).

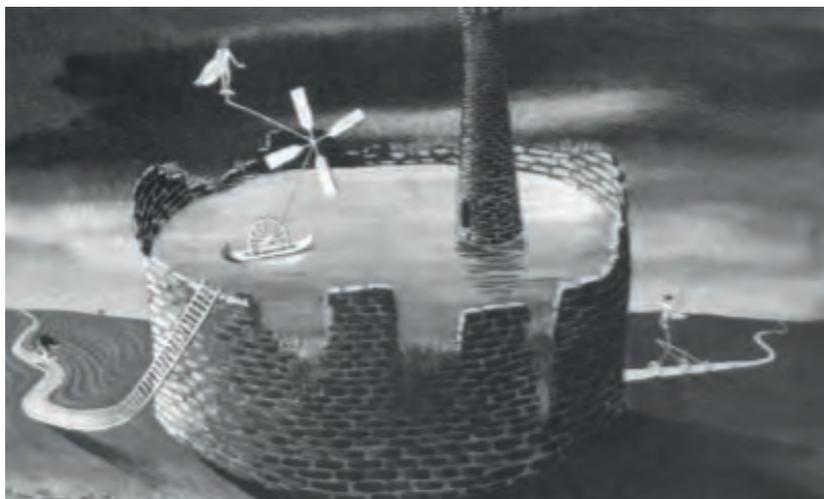
È tuttavia fuor di dubbio che l'identità artistica risulta primariamente legata a categorie dinamiche quali il movimento, l'esilio, il viaggio, la metamorfosi.



Varo, infatti, dipinge l'esilio, il movimento, il viaggio e lo fa a partire dall'abbandono di un'Europa in crisi, dalla quale fugge, così come molti altri intellettuali messi in salvo durante la Seconda guerra mondiale grazie alla rete di salvataggio messa in atto dal giornalista americano Varian Fry (GRIMBERG S. 2001: 9). Dopo un primo viaggio in Francia tra il 1930 ed il 1931, Remedios ritorna in Spagna, a Barcellona, e lì realizza diversi lavori commerciali per l'agenzia pubblicitaria Thompson. Forma il suo primo circolo artistico insieme a José Luis Florit, Óscar Domínguez ed Esteban Francés dedicandosi alla creazione di *cadáveres exquisitos* che facevano «con anuncios anti-guós, hasta que nuestra reserva de revistas viejas quedo hecha trizas» (KAPLAN J. 2015: 126).

In occasione della guerra civile conosce Benjamin Péret che sposerà successivamente in seconde nozze. A causa della dittatura franchista la coppia decide di lasciare la Spagna alla volta di Parigi¹, ignara che di lì a poco sarebbe stata costretta a fuggire nuovamente, a causa dell'occupazione e della persecuzione naziste. Il Messico per la coppia è una destinazione quasi obbligata: le frequentazioni politiche di Péret, comunista, li rende ospiti non graditi negli Stati Uniti e arrivano così a Città del Messico, nel dicembre del 1941. Remedios resterà nel paese mesoamericano per più di venti anni, esclusa una breve parentesi venezuelana; ed è proprio in quei luoghi

1 A Parigi Remedios Varo si integra al gruppo surrealista ed è chiaro che in questo avvicinamento un ruolo fondamentale l'abbia avuto la sua relazione con Péret, vicinissimo ad André Breton. In questi anni, la pittrice frequenta spesso il caffè de Les Deux Magots e li conosce Joan Miró, Max Ernst, Roberto Matta ed in particolare Leonora Carrington con la quale stringe un profondo e sincero sodalizio amicale e artistico in terra messicana: «Yet in other situations, somewhat later in the early twentieth century, the condition of exile enabled at least a few women artists to join together in productive mutual support that would never have been possible in their original homelands. Such was the case with the English artist Leonora Carrington and her friend, Remedios Varo, both of whom fled to Mexico (from France and Spain, respectively) to escape revolution and war» (NOCHLIN L. 1996: 319).



che comincia a dedicarsi intensamente alla pittura, raggiungendo via via una maggiore consapevolezza artistica. Questa crescente emancipazione potrebbe da un lato essere ricollegata alla ricerca di una dimensione più propria rispetto al gruppo surrealista, dall'altro a risvolti peculiari di un'esperienza traumatica e determinante quale l'esilio. A tal proposito, Fernando Martín sottolinea come l'esilio e le precedenti frequentazioni surrealiste in Europa e successivamente in Messico abbiano contribuito a rendere il surrealismo una costante della cifra pittorica di Varo a differenza di quanto avviene per molti dei suoi connazionali e contemporanei che, per motivi e circostanze diverse, aderiscono a questa corrente per periodi più o meno limitati nel tempo (MARTÍN MARTÍN F. 1988: 231). Il surrealismo di Varo risponde pertinentemente al bretoniano richiamo eterno dei simboli e dei miti spingendoci a ricercare il contenuto latente dei suoi dipinti. Come specifica Isabel Castells: «pocos artistas hay que respondan a esta "llamada" con la frecuencia con que lo hace Remedios, cuyas obras están también pobladas por seres y elementos que desempeñan casi siempre una función simbólica y cuya explicación puede encontrarse en las cosmogonías de diferentes culturas a cuyo estudio se entregaba con apasionado rigor» (CASTELLS I. 2008: 17).

Alla costruzione del contenuto latente partecipano sogni, immaginazione, percezioni personali dell'artista che si distanziano dalla rappresentazione circostanziale fenomenologica e oggettiva della realtà.

L'immagine che meglio descrive Remedios Varo è senz'altro quella di un'esiliata che, con estrema forza d'animo, si ricolloca nel movimento in un viaggio estetico parallelo al suo peregrinare personale che la conduce, tela dopo tela, alla riscoperta del suo paesaggio interiore.

In *La Torre* (1947), una delle prime opere realizzate in Messico, l'artista raffigura una torre in rovina al cui interno vi è una piccola barca con una ruota collegata al mulino a vento; sulla girella di una piccola imbarcazione una figura scruta l'orizzonte, forse in cerca di un segnale o in attesa che qualcosa cambi, anche se la realtà del dipinto mostra una situazione irrimediabilmente compromessa. La torre si è allagata, è il momento di andare via, non si può più rimandare e se non sarà lei a scegliere la via dell'esilio, il destino potrebbe scegliere per lei la via della morte. Entrambi i percorsi sono tortuosi, difficili, ma la via dell'oceano, priva di onde e di costa, è il cammino che le salverà la vita (LUQUIN CALVO A. 2008: 230-232).

Case aperte, città, personaggi "ruotati" –nel senso di personaggi dotati di ruote–, viaggiatori, sono solo alcuni degli elementi ricorrenti nella sua produzione artistica che sottolineano una dinamicità e un movimento obbligati per chi come Remedios vive la condizione di sradicamento dell'esule.

Il rapporto con lo spazio e con il vissuto e la sensazione di passaggio continuo da un luogo all'altro danno ad ogni figura più significati e più possibilità di interpretazione. In *Armonia* (1956), ad esempio, lo spazio esterno è un tutt'uno con quello interno, con il vissuto inafferrabile e non definibile dell'autrice che vive la sua casa, o meglio, le sue case, come spazi aperti. Per questo le finestre, le porte, i varchi e le varie forme d'accesso presenti non danno allo spettatore la possibilità di separare in maniera netta lo spazio interiore da quello esteriore, il dentro dai fuori.

In *Mimetismo* (1960), uno dei rari casi in cui non vi sono modalità d'accesso dirette sulla scena, l'anta di un armadio diventa la porta-finestra sul mondo esterno, che però, non dà vita a una comunicazione, visto che il soggetto nel dipinto non riesce a compiere quel movimento atto a smuoverlo dalla sua prigionia: il personaggio sta prendendo via via le sembianze della poltrona su cui siede, restituendo, per una passività ormai radicata, una sorta di risposta all'inesorabilità degli eventi esterni.

L'architettura come momento dell'interno e la natura come momento dell'esterno appaiono in piena simbiosi nelle sue opere, per cui vi è una continuità paesaggistica tra l'elemento "umano" e l'elemento naturale, riscontrabile in molte delle ambientazioni domestiche di Varo come ad esempio nel già citato *Armonia* e in *Visita al pasado* (1957), dipinti in cui dal suolo emerge una rigogliosa vegetazione, o in *Jardín de amor* (1951) in cui il tetto della casa dove vive la giovane donna non è nient'altro che il folto ramo di un albero.



Armonia (1956).



Mimetismo (1960)

In altri casi invece, la casa di Remedios è casa in movimento, una casa roulotte, una casa senza altra difesa che le ruote atte a spostarla, come in *Emigrantes* (1962), *La Roulotte* (1955). Ruote per esplorare, ruote per viaggiare, simbolo di movimento e cambiamento che meglio esprime la condizione dell'uomo per cui la trasformazione è l'unica costante.

Il viaggio di Remedios non ha un cammino predeterminato, con il procedere del suo viaggio si costruiscono percorsi e destinazioni che in nessun caso rappresentano un punto d'arrivo. In quest'ottica, i personaggi della pittrice sono viaggiatori in movimento, senza



Emigrantes (1962)

paura, senza diffidenza: semplicemente, si muovono nello spazio alla ricerca di nuove consapevolezze.

In *El Vagabundo* (1957) il personaggio indossa un vestiario che è al tempo stesso abbigliamento, casa e mezzo di trasporto. Anche qui dunque una casa su ruote costruita con tavole di legno inchiodate ai lati, in modo da formare una porticina che si chiude e si apre



all'occorrenza. È una casa perché vi sono spazi per conservare effetti personali e per accogliere il proprio animale domestico, in questo caso un gatto vigile che insieme al ritratto e alla rosa suggeriscono un'idea di dimora, di una familiare quotidianità a cui il viaggiatore vagabondo resta legato:

Este cuadro es a mi juicio uno de los mejores que he pintado. Es un modelo de traje de vagabundo, pero se trata de un vagabundo no liberado, es un traje muy práctico y cómodo, como locomoción tiene tracción delantera, si levanta el bastón se detiene; el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, tiene una puertecilla que se puede cerrar con llave. Algunas partes del traje son de madera, pero como digo el hombre no está liberado: en un lado del traje hay un recoveco que equivale a la sala, allí hay un retrato colgado y tres libros, en el pecho lleva una maceta donde cultiva rosa, planta más fina y delicadas de las que encuentra por esos bosques. Pero necesita el retrato, la rosa (añoranza de un jardincito de casa) y su gato: no es verdaderamente libre (OVALLE R. cur. 2008: 115).

Si tratta di un richiamo potente alle origini che non mutano attraverso la peregrinazione dei vari luoghi e che limitano e condizionano la ricerca interiore di stabilità, sono vincoli potenti: il vagabondo si immerge con i sensi nella realtà fisica della natura, porta con sé pezzi di casa, stralci di una quotidianità domestica, il bisogno di quiete e di protezione tipici della casa dalla quale non riesce ancora a distaccarsi. Egli non è libero, o meglio lo è nello spazio fisico esterno, ma il suo spazio interiore è aggrappato a catene, ricordi, pregiudizi che divengono veri e propri ostacoli al cammino di emancipazione e conoscenza interiore. L'immagine vegetale si raccoglie e si sostanzia attorno a quella del fiore che rappresenta la speranza della ricerca di una felicità nuova che non troverà.

In *Tailler pour dames* (1957) all'interno di un atelier una donna si specchia con indosso il suo nuovo abito, appena confezionato dal

sarto. Il vestito ricorda nelle forme un'imbarcazione (OVALLE R. cur. 2008: 114), ma la ruota sul finire dell'abito lo trasforma in un capo adatto ad un percorso via terra. È un costume la cui versatilità si plasma all'imprevedibilità della vita e delle difficoltà della ricerca vana di una stabilità che può condurci per sentieri inaspettati. L'abito non è più un complemento accessorio ma diventa una seconda pelle, è parte stessa del viaggiatore.

È inevitabile considerare il carattere odeporico delle sue opere nella sua dimensione più universale, ma è altrettanto evidente la verità del particolare per cui il viaggiatore è Remedios stessa e i suoi dipinti raccontano da diverse angolazioni l'esilio che, per mare e per terra, l'ha condotta in Messico.

In questo viaggio artistico, l'artista porta con sé un bagaglio carico di reminiscenze catalane, e in generale, un'iconografia molto affine alla pittura di Bosch e di buona parte della produzione figurativa alchemica cinque-seicentesca di stampo europeo (SARTOR M. 2003: 182). Una volta giunta in America queste influenze si manifestano in tutta loro portata, prendendo forma proprio nel paese messicano, a migliaia di chilometri dalla casa europea. In Messico da forma alla sua interiorità, perché nella frammentaria e parca produzione europea il sogno d'arte che ha guidato la sua incessante ricerca di stabilità e serenità è ancora *in nuce*. Nel nuovo mondo la speranza di riscatto e di ritorno a una originaria stabilità interiore ed esteriore trovano compimento. L'artista si avvinghia alla terra e al mondo con tutte le sue forze, cerca di superare l'insuperabile antitesi tra mondo interno e mondo esterno ed esplicita e perfeziona le sue modalità artistiche, il suo peculiare e affascinante modo di sentire, quasi come se questa nuova terra le avesse offerto gli strumenti inconsci per la liberazione di una sua identità artistica. Al Messico dunque spetta esclusivamente il riconoscimento di aver donato a Remedios uno spazio in cui liberare le sue reminiscenze europee? A prima vista sembrerebbe di sì.

Non ci sono elementi messicani che possano far pensare a un legame diretto tra la sua produzione ed il paese mesoamericano, men che meno se si cerca di tracciare questo rapporto con i movimenti

artistico-pittorici messicani degli anni '40-'60 del secolo scorso.

Non c'è alcun tipo di affinità tra la pittrice spagnola e i canoni e le modalità dei pittori muralisti. Per Remedios la dimensione pittorica dell'artista è una dimensione intima, privata: i suoi dipinti piccoli e pacifici invitano alla contemplazione, rifuggendo qualsiasi intento dottrinale o qualunque ottimismo di sorta mentre:

Los muralistas propusieron un arte popular, público, nacionalista y antiimperialista. Por ello, se considera al muralismo como uno de los movimientos contemporáneos con sentido social del arte y transformaciones tanto políticas como artísticas, que no estuvo libre de críticas debido a su alto contenido de mensajes políticos. Por lo que sé, en algunas ocasiones se le consideró un medio propagandístico ideológico más que un verdadero movimiento artístico, que tenía como objetivo la fundación de una nueva sociedad (MANRIQUE J. A. 2007: 88).

Nelle sue opere non vi è alcun rimando o rivendicazione di tipo politico, nazionalista o sociale, motivo per il quale oltre alle differenze tecniche, di stile, o legate alla scelta dei supporti pittorici, esiste una problematica assiologica che rende incompatibili Varo e il muralismo messicano.

Un processo dai risultati analoghi si verifica quando si provano a cercare tracce iconografiche di un Messico passato e presente nelle sue opere: non ci sono riferimenti iconografici di stampo precolombiano, nessuna donna è vestita con abiti tradizionali, né sono presenti scene della quotidianità messicana. Ida Prampolini in proposito si domanda, quasi accigliata, come sia possibile che una realtà tanto potente e suggestiva come quella messicana non abbia stimolato la sensibilità di questa talentuosa pittrice (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI I. 1986: 20-21). Tuttavia, risulterebbe ingenuo credere che le influenze messicane nell'opera di Remedios possano avere immediata corrispondenza poiché:

Es claro que el entorno enrarecido del México oculto tuvo un impacto en la sensibilidad y en la producción de la artista catalana [sabiendo que] la apropiación de la realidad autóctona de México por parte de una pintora adscrita al surrealismo no podía ser tan obvia como aquella llevada a cabo por pintores tales como los muralistas, por ejemplo (ANDRADE L. 1991: 41).

Il magico Messico con le sue influenze può in questo senso offrire una via d'uscita per rispondere alla domanda precedentemente posta. L'elemento magico, occulto, a tratti mistico è un carattere costitutivo della produzione varana: il magico l'arricchisce di senso, perché dà vita ad una dimensione narrativa altra, la dimensione lontana dagli "astrattismi" è ambientata il più delle volte nei contorni domestici del quotidiano nella quale gli oggetti e gli ambienti vivono di vita propria e il confine tra conscio ed inconscio si fa sempre più labile fino a scomparire. Si pensi ad opere come *Visita Inesperada* (1958), nella quale è la stessa casa a prendere vita offrendo riparo alle inquietudini di una giovane donna alle prese con una "visita inaspettata". O ancora *Mimetismo*, nel quale il soggetto diventa tutt'uno con gli oggetti della casa, animati e in azione. Nelle opere di Varo l'elemento magico è ciò che crea e dinamizza la storia, donando agli spettatori l'illusione e la credenza che le figure e gli ambienti continuino a vivere di vita propria, proseguendo i loro percorsi all'interno di un mondo fantastico interiore che altro non è che "il mondo" di Remedios Varo.

È possibile parlare di magismo "messicano" nelle opere di Remedios? Vi è qualcosa che possa far pensare ad una corrispondenza diretta tra la pittrice, l'elemento magico e il Messico? A queste domande si aggiungono considerazioni sulla ben nota predisposizione dell'artista verso la magia. Il magico fin qui è ancora una dimensione troppo "generale" per poter stabilire una relazione diretta tra il Messico e Varo. Forse è possibile suggerire una traccia in tal senso,

leggendo alcune delle sue opere attraverso la categoria magica del nahualismo.

Com'è noto, il nahualismo affonda le sue radici nelle credenze e nei riti precolombiani, segnatamente mesoamericani. Il concetto è presente in diverse lingue native con significati e sfumature e significati diversi da contesto a contesto. In linea generale, indica la capacità di alcuni soggetti di trasformarsi in animali e/o elementi naturali. Etimologicamente, deriva dalla parola *nahualli*: la radice “ehua-ahua”, tipica del prefisso possessivo, indica una relazione di contatto, rivestimento, superficie (LÓPEZ AUSTIN A. 1967: 96).

Questo rapporto permette di interpretare la parola *nahualli* come “ciò di cui mi vesto”; ciò che ho indosso, sulla mia pelle, vicino a me. Sempre in quest'ambito rientra il tonalismo, ossia, in estrema sintesi, la radicata credenza nelle civiltà mesoamericane secondo la quale, per ognuno di noi esistono degli animali *tonal*, con i quali si condividono caratteristiche e destino. Tonalismo e nahualismo condividono una specifica matrice simbolica legata alla relazione, che lega uomo e animale (NAVARRETE LINARES F. 2000: 159). Rappresentano quindi processi magici intesi come tecniche di mediazione e comunicazione tra diversi piani cosmici, che permettono ad un individuo (sciamano, stregone, etc.) di assumere sembianze animali o di condividere caratteristiche e destini degli animali “totemici”, aprendo veri e propri canali di comunicazione estranei alla realtà fenomenica. Remedios è stata “esposta” a queste credenze “magiche”, molto sentite nel Messico degli anni '40-'50. La metamorfosi intesa come risultante diventa elemento costitutivo della produzione artistica della Varo.

In *Mujer libélula* (1961) l'artista assume le fattezze di un insetto particolarmente caro ai teotihuacanos che di fatto consideravano la libellula simbolo di purezza delle acque poiché vivono nei pressi di laghi e fiumi. Per questa loro caratteristica erano associate al mondo del subcosciente e dunque del soprannaturale. Probabilmente la scelta di dipingersi sotto forma di libellula non è casuale. Quest'ultima infatti rientra tra gli animali che in vita subiscono una meta-



Mujer libélula (1961)

morfosi evidente. Anche Remedios nel mezzo della sua vita ha dovuto repentinamente mutare la sua forma, cambiando habitat, mutando le proprie sembianze per non morire. Il soggetto di questo dipinto è “autobiografico”: lo si intuisce dalle fattezze del viso di questa libellula, che ricordano molto la forma del viso della pittrice e che tornano spesso in diversi suoi dipinti come in *La Huida* (1961), *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), per citarne alcuni.

In *Caza nocturna* (1958) non è chiaro se la figura in primo piano sia Remedios stessa, ma è certo che si tratti di una donna: in particolare le mani e le gambe restituiscono l'idea di un corpo femminile che sta completando il suo processo di trasformazione da donna a gufo. Ci si prepara alla caccia notturna e i gufi sembrano venir fuori dalla luce che la *bruja*-gufo vuole raggiungere quale presagio che debba aver luogo oltre le mura la sua trasformazione completa.

In *Taurus* l'artista prende le sembianze di un toro alato e sceglie di dipingersi assumendo le fattezze di un animale dalla particolare forza generatrice. Una carica genera-



Caza nocturna (1958)



Taurus (1962)

trice che non si esaurisce nella mondanità ma che, come testimoniato dalle ali e dalla costellazione in basso a sinistra, sembrano evocare la potenza e la fecondità del toro da un punto di vista “ideale”.

Una delle sue opere più conosciute, *Simpatia* (1955), è descritta in questi termini dalla stessa autrice:

el gato de esta señora, salta sobre la mesa produciendo los desórdenes que es costumbre tolerar si quiere uno a los gatos (como me pasa a mí). Al acariciarlo brotan tantas chispas que forman todo ese artilugio eléctrico muy complicado, algunas chispas y electricidad van a la cabeza de ella y son aprovechadas para hacer rápidamente una ondulación permanente» (OVALLE R. cur. 2008: 112).

È evidente che Remedios stia raccontando parte della verità, o peggio, forse con questa descrizione vuole prendersi gioco della superficialità con la quale si è abituati a vedere le cose, osservando il mondo solo ed esclusivamente attraverso un punto di vista “razionale”. C'è un dettaglio importante che non si può fare a meno di evidenziare: la protagonista femminile dell'opera, probabilmente anche in questo caso la pittrice stessa, si sta a poco a poco trasformando in gatto. Guardando a sinistra, all'altezza del pavimento, ci si rende conto dalla coda di come la trasformazione stia prendendo avvio. Per Remedios il gatto è più che un animale: è l'animale a cui la stessa dedica cure e ammirazione durante la vita, riservando ai fortunati felini più di uno spazio nei suoi dipinti: *La Tejedora Roja* (1956), *Despedida* (1958), *El Relojero* (1955), *Arquitectura vegetal* (1962), *El paraíso de los gatos* (1955), etc.

Con *Rompiendo el círculo vicioso* (1962) ci si riavvicina alla radice etimologica della parola *nahualli*, ed è forse l'esempio più interessante per quel che riguarda la categoria *tonal* alla quale si è accennato. Remedios in questo dipinto trova la forza di rompere un circolo vizioso, assumendo in sé le caratteristiche del rapace, tra cui la prodigiosa capacità visiva e la forza. Grazie all'assunzione di tali caratteristiche tipiche del rapace, vola verso mete lontane alla ricerca di una nuova dimensione esistenziale, di cui potrebbe essere rappresentazione il paesaggio notturno all'interno del personaggio, uno squarcio aperto nella natura umana. È chiaro che l'artista plasmi le sue opere rifuggendo contestualizzazioni storico temporali passate presenti o future, ma nella ricerca di senso cui si dedica non sembra così azzardato ipotizzare che il suo particolare modo di sentire sia stato stimolato da una realtà tanto potente come quella messicana. Il rapporto che incorrere tra nahualismo e Remedios non può certo esaurire il discorso sul legame tra la pittrice ed il paese mesoamericano, così come il rapporto tra la Varo e la Magia, in un senso più ampio, meriterebbe uno spazio molto più esteso. Tuttavia, sembra



Simpatia (1955)

più che possibile che le influenze di un aspetto così caratteristico del magismo messicano, interiorizzate nell'ambito di una predisposizione della pittrice abbiano fatto sì che, anche in maniera inconscia, la sua produzione si tingesse di un magico color Messico.



Rompiendo el círculo vicioso (1962)

Bibliografía

ANDRADE Lourdes, 1991, *Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron*, en *Remedios Varo: arte y literatura: 25 de octubre-24 de noviembre 1991*, Museo de Teruel, Teruel, pp. 133-141.

ANDRADE Lourdes, 2003, *Remedios Varo: sueño del nuevo mundo*, “Artes de Mexico”, n. 64 (fascicolo speciale su *México en el Surrealismo: la trans-fusión creativa*), pp. 24-31.

ANTEQUERA LUCAS José Louis, 2007-2008, *Remedios Varo (1908-1963): El Viaje Interior*, “Espacio, Tiempo y Forma”, serie VII, n. 20-21, 2007-2008, pp. 341-361.

CASTELLS Isabel (curadora), 2008, *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*, Era, México.

CORTÈS I GINER Eva, 2013, *Remedios Varo i Uranga, L'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.

GRIMBERG Salomon, 2001, *Jacqueline Lamba: From Darkness, with Light*, “Woman’s Art Journal”, año 22, n.1, 2001, pp. 5-18.

KAPLAN Janet, 2015, *La energía creativa en la Barcelona de la preguerra*, in ARCQ Tere - ENGEL Peter - MORENO VILLAREAL Jaime - KAPLAN Janet - BOGZARAN Fariba - LISCI Sandra - GRUEN Walter, 2015, *Cinco Llaves del Mundo Secreto de Remedios Varo*, Atlanta, Girona, pp. 121-143.

LEÓN PORTILLA Miguel, 2017, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM - Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad de México.

LÓPEZ AUSTIN Alfredo, 1967, *Cuarenta clases de magos en el mundo náhuatl*, “Estudios de Cultura Náhuatl, Instituto de Investigaciones Históricas”, 8, pp. 87-117.

LUQUIN CALVO Andrea, 2008, *El Espacio y el exilio*, LILITH Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante.

MANRIQUE Jorge Alberto, 2007, *Una visión del arte y de la historia*, UNAM/IIIE, México.

MARTÍN MARTÍN Fernando, 1988, *Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado. Laboratorio de Arte*, “Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte, (Universidad de Sevilla)”, n. 1., pp. 233-246.

NAVARRETE LINARES Federico, 2000, *Nahualismo y poder: un viejo binomio mesoamericano*, en Federico NAVARRETE LINARES - Guilhem OLIVIER (curador), *El héroe entre el mito y la historia*, UNAM - Centro francés de estudios mexicanos y centroamericanos, México, pp. 155-179.

NOCHLIN Linda, 1996, *Art and the Conditions of Exile: Men/Women, Emigration/Expatriation*, "Poetics Today", 17, n. 3, 1996, pp. 317-337.

OVALLE Ricardo (curador), 2008, *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, Era, México.

RIES Olga, 2010, *El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano*, "Revista Izquierdas", año 3, n. 8 pp. 1-20.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI Ida, 1986, *El surrealismo y la fantasía mexicana*, en *Los surrealistas en México*, Museo Nacional de Arte, México, pp. 20- 21.

SARTOR Mario, 2003, *Arte Latinoamericana Contemporanea*, Jaca Book, Milano.

SCAPPINI Alessandra, 2017, *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario. Nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning*, Remedios Varo, Mimesis, Torino.

VÁZQUEZ RAMIÓ Eva, 2004, *Remedios Varo al país de les metamorfosis*, "Revista de Girona", n. 227, 2004, pp. 48-57.

VIVES Ana F., 2013, *Surrealismo, género y ciudad en la obra pictórica y poética de Remedios Varo*, "Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural", año 5, n. 1, 2013, pp. 179-195.

*Eva Sámano de López Mateos, protectora
de la infancia y maestra de México*

Edgar Gómez Bonilla

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

La profesora Eva Sámano, esposa del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), se le conoció como “La Maestra de México”, por su intenso trabajo en favor de la educación laica, pública y gratuita. Su legado cultural fue trascender en los planes de enseñanza en los jardines de niños, primarias y secundarias, introduciendo una serie de contenidos que se adaptaron a las necesidades de los infantes mexicanos desde el modelo denominado como “aprender haciendo”. El proyecto de la profesora Eva se complementó al fundarse el Instituto Nacional de Protección a la Infancia (INPI), que permitió distribuir millones de desayunos a los alumnos de las escuelas urbanas y rurales.

Doña Eva, de formación maestra en el nivel de preescolar, impulsó la educación de los niños y como primera dama luchó por el bienestar de la ciudadanía mexicana. Su participación en la promoción de la cultura educativa es relevante porque inspiró al presidente

López Mateos a proteger a la niñez al proporcionar una serie de servicios asistenciales y sociales.

Infancia, familia y educación. Datos biográficos

Eva Sámano Bishop nace el 5 de mayo de 1910 en San Nicolás del Oro, en el municipio de San Miguel Totolapan, Estado de Guerrero; Primera Dama de México de 1958 a 1964, se le conoce como “Madre Nacional” y “Gran Protectora de la Infancia”, resultado de su labor social recibió los doctorados honoris causa por la Universidad de Florida y la Universidad Femenina de Filipinas (GUTIÉRREZ A. 2016: 32). Sus padres fueron Efrén Sámano Montúfar, político en el Estado de Guerrero, y Eleuteria Lutie Bishop. De descendencia materna inglesa la familia contó con una estabilidad económica y estuvo integrada por Amelia, la hija mayor de profesión bióloga, Eva, el ingeniero civil Gustavo, las profesoras normalistas Alicia, Gracia y Fanny.



Eva Sámano Bishop - Fuente: Eva Samano Bishop, *El Nacional*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM).

Eva inició sus estudios en Morelia y posteriormente en Toluca cuando su padre fue funcionario del ayuntamiento, se formó como educadora en la Escuela Normal Nacional de Maestros. En 1925, Eva Sámano conoce a López Mateos en una tertulia de la familia Plata y después de un noviazgo de doce años se casan el 7 de octubre de 1937 (PEÑALOZA I. 2009: 138), en la ciudad de Toluca. De esta forma, el futuro presidente de México, inicia el ascenso en su carrera política:

Su suegro, el papá de Eva, le proporcionó un fuerte impulso en la política debido a sus múltiples amistades. En 1931 desempeñó el cargo de secretario particular del gobernador del Estado de México: Carlos Riva Palacio, por cierto, más callista que Calles (GUTIÉRREZ A. 2016: 32).

Posteriormente, la pareja se fue a vivir a la capital, donde Eva comenzó a ejercer su profesión enseñando en escuelas pobres, por lo que, como maestra de escuela, forjó una notable labor social, incidiendo en la educación. Mientras que Adolfo López Mateos fue ascendiendo por cada uno de los peldaños de la política mexicana. El 29 de diciembre de 1941, nace en la ciudad de México Eva Leonor López-Mateos Sámano, hija adoptiva de la pareja, quien fue conocida como Avecita, «llama la atención que, a nivel familiar, los cuadros cronológicos solo refieren al matrimonio con Eva Sámano, pero no dicen nada sobre el nacimiento de su hija, como un acontecimiento que debiera ser de máxima importancia» (SANCHIZ R. – GÓMEZ J. 2016: 138).

Primera dama de México y el plan de los once años (1959-1970)

En el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), López Mateos se desempeñó como titular de la Secretaría del Trabajo y en 1957 se anuncia que es elegido por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) como el candidato para las elecciones presidenciales de 1958. Por su parte, Eva Sámano Bishop vivió la experiencia de las ceremonias oficiales como Primera Dama y el 1° de diciembre llegó al Palacio de Bellas Artes con Avecita para la toma de posesión de López Mateos.

En la víspera de la conmemoración de los cincuenta años de la Revolución (1960), seguían inquietando las carencias educativas prevalecientes en el país, pese a las voluntades proclamadas por asegurar la inversión de recursos en sexenios anteriores.

Durante su administración, Adolfo López Mateos (1958-1964) disfrutó de una prosperidad económica que le permitió impulsar al país a un nivel superior de desarrollo, por lo que, en vista de que la Constitución de México establecía la obligatoriedad y gratuidad de la enseñanza elemental impartida por el Gobierno, se decidió elaborar un plan de estudios que permitiera en un tiempo hacer realidad los principios de una educación de calidad. Así se instituyó el Plan Nacional para el Mejoramiento y la Expansión de la Educación Primaria en México, también conocido como Plan de Once Años (1959-1970); el cual tuvo como misión proporcionar la educación básica, particularmente el nivel de primaria a todos los niños en edad escolar. Otra medida estratégica fue elaborar un texto único con sus respectivos cuadernos de trabajo para que se distribuyeran de forma gratuita en las escuelas públicas y privadas de México. También, se revisaron los planes de enseñanza en preescolar, primaria y secundaria, incorporando nuevos contenidos que correspondieran a las necesidades del país, por lo que se recupera la tendencia pedagógica de la Nueva Escuela que opta por la noción del aprender haciendo, al considerar que:

La educación nueva sería integral –intelectual, moral y física–, activa, práctica –con trabajos manuales obligatorios, individualizada–, y autónoma –campestre en régimen de coeducación– [...] la educación esencialmente como proceso y no producto; un proceso de reconstrucción y reconstitución de la experiencia; un proceso de mejoría permanente en la eficiencia individual (GADOTTI M. 1998: 148).

Con la presidencia de Adolfo López Mateos, llega a la Secretaría de Educación Pública (SEP) por segunda ocasión Jaime Torres Bodet –la primera vez fue en el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)–, todo esto, en medio de un ambiente de expectativa en materia educativa; porque era reconocido en los medios intelectuales, artísticos y diplomáticos, además de contar con la experiencia de ser el segundo director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entre 1948 y 1952. Torres Bodet, en su juventud, fue por una temporada secretario particular de José Vasconcelos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Jefe del Departamento de Bibliotecas, en la SEP.

Jaime Torres Bodet coincidió con los idearios de Eva Sámano y de López Mateos, por lo que se dieron a la tarea de corregir las contradicciones inmersas que décadas atrás habían imperado en el ámbito educativo, así fue prioridad trabajar en los propósitos, contenidos y metodologías inmersas en la tarea de educar a los niños de México; otras tareas estratégicas fueron el aseguramiento del equipamiento y construcción de más escuelas; así como, la especialización y capacitación de los profesores, considerando la mejora de su formación profesional que perfilara condiciones justas en materia de percepciones económicas. El nuevo proyecto educativo optó por adecuarse a las necesidades del desarrollo económico del país que demandó un número creciente de técnicos y obreros calificados. Por ello, fue necesario ampliar las oportunidades de educación mejorando la ca-

lidad de la enseñanza (GREAVES C. 2008).

Al mes de haber tomado posesión de la presidencia de la República, Adolfo López Mateos envía al Congreso de la Unión una iniciativa, para conformar una delegación responsable de investigar y resolver los problemas inmersos en el nivel de primaria, porque entre sus pendientes estaban el generar un procedimiento para concentrar en el Sistema Educativo Mexicano (SEM) a todos los infantes que no recibían la enseñanza básica, así como asegurar la dotación suficiente de plazas para poder inscribir de forma anual en el primer grado a los niños que tuvieran seis años cumplidos.

La iniciativa de ley fue aprobada el 30 de diciembre de 1958, y con ella se expidió el decreto para la creación de la Comisión responsable de elaborar el nuevo plan y sus programas de estudio para atender el rezago educativo en el país. El 19 de octubre de 1959, la Comisión entrega el documento final al secretario Torres Bodet y, para el 27 de octubre, remite la propuesta a la presidencia, el documento titulado: *Plan para el Mejoramiento y la Expansión de la Educación Primaria en México*; destinándose para su implementación una inversión de nueve mil millones de pesos, suma calculada en función de los costos y salarios de 1959. Para evitar que el desembolso de una cantidad tan considerable perturbara la economía nacional, se propuso escalonar el gasto en once años –de donde derivó la denominación del Plan de los Once Años–; con dicha política educativa México transitó de ser un país predominantemente agrícola, hacia una nación semi-industrializada, cuya delimitación económica se conformó hacia 1950, cuando en el país se vive una época de desarrollo y bonanza, gracias al equilibrio que se logró en la balanza de pagos, a partir de la relación entre las importaciones y las exportaciones, dicho fenómeno económico fue conocido como el Milagro Mexicano. En 1960 se nacionaliza la industria eléctrica, incidiendo en el incremento de la infraestructura, los servicios públicos y de protección social.

La Comisión encargada de generar el Plan educativo planteó en su momento solventar la dificultad nacional en dicho nivel educa-

tivo, por lo que se proyectó la creación de nuevas escuelas y el mejoramiento de las existentes. El Plan señalaba que, para resolver el problema del número de niños que solicitaron el ingreso a la primaria, se construyeran más aulas que atendieran los grados escolares, y aumentar las plazas de maestros, sin dejar atrás las condiciones económicas y sanitarias del país. El Plan de los Once Años fue un plan administrativo que se llevó a la práctica conforme a lo previsto y para lo cual la SEP contó con los presupuestos más elevados que hasta entonces había tenido. Durante el transcurso de la segunda quincena de enero de 1959 el Patronato y el Consejo de Alfabetización tuvieron una reunión con el fin de conocer y discutir los resultados obtenidos por esos organismos que en forma coordinada laboraron desde 1958 y, desde luego, examinaron la cuestión económica que fue lo más importante para la campaña.

Asimismo, en la reunión, el Patronato, que estaba integrado en su mayor parte por particulares, y el Consejo, que fue organismo oficial, planearon su programa para 1959, y examinar la posibilidad de ampliar el número de maestros alfabetizantes que en 1958 fue de mil cincuenta.

Para el primer trimestre de 1959, 339 escuelas alfabetizantes habían comenzado a funcionar con la misión de llevar el ABC a aquellas personas adultas que por diversas causas no pudieron aprenderlo en sus primeros años. La Dirección Federal de Educación en ese mismo trimestre del año anunció que ayudaría con una más amplia cooperación a la campaña alfabetizante; el punto principal del plan de ayuda fue lograr el funcionamiento de mayor número de escuelas y centros de alfabetización, también dijeron que, en cuanto a los recursos económicos, todo dependió de la cooperación de la Federación y del Estado, del Municipio y los sectores particulares.

También la SEP anunció que pondría en práctica planes tendientes a alfabetizar a nueve millones de mexicanos con un sistema que permitiera aprender a leer y escribir mediante prácticos cuadernos con ejercicios elementales; los maestros en 1959 estaban dedicando

tres horas con los niños y dos con los adultos. En lo que se refiere a la educación de los niños se les impartían los conocimientos básicos del primer año de enseñanza elemental; a los adultos, se les enseñaba la lectura, escritura y aritmética¹.

En 1959 la SEP proporcionó las cartillas para el aprendizaje de las primeras letras ABC, entre las personas que desconocieran el silabario, todo esto fue dado a conocer por Jaime Torres Bodet a los inspectores de zonas escolares. Para 1960, el problema educativo seguía siendo latente en todo el Estado y por ello motivo de preocupación para el Gobierno Federal, debido a los graves obstáculos geográficos y económicos no se había podido superar el panorama educativo a pesar de los esfuerzos realizados por el Gobierno Federal (véase cuadro 1).

Cuadro 1. El analfabetismo en México.

Año	Población de 6 años de edad	Alfabetizados	Analfabetos	Alfabetizados (%)	Analfabetos
1900	11 260 920	2 536 139	8 724 781	22.5	77.5
1910	12 527 201	3 271 676	9 255 525	26.1	73.9
1921	12 460 880	3 564 767	8 896 113	28.6	71.4
1930	13 542 305	4 786 419	8 775 886	35.3	64.7
1940	16 220 316	7 263 504	8 956 812	44.8	55.2
1950	21 038 742	11 766 258	9 272 484	55.9	44.1

Fuente: MENESES MORALES ERNESTO, 1998, *Tendencias educativas oficiales en México 1964-1976*, Editorial Centros de estudios educativos, México, p. 271.

Se calculó que en 1960 el 45% de los niños en edad escolar había quedado sin escuela, según había informado la Dirección de Educación Federal, entonces por medio del Plan Nacional de Mejora-

1 Hemeroteca Juan N. Troncoso. *El Sol de Puebla*, 27 de julio de 1959.

miento y Expansión de la Educación Primaria en México, se trataría de resolver, por los menos en gran parte, el problema, porque posteriormente se harían reajustes de personal con el fin de llevar la instrucción al mayor número posible de niños. Las estadísticas escolares señalaban que:

Recibían educación primaria, tres millones novecientos setenta mil niños en el país. De esos niños, dos millones ciento setenta y seis mil asistían a los planteles sostenidos por la federación ¿cuántos otros carecían de escuela? Según los cálculos más optimistas el total eran aproximadamente de tres millones. Pero la decisión escolar añadía a tal cifra una oscura incógnita [...] la lucha contra el analfabetismo, indudablemente debería proseguir; pero la nación reclamaba planteles donde pudiese proporcionarse a los niños la enseñanza cabal hasta el sexto grado (TORRES J. 1981: 81).

Reforma a Planes y Programas de Estudio

El Plan de Once Años buscó elevar la calidad de la educación, para ello la Comisión exhortó que se promovieran cambios que modificaran el escenario educativo, al valorar la efectividad de los planes y programas de estudio que correspondían a 1943. El Consejo Nacional Técnico de la Educación recibió la indicación de Torres de Bodet, para elaborar el diagnóstico y plantear los cambios para el SEM y así iniciar con las tareas de modificación de los contenidos prevalecientes en los programas de estudio hasta ese momento vigentes en los niveles de Preescolar, Primaria, Secundaria y la Educación Normal.

El resultado es que los programas quedaron radicalmente distintos a los que durante 17 años operaron en todas las escuelas del país, los cuales pasaron de una organización por asignaturas y temas, a programas estructurados en seis áreas o campos de acción cultural,

que agruparon los conocimientos y las actividades en forma global. Los campos de acción cultural se apreciaron en la formación del niño de primaria transitando por: 1°. La protección de la salud y el mejoramiento del vigor físico; 2°. La investigación del medio y el aprovechamiento de los recursos naturales; 3°. La comprensión y el mejoramiento de la vida social. El segundo campo está patente en los tres últimos: 4°. Las actividades creadoras; 5°. Las actividades prácticas; 6°. La adquisición de los instrumentos de la cultura: lenguaje y cálculo. Los programas de 1960 optaron por generar en el maestro y en los alumnos la conciencia de que el conocimiento y acción se asociaban por la experiencia.



Labor de Eva Sámano en la educación mexicana - Fuente: Eva Samano Bishop, *El Nacional*, INEHRM.

Se buscó que los niños de primaria abandonaran las prácticas memorísticas, enciclopédicas y de acumulación de información, para adquirir nuevos hábitos de estudio y asimilación de actitudes. El maestro asumió el principio de ser ejemplo desde su participación social con sentido de fraternidad y de intensa colaboración cívica, para formar al ciudadano mexicano, este conjunto de valores y virtudes constituye el ideal que Torres Bodet propuso a la educación nacional (LATAPÍ P. 1992: 32).

Como acciones complementarias a los campos formativos se propusieron las actividades creadoras basadas en fortalecer: la expresión de la vida interior del niño; la imaginación, emoción, pensamiento o impulso orgánico, por medio del movimiento; canto, dibujo, además del aprendizaje del goce estético en general y de la apreciación y expresión del folklore nacional. Las “actividades prácticas” se consiguieron desde la habilidad manual y el dominio de las herramientas uniendo la teoría y la práctica. El uso de las herramientas y de los materiales fueron el mejor medio en la época para formar hábitos de orden y limpieza; y las distintas actividades prácticas la mejor oportunidad que propició cooperación y el trabajo en equipos.

Dotación de libros gratuitos

La maestra Eva Sámano destacó por su respaldo en la elaboración de los libros de texto gratuitos, participando en la redacción de algunas secuencias pedagógicas y cuadernos de trabajo. Para la distribución de los libros los inspectores educativos se encargaron de dicha diligencia, por lo que la medida de entregar los libros de texto gratuitos generó un reconocimiento hacia las figuras de Eva Sámano por ser educadora de profesión, de López Mateos y de Torres Bodet, algunas comunidades expresaron su agradecimiento a través de cartas, como la del 28 de octubre de 1960 de la localidad Chinaulingo, Teziutlán, donde se expresa lo siguiente:

los suscritos, profesores, Dionisio Lozano Rodríguez y Eloina Castañeda Gutiérrez, que prestan sus servicios en la escuela rural federal Miguel Hidalgo de este lugar, manifiestan a usted su gratitud a nombre de los padres de familia y de ese grupo de niños mexicanos que tuvieron la suerte de recibir este año los libros de texto que les fueron obsequiados. Así el niño pobre que jamás hubiese podido tener un libro entre sus manos porque su padre apenas si gana para proporcionarle el alimento, se sintió satisfecho y feliz al poseer un libro y un cuaderno de trabajo igual que todos sus compañeros [...] Esta gran obra hará que los niños de México recuerden siempre al mandatario que con fines de progreso y amor a la Patria, supo comprender los problemas económicos con que tropiezan los padres de familia y que redundan en su perjuicio, privándolos de lo más indispensable e interesante para el aprendizaje en las escuelas. Reciba usted por medio del presente, el saludo respetuoso de un grupo de personas que comprenden el beneficio tan grande que se les ha proporcionado².

En febrero de 1960, Torres Bodet señaló que ningún escolar en Primaria debía ser privado de sus libros durante el ciclo escolar. El 1 de septiembre de 1961, el presidente Adolfo López Mateos en su tercer informe presidencial expresó en su lectura que se editaron diecisiete millones de libros de texto y cuadernos de trabajo que los niños de México recibieron gratuitamente y para diciembre de 1961 se imprimieron otros veinte millones de libros acción que el propio Torres Bodet reconoció de justicia social para la educación mexicana:

En febrero de 1959 tuve la oportunidad de obtener del presidente López Mateos una aprobación de la cual me siento todavía muy satisfecho: la que nos autorizó a editar y dis-

2 Archivo General de la Nación (AGN), 1960. Galería Presidentes de la República, área 3.

tribuir, por cuenta de la Federación, los libros de texto y los cuadernos de trabajo que recibirían gratuitamente todos los niños de las escuelas primarias de la República. Desde 1944 me había preocupado aquel gran problema. Hablábamos de educación primaria, gratuita y obligatoria. Pero al mismo tiempo exigíamos que los escolares adquiriesen libros –muchas veces mediocres– y a precios, cada año, más elevados. El 12 de febrero, tres días después de iniciar las tareas destinadas a elaborar el programa de mejoramiento de la educación primaria, el licenciado López Mateos firmó un decreto por el cual se creó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (TORRES J. 1981: 386).

Hacia 1964, el presidente inaugura las instalaciones de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG) con el propósito de reafirmar su política en materia educativa, y asegurar de forma permanente la emisión de los libros y lo cuadernos de trabajo destinados a los escolares del país³, este último propósito fue punto de atención y recomendación de la primera dama para ser:

un país culto [...] para hacer accesible a los niños mexicanos la educación y la cultura; qué mejor punto de partida que los libros de texto gratuitos como una salvífica promesa de liberación esperanzadora por el conocimiento. [...] En un país amante de las libertades, como lo es México, el repartir uniforme e igualitariamente los medios y el hábito de leer, es algo que nace de la libertad misma (BARRIGA R. 2013: 5).

Fundación del INPI y los desayunos escolares

La creación del Instituto Nacional de Protección a la Infancia (INPI) es otra de las acciones relevantes en las que participa Eva

3 Hemeroteca Juan N. Troncoso. *El Sol de Puebla*, 19 de julio de 1964.

Sámamo quien desde que inicia el gobierno presidencial de López Mateos le expuso la importancia y la necesidad de que el gobierno se diera a la tarea de proteger a los infantes de México.

En su calidad de primera dama fue la encargada de ocuparse de estas funciones, además de estar convencida que los escolares mexicanos representaban el futuro de la nación por lo que era trascendente proporcionarles todas las oportunidades sociales. De esta forma se recupera la labor de la Asociación Nacional de Protección a la Infancia (ANPI) y el presidente mandó a construir un edificio cuya primera piedra fue colocada por Sámamo Bishop el 30 de noviembre de 1959. Así, la esposa de Adolfo López atendió una de las necesidades que desde su experiencia como educadora en el preescolar había identificado, y con ello reafirmaba la participación y promoción social de las primeras damas mexicanas, quien expresó que:

No participo directamente o por mí misma en la labor política encomendada a mi marido. No tengo lugar propio en sus tareas, pero lo ayudaré incansablemente para compartir con él la misión que se le encomendó. Como ciudadana cumpliré el deber que me corresponde. En nuestro hogar conservaré el sitio que ocupé desde los días en que me convertí en su esposa y en madre de su hija, y lo ayudaré a luchar por el bien de nuestro pueblo (ELIZALDE F. 2004).

Adolfo López Mateos, orientado por la inquietud de su esposa, el 31 de enero de 1961 decretó la fundación del INPI, sustituyendo a la ANPI. Con personalidad jurídica y patrimonio propio, el INPI gozaría como primordial intención salvaguardar a los infantes por todos los medios, al proporcionar en su calidad de alumnos una serie de servicios asistenciales adicionales, particularmente los desayunos, como trabajo prioritario del sexenio.

El INPI también procuró los servicios de guarderías, jardín de niños, orientación nutricional, dispensario, bando de leche y centros de rehabilitación para personas con discapacidad.



Desayunos a los alumnos de las escuelas mexicanas urbanas y rurales - Fuente: Eva Samano Bishop, *El Nacional*, INEHRM.

La institución generó una actitud social de importante simpatía, solidaridad y apoyo hacia los infantes de México. Sin embargo, la historia del organismo, cuyo fundamento fue tomado del Programa de desayunos escolares, tuvo un origen singular, cuando en 1929, el Programa Gota de Leche aglutinaba a un sector de mujeres mexicanas, quienes se encargaban de proporcionar ese alimento a niñas y niños de la periferia de la Ciudad de México. Ellas decidieron formar el 28 de junio de 1929 la ANPI que reorganizó a la Lotería Nacional para apoyar a la Beneficencia Pública, encargada de sustentar acciones altruistas de esa naturaleza para dar atención a las privaciones y carencias en las que se encontraban los escolares:

En los años treinta del Siglo XX, la mayoría de los niños del barrio de la Lagunilla acudían al colegio vestidos con harapos y huaraches y un vaso de pulque con tortillas duras en el estómago, ese era su desayuno, impresionados por tal situación, un grupo de maestros de la escuela Luis Murrieta, decidieron aportar su propio dinero para la compra de pan y leche. Sin embargo, su propia economía solo les permitió alimentar a ocho niños, cambiaron los tiempos y quiso el destino que, de ese grupo de mujeres, una de ellas llamada Eva Sámano, se convirtiera en esposa de Adolfo López Mateos (GUTIÉRREZ A. 2016: 32).

Las ideas y la visión de futuro de la maestra se vieron concretadas al crearse el Instituto Nacional de Protección a la Infancia (INPI), y en nuestro país se distribuyeron los desayunos a los alumnos por toda la geografía nacional. Una verdadera ayuda idónea, que no solo dio las bases para lo que hoy se conoce como el Sistema Nacional del Desarrollo de la Infancia y la Familia (SNDIF). La maestra Sámano Bishop concebía, según lo manifestó en la ceremonia de entrega de los primeros desayunos gratuitos, que:

el motor que detonará el desarrollo integral de la niñez, tiene como piedra angular la alimentación variada y nutritiva, sin ésta no será posible implantar programas de enseñanza exitosos, porque ningún ser humano puede prescindir de la alimentación, necesidad primaria y básica para los humanos (ELIZALDE F. 2004).

En la dirección del patronato del INPI, la primera dama se dio a la tarea de organizar festivales de beneficencia, repartir ropa y juguetes. Además de las labores de asistencia social al proporcionar apoyo a los damnificados cuando hubo tragedias y emprendió campañas de legalización de uniones matrimoniales que se realizaban en ceremonias colectivas.

La asistencia social se formalizó con un programa y presupuesto oficiales; ya no dependería más de la buena voluntad o capacidad de la esposa del presidente. Esta institución tuvo como base la idea de que la primera dama promoviera por todo el país las tareas que desempeña la mujer en cada hogar mexicano: ser compañía del esposo, guardiana de la familia y madre de los desvalidos, niños, ancianos y mujeres (AGUILAR A. 2006:130).

Años posteriores y fallecimiento

Poco después de la mitad del sexenio Eva Sámano y López Mateos se separaron y el 5 de abril de 1965 se celebró el matrimonio religioso del expresidente con Angelina Gutiérrez Sadurní, con la que tuvo dos hijos: Elena de los Ángeles y Adolfo, nacidos en 1966 y 1967, respectivamente (SANCHIZ J. - GÓMEZ J. 2016: 138).

El 31 de mayo de 1967, López Mateos sufre un grave ataque de migraña que lo deja inconsciente y en cama, doña Eva en su calidad de ex-primer dama asume el control de la situación. El diagnóstico fue siete aneurismas cerebrales, «el deceso de López Mateos ocurrió en la ciudad de México el 22 de septiembre de 1969, a causa del padecimiento que lo mantuvo inconsciente, con muerte cerebral, durante más de dos años» (PEÑALOZA I. 2009: 139). Terminado el gobierno de López Mateos, Eva, valiéndose de su posición y para cumplir su sueño, mandó a construir una escuela propia, en la zona de Coyoacán, la cual fue nombrada como: “Héroes de la Libertad” e inaugurada en 1964, diez años permaneció doña Eva al frente de esta institución y en 1975, se retiró. Los varios infartos que sufrió desde tiempos de la presidencia, y su fuerte artritis, le impidieron continuar con sus actividades. Murió el 7 de enero de 1984 en el Hospital Militar de la Ciudad de México (AGUILAR A. 2006: 134).

Consideraciones finales

Eva Sámano de López Mateos fue una mujer culta, dedicada al trabajo y de firmeza en sus valores, con un concepto del deber y de la moral para vivirlos en el seno de la familia. Cuando tomó posesión, López Mateos manifestó la voluntad del gobierno de proteger a los niños mexicanos y su esposa fue la indicada para ocuparse de estas labores; porque la primera dama pensaba que los niños son el futuro de un país.

Se le reconoce por su intenso trabajo en favor de la educación que el Estado impartía a los ciudadanos mexicanos. En este sexenio, la nación mexicana disfrutó de una prosperidad que propició un nivel de desarrollo relevante para la educación. Las ideas y la visión de futuro de la profesora Eva se vieron concretadas al fundarse el Instituto Nacional de Protección a la Infancia (INPI), desde donde se suministró una serie de servicios para garantizar el bienestar del pueblo mexicano. De igual forma destacó por su respaldo a la política educativa de la dotación de los libros de texto gratuitos, participando en la redacción de algunas propuestas pedagógicas, de la que fue la primera edición distribuida a los escolares del nivel primaria.

Bibliografía

AGUILAR Alicia, 2006, *Primeras damas, las ausentes presentes. Historias de mujeres mexicanas*, DEMAC editores, México.

BARRIGA Rebeca, 2013, *De los siempre controvertidos e imprescindibles libros de texto gratuitos*, “El Colegio de México Boletín Editorial”, 13 (166), pp. 3-10.

GREAVES Cecilia, 2008, *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo (1940-1964)*, El Colegio de México, México.

ELIZALDE Francisco, 2004, *Las otras primeras damas: el contraste*, “Revista Proceso”, 28 (1464), pp. 1-2.

GADOTTI Moacir, 1998, *Historia de las ideas pedagógicas*, Siglo XXI, México.

GUTIÉRREZ Arturo, 2016, *Adolfo López Mateos: un enigma*, “La huella del coyote”, 11 (58), pp. 28-33.

LATAPI Pablo, 1992, *El pensamiento educativo de Torres Bodet: una apreciación crítica*, “Revista Latinoamericana de Estudios Educativos”, 22 (3), pp. 13-44.

MENESES MORALES Ernesto, 1998, *Tendencias educativas oficiales en México 1964-1976*, Editorial Centros de estudios Educativos, México.

PEÑALOZA Inocente, 2009, *Centenario de Adolfo López Mateos*, “La Colmena”, 64 (1), pp. 136-140.

SANCHIZ Javier – GÓMEZ Juan, 2016, *En busca de las huellas documentales de una familia presidencial mexicana: los López Mateos*, “Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México”, 51 (1), pp. 132-153.

SOLANA Fernando – CARDIEL Raúl, 1981, *Historia de la Educación Pública en México*, FCE-SEP, México.

TORRES BODET Jaime, 1964, *Obra educativa en el Sexenio 1958-1964*, Secretaría de Educación Pública, México.

TORRES BODET, Jaime, 1981, *Memorias II, El desierto internacional / La tierra prometida / Equinoccio*, Porrúa, México.

TORRES BODET Jaime, 1994, *Textos sobre educación*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Eva Perón: la subjetividad de una época, el arte y la construcción literaria del personaje

Liliana Bellone

Escritora

¿Por qué escribir una novela sobre Evita?

En algún momento de nuestras vidas se entrecruzan coordenadas, surgen intuiciones y preguntas que nos sitúan ante “algo” que necesita, que exige ser expresado. Tal vez sea lo que los antiguos denominaban musa o inspiración (evoco a Borges en este punto), o mandatos del mismo lenguaje, de la misma cultura, tamizados a través de lo que podemos llamar “fantasma” (recuerdo aquí a Sábato con su libro *El escritor y sus fantasmas*, de 1963). Fantasma o fantasía o sueño diurno (Italo Calvino habla de “visibilidad” en *Seis propuestas para el próximo milenio*) son la materia de “eso” que quiere ser narrado. Entonces surgirá la novela o el cuento. Luego vendrán las horas de escritura (lugar de encuentro del tiempo de la narración y de lo narrado) engarzadas en los instantes reales y existenciales del novelista, en su cotidianeidad y en sus preocupaciones concretas, los vericuetos

del sueño, de la conciencia, de la historia particular y general. Vendrá el trabajo.

Así, como un mandato, surgió el imperativo de la escritura *Eva Perón, alumna de Neruo*. Ante ciertas injusticias que nos conmueven, recordé aquello de “Viva el cáncer”, monstruosa expresión en la historia argentina y del mundo. ¿Por qué esa pasión insana? ¿Qué intereses excesivamente poderosos había tocado Eva Perón? ¿Qué mutación fundamental había provocado en el pueblo para que las clases dominantes la odiaran de esa manera y celebraran la terrible enfermedad que provocara su muerte? Entonces busqué, indagué las razones. Ahí estaban las biografías: Marysa Navarro, Libertad Demitrópulos, Pavón Pereyra, Borrón y Vacca, Fermín Chávez y las novelas escritas en su mayoría por hombres, como *Santa Evita*, *La novela de Perón*, *La pasión según Eva* o el cuento *Esa mujer* de Rodolfo Walsh. Estos textos narrativos representan al personaje desde miradas masculinas, sin duda alguna. Hay algo en Evita, por supuesto, que solamente es accesible a las mujeres, precisamente su condición femenina, su biología, su cuerpo, su alma y sus deseos de mujer, la relación con la madre, con las otras mujeres, con las hermanas y la primera esposa de Perón, Aurelia Tizón (Potota) quien también murió de cáncer de útero a los 30 años (según los papeles con los que se casó, María Eva Duarte habría nacido en Los Toldos en 1922 y no en 1919, de modo tal que en 1952, año de su muerte, también tenía 30 años), sus fantasías y sus dolores, sufrimientos ignotos y enigmáticos del alma de las mujeres. Pero también busqué a la otra Evita, la actriz, la amiga de los poetas, la enamorada del cine y del teatro, facetas que muestran que no era una mujer vulgar. ¿Cómo puede creerse que era una mujer elemental, simplemente arribista y ambiciosa si entre sus amistades figuraban Armando y Enrique Discépolo, Homero Manzi, Leopoldo Marechal, Alberto Vacarezza, Roberto Speroni, Eva Franco, Marcos Zucker, Pierina Dealessi, José María Castiñeira de Dios, Lucas Demare, Elías Castelnuovo, Horacio Rega Molina, Oscar Ponferrada, Antonio Nella Castro, Rita

Molina, Fanny Navarro, Armando Bo, Luis Sandrini, Olga Zubarry, Nelly Omar y otros importantes artistas y escritores? Ocurre que su perfil no encajaba en el modelo pequeño burgués de las mujeres en esos años y en especial el modelo pequeño burgués argentino, caracterizado no solamente por la mediocridad sino por el prejuicio y la pacatería.

La historia de Eva Perón muestra que no era una arribista, los arribistas no entregan la vida en aras de ideales, los arribistas no son mártires.

Entonces había que “construir” el fantasma de Evita, hecho de jirones de fantasías como fueron las fantasías de las chicas pueblerinas de los años 20 y 30 que iban al cine y veían *Cumbres borrascosas*, *María Antonieta* y *Ana Karenina*, que leían a Bécquer y recitaban a Rubén Darío y a Amado Nervo, que estudiaban en las célebres escuelas Nacionales Públicas con los mismos libros de lectura que el Consejo Nacional de Educación de la República Argentina proveía desde el norte al sur de la patria en su afán igualitario. Había que construir ese fantasma, donde está inscripta la historia social de los argentinos y la historia particular, los sueños y los deseos, las carencias y los sentimientos de los mortales recortados en eso que Italo Calvino llama “visibilidad”.

Un fantasma de mujer...Y de una mujer extraordinaria ¿Cómo narrarlo, cómo visualizarlo? Tal vez una autobiografía ficcional, una voz en primera persona hubiese sido adecuada. Pero el fantasma se impuso y habló desde múltiples puntos de vista, desde Evita misma, desde Perón, desde Juana Ibarguren, desde Elisa Duarte de Arrieta, desde Blanca Duarte de Álvarez Rodríguez, desde Juancito Duarte y desde una figura dispuesta a advertir los repliegues más íntimos del alma femenina: un poeta, Joaquín De Gennaro, capaz de amar y calar, de modelar un recuerdo y un personaje en la total soledad y en el silencio, capaz de ocupar para siempre el lugar destinado al olvido, el que pasó, y es lo más doloroso, quizá, sin ser siquiera advertido por la amada. Poeta al fin, De Gennaro leerá las inflexiones de Amado

Nervo en la palabra de Evita, en sus actos, en aquella dorada juventud que la trajo a Buenos Aires en pos de sueños y anhelos, en su vida de actriz y luego de militante, de Primera Dama y mujer del general Perón. Un poeta encerrado en su cuerpo de hombre pero capaz de temblar como el alma femenina, el lado femenino de la indómita, transgresora e ineludible Evita.

Poesía, teatro y cine en la conformación de una biografía

Eva Duarte nació en la madrugada del 7 de mayo de 1919 (año en que morían Rosa Luxemburgo y el poeta Amado Nervo), en Los Toldos (General Viamonte), provincia de Buenos Aires. Más joven que Sábato y Cortázar, su efímera existencia la coloca fuera del tiempo. En ocho intensos años, llevó adelante una obra que a otros les toma una vida. Precisamente, desde el no-tiempo se construyó su mito y, desde la historia, atravesada siempre por la ideología, se con-fabuló la leyenda con ribetes heroicos o la leyenda negra que sustentaron los escritos de Acozzano, Ghioldi, Mary Main y otros. Sin embargo, si atendemos elementales razonamientos, podemos inferir que más allá del mito y la leyenda, la figura de Evita, puede ser vista y estudiada desde una posición racional y crítica, capaz de un análisis coherente.

En su infancia y juventud leía y recitaba en forma admirable a los poetas modernistas y simbolistas: Rubén Darío, Amado Nervo, Blanco Belmonte, Gabriel y Galán. En la escuela Nacional Número 1 de Junín, cuenta su maestra Palmira Repetti, Evita se distinguía por sus dotes para la declamación, en especial la poesía decadentista, moralista y mesiánica de Amado Nervo. Basta examinar el léxico de los discursos de Eva Perón (algunos de ellos bosquejados por el escritor Muñoz Azpiri), y, junto a giros muy personales, encontrar inmediatamente la retórica modernista, pero también la del roman-

ticismo que jamás abandonó América.

Recitar, declamar, sentir con el poeta, ¿acaso no provoca esto una mutación en los jóvenes y en los que no lo son? Sin duda, había en Eva Perón una formación a través de la poesía que la situaba muy cerca de la entrega casi mística a la que llegó. Su historia está escrita en Amado Nervo. Sus poemas preferidos eran *¡Muerta!, Qué bien están los muertos, El día que me quieras* o, tal vez, *La bella del bosque durmiente*, eternamente congelada en una caja de vidrio a la espera del amor. En *Cómo conocí a Evita y me enamoré de ella* (2009: 69), Perón dice: «Antes de expirar, Eva me había recomendado no dejarla enterrar, quería ser embalsamada», obsesión, clara reminiscencia de la fábula de Nervo expresada en *La bella del bosque durmiente*, transmutada en poema simbolista, cargado de sugerencias y de deseos mortíferos de goce, en una dimensión serena y anhelada: los jardines de la muerte....

También el teatro configuró la formación de la jovencita que emigró, como muchas jóvenes provincianas, de la pequeña ciudad de Junín a la capital argentina en 1935. La actuación modela, disciplina, sensibiliza, abre el horizonte de la imaginación. Evita alternó con actrices y actores de teatro y cine de la talla de Eva Franco, José Franco, Pepita Muñoz, Elías Alippi, Lucas Demare, Armado Bo, Pascual Pelliciotta, Rosita Quiroga, Camila Quiroga, Pierina Dealessi, Fanny Navarro, Olga Zubarry, Rita Molina, Santiago Arrieta, Anita Jordán, Luis Sandrini, Marcos Zucker, Pedro Quartucci, Nelly Omar en los ámbitos de Pampa Film, Radio El Mundo, Radio Mitre y Radio Belgrano, trabajó con directores como Armando Santos Discépolo, Mario Soffici, Adelqui Millar, Pedro Blomberg, y el norteamericano John Reinhardt en films y obras dramáticas de autores españoles y extranjeros como Luigi Pirandello. Interpretó en Radio Belgrano a una serie de mujeres célebres, entre las que figuran Isadora Duncan, Madame Lynch, Lola Montes, Sarah Bernhardt, Eugenia de Montijo, Catalina la Grande, Ana de Austria, Alejandra de Rusia, Carlota de México, Madame Chiang Kai-shek,

en una serie de radioteatros escritos especialmente para ella por los libretistas Alberto Insúa y Francisco Muñoz Azpiri. Si “interpretar” artísticamente a un personaje no es un acto gratuito y banal, Evita pudo adentrarse, a través de la ficción de un libreto, en los repliegues biográficos de esas vidas singulares. En la Argentina de los años 30 y 40, el cine ocupaba un lugar casi fundamental, en especial el cine inglés y el norteamericano. Evita admiraba a Norma Shearer en *María Antonieta* (Perón confesó que Evita había visto esa película unas cien veces), a Merle Oberon en *Cumbres Borrascosas*, junto a Lawrence Olivier y David Niven. ¿Estas inquietudes y elecciones acaso no forman, no hablan de sensibilidad, de gusto por el arte? Es cierto, Evita había sido actriz de teatro y radioteatro y también intentó el cine (filmó seis películas), pero ¿acaso es condenable el arte como lo creía la prejuiciosa e hipócrita sociedad de la época? ¿Eran entonces condenables las lecturas de Nervo y Darío? ¿Era censurable admirar a Lawrence Olivier interpretando a Shakespeare?

Sus biógrafos coinciden en que ella misma aseguraba que era mejor actriz de radioteatro que de teatro o cine. Lo cierto es que, como señala la historiadora española Marysa Navarro, una de las mejores biógrafas de Evita, el nivel actoral del Río de la Plata en los años 30 y 40 era en líneas generales bastante pobre y Eva Duarte no encajaba muy bien en las tipologías de la época (“las ingenuas”, como las Legrand, las “románticas” como Libertad Lamarque, las “vampiresas” y “tangueras” como Tita Merello y Azucena Maizani, las “bellas” como Zully Moreno, Delia Garcés o María Duval). Sin embargo, su rostro excepcional para la fotografía la situó en un lugar distinguido como modelo y tapa de las revistas de la época: “Sintonía”, “Antena” y “Radiolandia”. Ya en 1946, su voz por las emisoras de radio contribuyó a difundir la candidatura de Perón, a través de pequeños radioteatros populares.

La actuación fue parte fundamental en la vida de Eva Duarte y luego de Eva Perón. Ella misma asegura en *La razón de mi vida* (1951) que debía desempeñar dos papeles primordiales en su acti-

vidad pública: el de la “señora” Eva Perón, primera dama del país, y el de Evita, la militante dispuesta a dar la vida por Perón y los descamisados, rol mucho más difícil. Es que Eva Perón concebía la vida como una lucha, un “agón” constante del que no estaba ausente la tensión dramática. Sabía, y lo remarca en sus libros, que la vida es una actuación. También sabía Eva Perón que el rol de Evita era más difícil porque como tal no poseía el sostén de un apellido, el sitio de una posición o de un nombre, y desde ese lugar especial, lugar de amor y carencia debía darlo todo, lugar indiscutible de la madre y la mujer, según Freud, pues aquella a quien le falta todo, todo lo da.

Como Primera Dama, en la Peña Eva Perón, se reunía en veladas, casi todas en el Hogar de la Empleada en Avenida de Mayo, con los escritores Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo (Discepolín), Roberto Speroni, María Granata, Leopoldo Marechal (quien escribió a su pedido *Antígona Vélez*), Alberto Vacarezza, Antonio Nella Castro, Elías Castelnuovo, Pascual Ponferrada, Fermín Chávez, Julia Pritlutzky Farny y otros, y abogó por las adaptaciones de los clásicos para el público general, como lo señala Fermín Chávez, recordando las transposiciones de Shakespeare al cine (*Ricardo III*, *Sueño de una noche de verano*, *Hamlet*). Lo cierto es que Discépolo y Chávez adaptaron *La fierecilla domada* para estrenar en el teatro Cervantes.

Luego de esas cenas con los poetas Evita regresaba a la residencia presidencial, el Palacio Unzué, en Austria y Libertador (donde actualmente se encuentra la Biblioteca Nacional) y se acostaba generalmente a la hora en que su marido se levantaba para ir a la Casa de Gobierno. De esta manera, ella cumplía su rol de amiga de los bohemios, seguidores de los preceptos mallarmeños, amigos todos del búho de Minerva “que al anochecer levanta el vuelo”.

Nombre, infancia y militancia

Caminaba con cierta quieta dignidad característica de ella pero con cuidado y muy lentamente, porque Gerty MacDowel era... ¿Zapatos muy ajustados? No. ¿Es coja!; Oh! (J. Joyce, *Ulises*).

María Eva Duarte era la quinta hija de Juana Ibarguren y Juan Duarte, un importante hacendado de Chivilcoy. Juan Duarte estaba casado con Estela Grisolí y mantuvo durante años una doble familia. Al poco tiempo de nacer Evita, se alejó de Juana Ibarguren para dedicarse a su familia legítima. En 1926 Duarte murió en un accidente automovilístico y su velatorio fue traumático para Evita ya que las hermanas legítimas no aceptaron la presencia de los hijos naturales de su padre. Eva era la menor, la que menos conoció a ese padre distante. Las hermanas mayores Blanca, Elisa y Erminda seguramente deben de haber tenido más trato con él. Un poco mayor que ella era Juancito, el único varón de la familia y con el que mantendría siempre una especial relación. En 1935, cuando Evita viaja a Buenos Aires para probar suerte como artista de teatro, su hermano, que estaba haciendo el servicio militar, la recibe en Retiro. Juana Ibarguren era hija de Petronia Núñez, de viejas familias criollas, vinculadas con el fuerte de Junín, donde fuera comandante el celeberrimo abuelo de Borges, aquel Francisco Borges, inmortalizado por la devota escritura de su nieto.

Predominio de un nombre: la madre Juana, el padre Juan, el hermano Juan y finalmente el hombre que cambió su vida Juan Perón, también determinado por ese nombre, ya que su abuelo materno se llamaba Juan Sosa y su madre Juana Sosa. Tantos Juanes y Juanas. Tal vez Evita debería haberse llamado Juana como su madre, Juana Ibarguren ya que el apellido Duarte fue para ella una especie de pesadilla. Finalmente, la historia, el destino y los fantasmas quisieron que su sitio de descanso definitivo fuera el Panteón de la Familia Duarte en

el Cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires.

Sin duda, Perón, pasaría a ocupar el lugar de Juan Duarte. Casi veinticinco años mayor que Eva, Juan Perón estaba más cercano a la generación de Juana Ibarguren que a la de Evita. De este modo, la constelación padre, madre, hija se repetía en esa relación donde Evita terminó identificándose con la mujer legal, la primera mujer de Perón, Aurelia Tizón, una culta señorita de la burguesía porteña, maestra, y que estudiaba pintura en el Prilidiano Puyrredón. Aurelia Tizón (Potota o Preciosa para los íntimos) murió también a causa de un cáncer de útero a los 30 años, como ya dijimos. De este modo, Evita ocupará el lugar de “esposa legal” que le había sido negado a su madre. En *La razón de mi vida* opta por la identidad de “Evita”, la descamisada, la mujer luchadora y humilde que estará siempre al lado del líder, en lugar de “Eva Perón”, la primera dama, la mujer de elevada posición y poder. Esa confesión nos acerca al núcleo de un problema: Evita por un lado desea ser Juana Ibarguren para ocupar su lugar en el amor del padre, pero por esa vía desemboca en la negación del padre. No puede ser una Duarte legítima. Sin embargo, por otro lado, se identifica con Aurelia Tizón, la primera mujer de Perón, ya que muere de la misma enfermedad y a la misma edad, pues es sabido que se alteraron las fechas de nacimiento en el Registro Civil de Junín, donde Evita aparece con tres años menos (se dice que nació en 1922) ¿Por qué se alteró esa fecha? Sin duda porque su madre había ya roto con Juan Duarte y de esa manera, Evita agregaba algo a su compleja existencia: podía pensarse que NO era hija de Juan Duarte. Sin embargo este camino la acercaba a la mujer legal, a Aurelia (Potota) Tizón ya que, según los papeles alterados, Eva moriría exactamente a los 30 años como aquella. De este modo el entrecruzamiento entre “mujer legal” y “mujer ilegal” se resuelve en la muerte de la Eva Perón de los papeles, del acta de matrimonio, a los 30 años como la “otra mujer” y la muerte de la Evita del pueblo (la verdadera), aquella nacida de la unión ilegítima de Juan Duarte y Juana Ibarguren, en 1919.

La cuestión de la legalidad e ilegalidad se refuerza con un dato que aporta el mismo Perón en su libro *Del poder al exilio*, donde afirma que se casa con Eva Duarte en La Plata, en el otoño de 1945, cuando en realidad se casaron en plena primavera, en diciembre de ese año. Tal vez, de esta manera, Perón trataba de rescatar a su mujer de las habladurías de la burguesía porteña que veía con malos ojos que una actriz joven se hubiera ido a vivir con un militar de tanto poder.

Marysa Navarro señala algunos hechos en la infancia de esta importante mujer que explicaría su compleja y rica personalidad. Uno de esos hechos es el de haberse quemado la cara con aceite hirviendo cuando solamente tenía cuatro años. Ermindia Duarte cuenta en su libro *Mi hermana Evita* (1972), citado por Navarro, cómo la pequeña María Eva se volvía negra por las quemaduras. Juana Ibarguren le ató las manos a “la Cholita”, como le decían familiarmente, para que no se tocara las heridas y al cabo de los meses, en una noche de lluvia, la niña cambió totalmente la piel. De este modo, surgió ese cutis transparente, de alabastro y cristal, que los fotógrafos admiraban. Pedro Ara, el médico español que tuvo a su cargo el embalsamamiento de su cuerpo, afirma que jamás había visto una piel tan blanca y tan perfecta. Esa especie de “renacimiento”, de metamorfosis de crisálida, casi misterioso y mágico, se completa con otro acontecimiento de su vida infantil y que contribuiría a formar aquello que la distinguiría. Como todas los niños de la época, Eva participaba de los juegos con su hermanos Juancito y Ermindia (los menores), corría con su perro León, iba a la escuela, se disfrazaba para los Carnavales con los trajes que le cosía su madre (Juana Ibarguren trabajaba en su Singer para mantener a la familia luego de que Duarte los abandonara) y para la fiesta de Reyes esperaba sus regalos. Un año había pedido una muñeca muy grande y demasiado cara para el magro presupuesto de doña Juana, quien logró comprar una muñeca semejante pero mucho más barata ya que le faltaba una pierna. La niña María Eva se sintió muy feliz con el regalo, las hermanas le hicieron a la muñeca un largo ve-

stido para disimular el defecto y Evita jugó con esa muñeca durante mucho tiempo. Símbolo de que algo falla, que algo cojea, más allá de la belleza y la armonía.

En las sencillas casas (primero en Los Toldos y luego en Junín) donde vivió Evita en su infancia (la familia se mudó muchas veces), se escuchaban las canciones infantiles, la máquina de coser de Juana Iburguren y el ruido de la vajilla para los pensionistas. Las hermanas de Evita, Blanca, Elisa y Erminda, se casaron con algunos de esos pensionistas, el Doctor Justo Álvarez Rodríguez, hermano del Rector del Colegio Nacional de Junín, el Mayor Alfredo Arrieta y Orlando Bertolini. Blanca se había recibido de maestra en la Escuela Normal de Junín, Elisa trabajaba en el Correo y Erminda se graduó en el Comercial. En esa constelación familiar, típica de la clase media provinciana y que desmiente las aberraciones e infamias que se tejieron, Evita soñaba con ser actriz, con el teatro y el cine... Y partió a Buenos Aires en 1935, el año en que murió Gardel, para inaugurar otra historia argentina, cercana a la leyenda y al mito.

Marechal, Homero Manzi y Discépolo

Sin duda, la figura de Eva Perón fue muy importante en la producción de Leopoldo Marechal, quien escribe por pedido suyo nada menos que *Antígona Vélez*, la heroína de las pampas, dispuesta a no ceder ante su ética de hierro, que la llevará a la muerte. La obra fue representada en el teatro Cervantes el 25 de mayo de 1951 con una extraordinaria recepción.

La relación con el tango, está marcada por la amistad con Homero Manzi, Enrique Discépolo, Tania y la cantante Nelly Omar. Se asevera que en la famosa velada del Luna Park en enero del 44 cuando Evita y Perón se conocen, fue el hermano de Homero, muy comprometido con la causa peronista, quien los presentó.

Enrique Santos Discépolo murió un poco antes que Evita y esa muerte debe de haber sido muy dolorosa para ella que ya estaba muy enferma. Quedaban entre ellos las letras amargas y escépticas como *Yira Yira* y *Cambalache*, donde tal vez se modula algo de ese tono que Eva Perón supo interpretar tan bien porque lo había vivido en carne propia.

Evita y la identificación con el arte

En *La razón de mi vida* (1951), Eva Perón señala que de alguna manera es dos mujeres, la Primera Dama y su papel agradable y fácil de acompañar al Presidente de la República en actos y reuniones sociales y Evita, “la descamisada”, la sencilla mujer que siempre le llevará al general las inquietudes de su pueblo, la humilde y apasionada Evita dispuesta a dar su vida por la causa y por Perón. Sin duda, la segunda, la Evita militante no tardó en superar a la Primera Dama y aunque Eva siempre mantuvo el elegante y suntuoso vestuario para eventos y agasajos, como el que luciera en su célebre viaje por Europa, vestía la mayor parte del día un atuendo sencillo y sobrio, el famoso traje sastre y el incomparable peinado con rodete que destacaba aun más sus finos rasgos. Esos dos rostros, esas dos figuras de Evita, motivaron la división tajante entre la mujer-actriz relacionada con el poder y la combativa y despojada esposa de Perón. Sin embargo no hay dos Evas, porque una sale de la otra, y dialogan y se oponen dialécticamente. Si, como alguna vez señaló Perón, su mujer cumplía muchas tareas y prácticamente se desdoblaba, Evita era un ser complejo y sensible, por momentos duro e intransigente, contestatario y dulce, una inusitada y poco vista personalidad que la llevaría al sitial del mito y de la historia. Estudiar de cerca su infancia, su juventud, sus lecturas, sus discursos, su vida cotidiana, aporta sobre ella una visión “desmitificadora”.

La oligarquía trató de cargar las tintas sobre su actividad artísti-

ca, en el teatro, el cine y la radio, para descalificarla y acusarla de superficialidad y oportunismo. Lo cierto es que, según sus biógrafos, luego de una infancia de pobreza, la joven Eva Duarte, llegada a Buenos Aires en 1935, desde Junín, se relacionó con el mundo del espectáculo y esa actividad, lejos de empobrecerla, la proveyó de una formación importante. En el ámbito de Pampa Films, RadioEl Mundo y Radio Belgrano, participó de la vida artística de aquella Buenos Aires de los años 30 y 40 que la vio actuar en teatro, radio y finalmente en cine, y le abrió las puertas de un mundo riquísimo para una chica provinciana, un mundo particularmente sensible y culto, pero también difícil, que le otorgó la experiencia y formación que muchas señoras de la alta burguesía habrían envidiado. Los cafés La Estrella en Maipú y Lavalle, El Mundial en Maipú, o La Rea en Corrientes y Talcahuano la contaban entre sus habituales. La actuación modela exige disciplina y talento, por supuesto, sensibilidad y sobre todo flexibilidad e inteligencia para interpretar. Lejos de lo que pensaba la oligarquía, el teatro y la actuación enriquecieron el bagaje cultural de Evita y templaron su carácter.

Pero antes del arribo al teatro y al cine, Eva Duarte había sido una excelente alumna en declamación y lectura en la Escuela Nacional de General Viamonte, como cuenta su maestra Palmira Repetti. Era una niña con una memoria prodigiosa que declamaba con gracia y convicción los poemas de Amado Nervo, Rubén Darío, Belisario Roldán y José Martí.

En esos poemas, pueden leerse ciertos giros que luego aparecerán en sus discursos (bosquejados a veces por el escritor Muñoz Azpiri pero a los que ella impregnaba con un estilo inconfundible), un léxico y una adjetivación ricos y sobre todo un contenido a menudo estoico, cuando no mesiánico y profundamente humano. Si la lectura se completa en cada lector, qué importante y sustancial deben de haber sido para la pequeña alumna de siete u ocho años que declamaba en el patio de la escuela sus poemas preferidos como *¡Muerta!*, *¡Qué bien están los muertos!*, *El día que me quieras*, de Amado Nervo

el gran poeta mexicano, admirador de Darío y muerto en 1919, año en que nació Evita:

¡Muerta!

En vano entre las sombras mis brazos siempre abiertos,
asir quieren su imagen con ilusorio afán.
¡Qué noche tan callada, qué limbos tan inciertos!
Oh Padre de los vivos, a dónde van los muertos,
¿a dónde van los muertos, Señor, a dónde van?
[...]

Las preguntas retóricas, las reiteraciones, de clara herencia romántica, expresan un mundo abismal y de duda que evoca al famoso poema *Lo fatal* de Rubén Darío. Es necesario reflexionar sobre la densidad de este texto y su efecto en quien lo memoriza, en este caso, una niña de segundo grado de la escuela primaria.

¡Qué bien están los muertos!

¡Qué bien están los muertos,
ya sin calor, ni frío,
ya sin tedio ni hastío!

Por la tierra cubiertos,
en su caja extendidos,
blandamente dormidos...

¡Qué bien están los muertos,
con las manos cruzadas,
con las bocas cerradas!

¡Con los ojos abiertos,
para ver el arcano
que se persigue en vano!

¡Qué bien estás mi amor,
ya por siempre exceptuada
de la vejez odiada

del verdugo dolor...
inmortalmente joven
dejando que te troven

su trova cotidiana
los pájaros poetas
que moran en las grietas
[...]

Lo tanático aquí se reúne con el deseo de eterna juventud en la muerte, liberadora del paso del tiempo y de la vejez, tema que evoca al barroco y sus símbolos de lo mutable e inmutable como en Sor Juana Inés de la Cruz. El deseo de permanecer joven pareciera ser un vaticinio de lo que luego le ocurrirá a Eva, fallecida a los 33 años y con su cuerpo conservado por técnicas de embalsamamiento, delicado atrabajo que realizara el médico español Pedro Ara. De algún modo en estos versos de Nervo está escrito el destino de Eva Perón.

Si la poesía es importante en la configuración del mensaje de Eva Perón, lo son también el radioteatro y el cine, donde representó roles de hondo dramatismo como en los films *La cabalgata del circo* (1944) junto a Libertad Lamarque y Hugo del Carril y en *La pródiga* (1945), dirigida por Mario Soffici donde protagonizó la vida de una sensible y abnegada dama dispuesta a la caridad que finaliza con la entrega de su propia vida ante la incomprensión y la mezquindad. Los primeros planos de esa película muestran un rostro perfecto, delicado, de una melancólica belleza.

Su rostro era bello y también su voz, tristemente cascada y un poco ronca. Esa voz le permitió incursionar con éxito en un nuevo género: el radioteatro. Entre 1944 y 1945, protagonizó en Radio Belgrano una serie de biografías de mujeres ilustres, como ya señalamos, escritas por Insúa y Muñoz Azpiri. El listado impacta, desde

Madame Lych hasta Catalina la Grande, pasando por Lola Montes, Carlota de México, Isabel de Inglaterra, Sara Bernhardt, Josefina de Francia, Alejandra de Rusia, Madame Chiang Kai-shek, Eleonora Duse, Rosario López Celaya, Margarita Weild de Paz, Isadora Duncan, Eugenia de Montijo, Lady Hamilton y Ana de Austria.

Si nos detenemos en estos personajes que interpretó Evita, podemos pensar que sus condiciones de actriz la llevaron a encarnar temperamentos únicos y a menudo trágicos. Estas célebres mujeres de la historia, importantes damas y reinas, bailarinas y actrices, muestran en gran medida la correlación entre poder, existencia y arte, lugar no recomendable para una mujer en épocas pasadas.

Una rápida recorrida por estas biografías muestra la tensa relación entre libertad, deseo y sexo. Ser mujer y pretender ser libre o realizar una vocación desembocaba tarde o temprano en la locura, la muerte, la enfermedad o el olvido, esto es, una ecuación irresoluble: ser mujer no es ser libre.

Los títulos de los radioteatros son muy sugerentes: *La amazona del destino* (Madame Lynch), donde se alude al carácter indómito y valiente de Eliza Lynch, *La doncella de la Martinica*, referido a la emperatriz Josefina, segunda esposa de Napoleón Bonaparte, quien había nacido en aquella isla exótica entre plantaciones de caña de azúcar y esclavos, lo que templó su carácter, *La danzarina del paraíso*, la bella y transgresora Isadora Duncan, que más allá del paraíso que encontró en la danza, encontró el abismo del sufrimiento más terrible al perder a sus hijos pequeños y fracasar en el amor, o *Nieva sobre mi ensueño*, donde Alejandra Feodorovna, más tarde zarina de Rusia encontrará la cruda realidad que se opone a los felices días de lujo y dicha de la pomposa existencia de la nobleza que será acorralada por la Revolución de 1917.

Las mujeres de esta serie son mujeres de la modernidad, pues no se incluyen a figuras medievales o de la antigüedad sino a personajes que vivieron a partir del siglo XVI en Europa, América o Asia. El denominador común de todas ellas es el de haber accedido a los

más altos lugares políticos, sociales y artísticos para luego precipitarse en la decadencia más abrupta, como si llegar a ciertos sitios de poder y brillo fuera potestad reservada solamente a los hombres. La abnegación, la valentía, el trabajo, el tesón, la voluntad, el talento, la inteligencia en una mujer debían, por lo que se desprende de esas historias, ser castigados a un alto costo. El precio de la libertad y el deseo era la vida misma, la felicidad y la salud. Así, Madame Lynch, irlandesa criada en Francia, esposa del presidente del Paraguay Francisco Solano López, tildada de frivolidad y despilfarro cuando en realidad contribuyó de manera notable con la cultura del Paraguay y siguió con lealtad y coraje a su marido en la derrota y en la muerte, finaliza sus días en la pobreza y el ostracismo en París, o la emperatriz Carlota de México, esposa de Maximiliano de Austria, hija de Leopoldo de Bélgica, luego del frustrado y descabellado imperio de México, se hunde en el delirio, o las artistas y divas que hicieron su carrera sobre la base del sacrificio y la obstinación, como Lola Montes, Isadora Duncan, Eleonora Duse, Lady Hamilton, amadas y admiradas por reyes, príncipes, escritores, artistas y magnates, finalizan sus existencias de un modo trágico y violento o sumidas en el alcohol, la cárcel, la locura, la indigencia más feroz. La caída de estas mujeres destacadas era previsible, esperada, predeterminada por una sociedad conservadora que todavía se debate para lograr la igualdad de género.

Evita, seguramente, al interpretar estos papeles, debe de haberse reconocido en buena medida en esas mujeres extraordinarias, como en el caso de Madame Lynch, esposa (como ella) de un gran político latinoamericano, quien luego de enterrar a su amado y a su hijo, fallecerá un lejano 26 de julio (como ella) de 1886, en la pobreza y el olvido en París, o la heroína Margarita Weild de Paz, esposa del “Manco” Paz, de tan generoso corazón y dulce amor que siguió a su marido hasta la cárcel y murió muy joven, como Evita, a los 33 años, vida intensa y efímera como las rosas de Góngora, Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Bibliografía

BAQUERO GOYANES Mario, 1970, *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona.

BARTHES Roland, 1974, *El placer del texto*, traducción de Nicolás ROSA, Siglo XXI, Buenos Aires.

BARTHES Roland, 1987, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México.

BEAUVOIR Simone, 2016, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Debolsillo.

BELLONE Liliana, 2008, *Escritura-Palimpsesto*, “Pregón Cultural”, Jujuy, 19 de octubre.

BELLONE Liliana, 2009, *La literatura, esa tautología*, “Pregón Cultural”, Jujuy, 6 de septiembre.

BELLONE Liliana, 2010, *Las mujeres en la escritura de Borges*, “Pregón Cultural”, Jujuy, 7 de marzo.

BELLONE Liliana, 2010, *Eva Perón, alumna de Neruo*, Congreso de la Nación Argentina, Colección Bicentenario, Buenos Aires.

BELLONE Liliana, 2012, *El peronismo o el espejo monstruoso de Borges*, “Casa de las Américas”, n. 266, enero-marzo, pp. 95-112.

BELLOTA Araceli, 2012, *Eva y Cristina. La razón de sus vidas*, Javier Vergara, Buenos Aires.

CALVINO Italo, 2010, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid.

CASTIÑEIRAS Noemí, 2003, *Ser Evita. Síntesis biográfica*, Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, Buenos Aires.

CHÁVEZ Fermín, 2005, *Diez hijos de Evita*, Nueva Generación, Buenos Aires.

DEMITROPULOS Libertad, 1984, *Eva Perón*, CEDAL, Buenos Aires.

DEMITROPULOS Libertad, 1997, *El personaje femenino en la literatura de Rodolfo Walsh*, en Liliana LUKIN (coordinadora), *Décimo Encuentro de Escritores “Dr. Roberto Noble”*, Fundación Roberto Noble, Madrid, 1997, pp. 26-28.

DUCRTOT Oswald y TODOROV Tzvetan, 1979, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México.

ECO Umberto, 1984, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Lumen, Barcelona.

ECO Umberto, 1993, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.

FEIMANN José Pablo, 2010, *Peronismo*, Planeta, Buenos Aires.

- FRANCO Alberto, 2004, *Acerca de la lógica del fantasma en Lacan*, Letra viva, Buenos Aires.
- FREUD Sigmund, 1973, *Obras completas*, vol. I, II y III, Biblioteca Nueva, Madrid.
- GALASSO Norberto, 2005, *Perón, I y II*, Colihue, Buenos Aires, 2005.
- GENETTE Gérard, 1967, *Razones de la crítica pura*, en Georges POULET (compilador), *Los caminos actuales de la crítica*, Planeta, Barcelona, pp. 155 -172.
- GENETTE Gérard, 1995, *Proust palimpsesto*, “Descartes. El análisis en la cultura”, n. 14, diciembre, pp. 131-154.
- GUTIERREZ Antonio Ramón, 2005, *Acerca de una particular elección de objeto en Proust*, “Revista Diagonal”, año II, n. 5, febrero-marzo.
- JITRIK Noé (director), 1999-2015, *Historia crítica de la literatura argentina*, 12 tomos, Emecé, Buenos Aires.
- JOYCE James, 1974, *Ulises*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires.
- KRISTEVA Julia, 2005, *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*, Eudeba, Buenos Aires.
- KRISTEVA Julia, 2013, *El genio femenino. 3. Colette*, Paidós, Buenos Aires.
- LUNA Félix, 1984, *El 45*, Hyspamérica, Buenos Aires.
- LUNA Félix, 1984, *Perón y su tiempo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- MARECHAL Leopoldo, 1970, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Buenos Aires.
- MARRAMAO Giacomo, 2013, *Contra el poder. Filosofía y escritura*, FCE, Buenos Aires.
- MASOTTA Oscar, 1981, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, CEAL, Buenos Aires.
- MATURO Graciela, 1999, *Marechal, el camino de la belleza*, Biblos, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ Tomás Eloy, 1985, *La novela de Perón*, Legasa, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ Tomás Eloy, 1995, *Santa Evita*, Planeta, Buenos Aires.
- MILLER Jacques Alain, 1986, *Recorrido de Lacan*, Manantial, Buenos Aires.
- MILLER Jacques Alain, 1993, *Dos dimensiones clínicas, síntoma y fantasma*, Manantial, Buenos Aires.
- MIGNONA Eduardo, 1984, *Evita, quien quiera oír, que oiga*, Legasa, Buenos Aires.
- MORETTI Franco, 2014, *El burgués*, FCE, Buenos Aires.
- MOTTA Carlos Gustavo, 2005, “...en el Cielo y en la Tierra...”. *Estudio sobre Freud y el proceso creador*, Grama, Buenos Aires.

- NAVARRO Marysa, 2005, *Evita*, Edhasa, Buenos Aires.
 NERVO Amado, 1958, *Poemas*, Espasa Calpe, Madrid.
 PAVÓN Pereyra Enrique, 1986, *Perón tal como fue*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
 PERÓN Eva, 1951, *La razón de mi vida*, Peuser, Buenos Aires.
 PERÓN Juan Domingo, 2009, *Cómo conocí a Evita y me enamoré de ella*, Sudamericana, Buenos Aires.
 PICON GARFIELD Evelyn, 2014, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, EH, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, La Habana.
 PEZZONI Enrique, 1986, *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires.
 PIGNA Felipe, 2011, *Los mitos de la historia argentina*, Booket, Buenos Aires.
 PIGNA Felipe, 2012, *Eva*, Planeta, Buenos Aires.
 PRIETO Adolfo, 1986, *Diccionario básico de Literatura Argentina*, CEAL, Buenos Aires.
 SABATO Ernesto, 2007, *Sobre héroes y tumbas*, Emecé-Seix Barral, Buenos Aires.
 SEBRELI Juan José, 1966, *Eva Perón ¿aventurera o militante?*, Siglo XX, Buenos Aires.
 TODOROV Tzvetan, 1887, *La conquista de América. La cuestión del otro*, Siglo XXI, México.
 TOLEDO SANDE Luis, 2008, *Más que lenguaje*, Editorial Félix Varela, La Habana.
 WALSH, Rodolfo, 2001, *Esa mujer, Cuentos argentinos* (selección), Cámara Argentina del Libro, Buenos Aires, pp. 115-122.

Evita en Italia. La Gira Arco Iris, un espectáculo de la política

Fernando Diego Rodríguez

Universidad de Buenos Aires

Introducción

Cuando promediaba el año 1947, Eva Duarte de Perón, esposa del presidente de la República Argentina, realizó una gira por varios países europeos, acompañada por una comitiva de 12 personas¹. Sus

1 La comitiva original que la acompañó estuvo integrada por: Lilian Lagomarsino de Guardo (esposa del presidente de la Cámara de Diputados y amiga personal), Francisco Muñoz Azpiri (intelectual católico vinculado al peronismo), Alberto Dodero (Armador naval, dueño de la compañía del mismo nombre), Francisco Alsina (médico), Juan Duarte (su hermano, y el secretario privado de Juan Perón), Cap. De Fragata Adolfo Gutiérrez (edecán naval), Teniente Coronel Jorge Ballofet (edecán militar), Asunta Fernández y Juanita Palmou, (modistas, respectivamente, de las Casas Henriette y Naletoff de Buenos Aires), Emilio Abras (fotógrafo) y su peluquero Julio Alcaraz. El sacerdote Jesuita Hernán Benítez, su asesor y confesor, se sumó a esta comitiva en las etapas de España y Francia. Su participación en la gira por Italia le fue expresamente prohibida por el

destinos fueron, sucesivamente: España, Italia, Portugal, Francia y Suiza. Durante su travesía de regreso realizó dos escalas, una más extensa en Brasil, donde concurrió, como invitada especial a la Conferencia de Cancilleres Americanos de Río de Janeiro, y la segunda, de carácter protocolar, en Uruguay. Partió rumbo a España el 6 de junio, en un avión que el gobierno de ese país puso a su disposición y retornó al puerto de Buenos Aires desde Montevideo, el 23 de agosto.

Los registros del viaje fueron múltiples y dieron lugar a sucesivas reconstrucciones e interpretaciones acerca del significado de la travesía. En esta comunicación nos hemos centrado en los registros referidos al periplo por Italia, separando esta gira de su visita al Estado del Vaticano, que no será tratada aquí. Estos registros se ordenaron en tres planos: los del periodismo², los de las memorias de sus acompañantes (LAGOMARSINO DE GUARDO L. 1996; LLAMBÍ B. 1997; GALASSO N. 1999) y, finalmente, los capítulos dedicados a la travesía en la abundante bibliografía histórica sobre Eva Perón, comenzando por las biografías de índole más general (BORRONI O. – VACCA R. 1970; DUARTE E. 1972; NAVARRO M. 1981; TAYLOR J.M. 1981; ZANATTA L. 2011) y siguiendo por los trabajos dedicados exclusivamente al asunto (CAMARASA J. 1998; CIPOLLA D. – MACEK L. – MARTÍNEZ R. 2008; D'ARINO ARINGOLI G. 2016).

General de la Compañía en Roma, J. Janssens (GALASSO N. 1999).

2 La prensa argentina en su totalidad y una buena porción de los diarios de Europa y América cubrieron el viaje de Eva Perón. Como muestra de la expectativa mundial que suscitó su figura puede agregarse que la revista neoyorquina “Time” le dedicó la portada y una extensa nota mientras ella se encontraba en Italia (“Time”, 14/7/1947).

Europa. Un capítulo central en la vida de Evita

Para avanzar en el relato y en los problemas que se abren a su consideración histórica, partimos de una pregunta: ¿qué lugar ocupó este evento en la vida breve e intensa de Eva Perón? La mayoría de sus biógrafos ha presentado al viaje como la estación media de su vida pública, diferenciando a aquella Eva Duarte, esposa del presidente Perón, que partió de Buenos Aires, de la mujer que, desde el regreso y hasta su muerte temprana a los 33 años de edad, recorrería el camino que la convirtió en *Evita, la abanderada de los humildes*.

¿Pudieron, acaso, aquellos 79 días determinar un cambio tan profundo en la primera dama argentina? Sin duda podemos adelantar una respuesta negativa. La mayoría de los rasgos de su trayectoria posterior se perfilaban antes de la partida, tanto sus dotes políticas como su voluntad de intervenir en la acción social directa, eran conocidas antes de emprender la gira.

Sin embargo, este periplo no fue ni inocuo ni intrascendente y por ello nuestro trabajo se propone iluminar esta etapa de su vida, que consideramos rica en experiencias y en consecuencias posteriores, centrándonos en su visita a Italia.

Este viaje ocurrió en la mitad del breve recorrido político de la vida de Eva Perón, camino que comenzó en 1944 y culminó con su muerte en 1952. Sus opositores lo pintaron con todos los tonos negativos posibles: gira de vanidades, demagógico, cínico, falangista; sus seguidores lo recordaron siempre como el viaje de la esperanza, un “Arco Iris”³ de paz y justicia tendido a la Europa castigada por la guerra.

Por nuestra parte, este artículo busca poner de relieve lo que con-

3 En un mensaje a las mujeres españolas, Eva Perón pronunció la frase que daría posteriormente nombre a su gira: «Se ha dicho que hemos venido a formar un “eje” Buenos Aires-Madrid. Mujeres españolas, no he venido a formar ejes, sino a tender *un arco iris de paz* con todos los pueblos» (PERÓN E. 1985: 99; el subrayado es nuestro).

sideramos más importante de esta gira, su carácter, de “viaje de estado”, a la vez social, económico y político.

Antes de avanzar con el relato de aquella gira italiana, no podemos perder de vista la particular significación que el viaje a Europa tuvo –y acaso todavía tenga– para los argentinos que durante décadas imaginaron esta travesía transatlántica como un símbolo de consagración definitiva, tanto en lo personal como en lo profesional y social.

Los viajes no constituyen un tema nuevo en la historiografía política y cultural⁴ (JITRIK N. 1969; VIÑAS D. 1971; SAÍTTA S. 2007). Un país del “fin del mundo” como Argentina bien puede definirse por su relación con las travesías en ambas direcciones, a través del océano. Viajeros en uno y otro sentido, argentinos y europeos, dejaron tras de sí una abundante literatura y una cuantiosa ensayística con pretensiones históricas y sociológicas.

Si fuese posible establecer una taxonomía de los viajes, en su base podríamos ubicar al viaje turístico-consumista y, en el nivel siguiente, el viaje de negocios. Estos son los más habituales y los que menos huella dejaron en las memorias públicas.

Siguiendo esta escala entramos en la categoría de las travesías iniciáticas. En primer lugar, el viaje de artista, dirigido tanto a beber de las fuentes de la cultura clásica, como en las de las vanguardias; también como iniciático puede ser definido el viaje político: nuestros dirigentes y militantes –ya desde del siglo XIX– buscaron llegar hacia las mecas ideológicas –como por ejemplo Moscú en las décadas de 1920 y 1930–, o ir al encuentro de los maestros, hasta ese momento solo conocidos en los libros.

Y, por fin, en la cumbre de este último tipo de periplo ubicamos al viaje de Estado. Una forma superior donde se conjugan además de lo protocolar, lo político y lo económico. En este lugar situamos la travesía de Eva Perón, con una característica notable: ella no tenía

4 La bibliografía sobre el tema es vastísima, por lo que sólo mencionamos aquellos textos que han sido significativos para este trabajo.

ningún cargo de Estado, sólo era la Primera Dama de la Argentina; y con el extremo sorprendente de que se trataba de una joven con 28 años recién cumplidos. A pesar de no tener ningún cargo oficial fue definida entonces por sus anfitriones suizos como una “mujer de Estado” (*femme d’Etat*) (LLAMBÍ B. 1997: 151), alguien comparable con Eleanor Roosevelt⁵.

El viaje que realizó Eva Perón en 1947 dio lugar a tres espectáculos simultáneos.

En primer lugar, el del personaje, tratado por la prensa y por las crónicas como la travesía simultánea de dos cuerpos: el de una *diva* glamorosa y el del Estado Justicialista de Argentina.

Luego, el de los rituales de recepción por parte de los gobiernos y por parte de los pueblos. Recepción poblada de escenas múltiples, con claroscuros que van desde las multitudes que la siguieron en España y –en menor medida– en Italia, hasta las muestras de frialdad o rechazo que tampoco faltaron en Italia, Francia y Suiza.

Por último, el tercer espectáculo fue el que ofreció su cuerpo desplazándose por el escenario de una Europa exhausta por la reciente guerra. Un paisaje salpicado de ruinas y poblado de millones de mujeres, hombres y sobre todo niños, con dramáticas carencias materiales.

5 En su edición del 20 de enero de 1947, el diario peronista “Democracia” hizo un explícito parangón entre Evita y la primera dama norteamericana. La idea se abrió camino y fue utilizada, entre otros, por el político laborista inglés Lord Strabolgi, quien en junio de 1947 afirmaba en el “Sunday Pictorial” de Londres: «La mejor forma que tengo para describirla es llamándole la Eleanor Roosevelt sudamericana» (Noticia de la Associated Press, recogida por el diario “El Mundo”, Buenos Aires, 22/7/1947).

Un agitado soggiorno italiano

Este segmento de su gira europea constituyó, a nuestro juicio, el momento más propicio para comprender la dimensión política de aquella travesía europea. La visita de la Primera Dama argentina a Italia (y por supuesto también su visita a España) transcurrió, sin duda, por las vías trazadas por el centenario vínculo entre ambas naciones, pero, si esto le otorgó al viaje un aire de familiaridad, las circunstancias de aquel presente europeo lo hicieron excepcional.

La agenda de Eva Perón fue relativamente común para todos los países visitados; esta incluyó la ratificación y o firma de tratados comerciales por la provisión de granos, acuerdos sobre inmigración, cenas de gala, recorrida por instituciones de asistencia social, encuentro con sindicalistas y grupos empresarios. Una agenda muy variada que en el caso español se cumplió dentro del rígido programa establecido por el gobierno falangista y que tuvo posibilidades de mayor flexibilidad e improvisación en el resto de los países, especialmente en Italia, donde la mayor libertad de movimientos abrió para Evita mejores oportunidades para visitar y conocer aquello que le importaba y, a la vez, mayores desafíos.

Podemos conjeturar que, para Evita, el pasaje de España a Italia, ese breve salto desde el aeropuerto de El Prat de Barcelona al Ciampino de Roma, fue un desplazamiento de la sombra a la luz. La vemos por primera vez sin el cerco protocolar de los uniformes negros del franquismo. Por otra parte, su recorrido triunfal por España, organizado por el gobierno español, había culminado con suspicacias mutuas y el profundo desagrado del entorno de Franco (comenzando por su esposa Carmen Polo) por las actividades por fuera del protocolo que tanto gustaban a Eva, así como por sus discursos de un tono que consideraron francamente de izquierda y por ello inaceptables⁶.

6 En Vigo, ante una multitud de trabajadores, Evita improvisó: «En la Argentina trabajamos para que haya menos ricos y menos pobres. ¡Hagan ustedes lo

Eva Perón venía a Italia desde el escenario del falangismo español en el cénit del poder (REIN R. 2003) y llegaba a un país que con dificultad controlaba la Democracia Cristiana, que en ese momento gobernaba casi en soledad, luego del fin de su coalición de gobierno con la izquierda⁷. Este panorama configuraba un complejo tiempo político, social y económico, dado por el intervalo entre el Referéndum sobre la República de 1946 y las elecciones parlamentarias de abril de 1948. En esto no hubo cálculo previo posible, ni diplomacia que lo pudiese anticipar, Evita llegó a Italia en uno de sus períodos más convulsos y por eso mismo su presencia pudo haber pasado casi inadvertida entre tantos conflictos domésticos e internacionales⁸. Pero no fue eso lo que ocurrió.

mismo!» (CAMARASA J. 1998: 111). El investigador Raanan Rein, a su vez, consigna que «esos discursos eran sin duda embarazosos para los miembros conservadores del régimen, que experimentaron “una evidente sensación de alivio” cuando la visita de Evita finalizó» (REIN R. 2003: 59).

7 El 31 de mayo de 1947, pocos días antes del arribo de Eva Perón, De Gasperi iniciaba su IV gobierno. En éste los partidos de izquierda fueron desplazados y su partido, la Democracia Cristiana, gobernó casi en soledad, junto al Partido Liberal Italiano e independientes. Este gobierno se extendió hasta el 12 de mayo de 1948, pocos días después de las elecciones del 18 de abril de ese año, que volvieron a consagrar a De Gasperi como presidente del Consejo de Ministros.

8 Además de las dificultades para estabilizar un gobierno con amplio consenso, Italia se enfrentaba en 1947 a cuestiones de gran trascendencia, tales como las Tratativas de Paz en París que culminaron con un cuestionado Tratado impuesto por las potencias vencedoras de la guerra, la expectativa por el lanzamiento del Plan Marshall (4/6/1947), la matanza de obreros y campesinos de izquierda desatada por la banda criminal de Salvatore Giuliano en Sicilia (1/5/1947), la escasez de alimentos debido a una cosecha particularmente mala para aquel año, etc.

Eva Perón en la prensa italiana. La figura y las polémicas

Evita llegó a Roma el 26 de junio y partió desde esa ciudad con destino a Lisboa el 17 de julio. Su viaje por Italia, que transcurrió entre las ciudades de Roma y Milán con una estancia de descanso en la Riviera Ligur (Rapallo), tuvo una duración de veintidós días, de esta forma la escala italiana se convirtió en la más larga de su gira europea.

Abordaremos algunos aspectos de esta travesía a partir de la cobertura que le otorgó el periodismo italiano de entonces. La decisión se funda en la importancia que la prensa alcanzó en aquellos primeros años de la posguerra. Luego de la caída del fascismo, los periódicos tradicionales retomaron su camino informativo fuera de los condicionamientos del régimen y a ellos se sumó una notable cantidad de nuevas ediciones dispuestas a disputarse a un público lector ávido de noticias, luego de años de restricciones y censura (TRANFAGLIA N. 2005; MURIALDI P. 2014).

Sólo en la ciudad de Roma, circularon, a partir de mediados de 1945, veintitrés periódicos, con tiradas que en muchos casos superaron los cien mil ejemplares (MURIALDI P. 2014: 193).

De este conjunto hemos seleccionado siete periódicos. Cuatro pueden ser caracterizados como “prensa de información” (MURIALDI P. 2014: 198) e ideológicamente cercanos al gobierno de la Democracia Cristiana. Ellos son, “La Stampa” de Turín, “Il Corriere della Sera” de Milán y dos diarios romanos: “Il Messaggero” e “Il Tempo”. Los otros tres son periódicos ligados a formaciones políticas de izquierda: “L’Unità”, del Partido Comunista Italiano (PCI), el “Avanti!”, periódico del Partido Socialista Italiano (PSI) y por último “L’Umanità”, órgano del Partito Socialista dei Lavoratori Italiani (PSLI).

Asimismo, una fuente poco utilizada pero muy ilustrativa son las imágenes dedicadas a la visita de Evita por el noticiero cinematográfico “La Settimana Incom” y disponibles para su consulta en el

Archivo Luce de Roma⁹. En efecto, si la lectura de diarios era un hábito extendido sobre todo en los ámbitos urbanos, la concurrencia al cine lo era todavía más y la capilaridad de su cobertura llegaba hasta los pequeños pueblos de provincia. Así como florecieron los periódicos, lo hicieron las salas de cine en todas las ciudades de la Italia, aunque por supuesto ya existía una gran cantidad de ellas antes de la guerra. El tiempo que nosotros estamos recorriendo estuvo doblemente signado por una avalancha de cinematografía norteamericana y por la emergencia de una gran filmografía local. Ambas cuestiones marcaron la educación visual de las masas, en la posguerra italiana¹⁰.

Lo primero que queremos destacar es la abundancia de notas que aquellos diarios —en especial los cuatro primeros— publicaron siguiendo los pasos de Eva Perón, día por día. Algunas fueron notas circunstanciales ceñidas a las gacetillas de prensa oficiales, otras sólo destacaron el aspecto exterior de la Primera Dama, su cabello, su sonrisa, sus vestidos, sombreros, joyas, maquillaje, etc.; pero, una buena cantidad de ellas se ocupó del significado político de Evita y de la Argentina, así como del devenir de las relaciones entre ambas naciones.

Es importante tener en cuenta qué significaba por entonces darle

9 Un repaso por los segmentos del noticiero “La Settimana Incom” dedicados a Eva Perón da una idea de la importancia que la prensa filmada dio a su paso por Italia. Además de aparecer en las ediciones de los días 3 (n. 65) y 10 de julio (n. 66), la Incom en coproducción con Lux Mar Film produjo un “documentario” de 13 minutos de duración que recopila toda su visita. Rescatado de: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000050887/1>; (Documentari Incom) <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000010632/2>; (edición n. 65) <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000010955/2> (edición n. 66)

10 Hacia 1948 Italia contaba con 6551 salas cinematográficas, sólo un año después las salas eran 7545. Este enorme impulso del negocio cinematográfico estaba desde ya acompañado por una creciente afluencia de público que para la época alcanza, en Roma, un promedio de 20 entradas por habitante y por año (MONREALE E. 2015).

espacio a una noticia en los cotidianos de la posguerra italiana. Sus ediciones tenían entre dos y cuatro páginas, debido a la aplicación de cuotas para la provisión de papel y a la estrechez presupuestaria general. En ese marco de estrechez material, la actividad de Eva Perón ocupó varias primeras planas y notas extensas, compartiendo la escena periodística con los dramáticos eventos que conmovieron a Italia y a Europa en general durante aquel verano de 1947. Sin lugar a dudas, ella fue un tema que se consideró de alta importancia, por su imagen deslumbrante –como todos remarcaron entonces– y por lo que su presencia implicaba para las relaciones exteriores de la naciente República Italiana posfascista.

Por supuesto que ni la Argentina ni el gobierno de Perón, ni la propia Eva Duarte eran temas nuevos para el periodismo italiano. El tratamiento de la prensa hacia ellos no fue, hasta mediados del año 1946, diferente al del conjunto de la prensa occidental. En efecto, tanto Juan Perón como su esposa fueron tratados, desde el inicio, como una pareja de estado un tanto exótica, conformada por un militar pro fascista que se había hecho con el poder en Argentina (pocas veces se consignaba que eso había ocurrido en elecciones libres y bajo las reglas de las democracias liberales), y su compañera, una actriz de escasa trayectoria, pero de carácter enérgico y poseedora de un agudo sentido de la oportunidad. En esta consideración sin duda pesaron los cables de las agencias norteamericanas, empeñadas en difundir aquella imagen desde 1945. Aquel enfoque respondía, además, a la actitud pública que el Departamento de Estado de los EE.UU. mantuvo hacia el peronismo, por lo menos hasta 1949 (LANÚS J. A. 1984). Asimismo, es importante destacar que, desde 1943 y hasta el 1° de enero de 1946, la prensa y la radiodifusión italiana estuvieron bajo la supervisión del PWB (Psychological Warfare Branch) del ejército aliado y las noticias políticas sobre todo las internacionales pasaron regularmente por su tamiz durante ese período (MURIALDI P.: 191-197).

No obstante, al tiempo de aproximarse el viaje de Evita, el trata-

miento de su figura, y la de su esposo, comenzó a cambiar en parte de la prensa italiana. El “Corriere d’Informazione” (edición vespertina del “Corriere della Sera”) publicó, el 10 de octubre de 1946, una nota del corresponsal en Buenos Aires, que tituló *Aplaudiendo a la mujer mandaron al marido al poder*¹¹. Ilustrada con una foto de la pareja en atuendo casual y sonriendo, se destacó allí el papel que Eva cumplía en el gobierno argentino; un dato nuevo y contrastante respecto a lo acontecido con las anteriores Primeras Damas. El corresponsal que firmó la nota, Juan Montez, reconoció su «*charme*» y su «gracia y talento» para moverse en el complejo mundo de la política y la diplomacia, pero no se privó de transitar el lugar común de la filiación entre peronismo y fascismo: «Si la derecha está descontenta, la izquierda lo está otro tanto y el ritmo del tango se convierte en algo más animado: ¿Una mujer en la Casa Rosada? Esto recuerda vagamente los tiempos de la Dubarry. Y después, aquel nombre... Eva... ¿no se llamaba Eva la Braun, la mujer de Hitler?»

Primero el glamour, siguiendo, la política

Si bien el “Corriere”¹² partió de una caracterización de Eva como sucedáneo latinoamericano del nazismo, la proximidad de su arribo a Italia hizo que el tenor de las notas cambiara y se abriera camino la versión “glamorosa” del personaje, expurgada de aristas políticas ofensivas. Esta fue la mirada que se impuso inicialmente en casi toda la prensa italiana. Luego, esta imagen se fue completando con la puesta en valor de los aspectos económicos y políticos del viaje.

11 “Corriere d’Informazione”, 10/11 de octubre de 1946, p.1. Las traducciones de todas las notas periodísticas de este artículo son de mi autoría.

12 Bajo la denominación de “Corriere”, comprendemos ambas ediciones, la tradicional del “Corriere della Sera”, y la vespertina del “Corriere d’Informazione”.

La secuencia de notas del “Corriere” continuó con la que anunció la llegada de la «embajadora de la paz» titulando: «Perón tiene una bella mujer con grandes ambiciones políticas»¹³. Aquí el corresponsal en Buenos Aires, Pablo Cortes, intentó explicar su irrefrenable ascenso dentro del concierto político bonaerense por la triple combinación entre los factores de la belleza, el carácter y el trabajo denodado junto a los más necesitados. Esta nota constituyó un paso en dirección hacia otras francamente laudatorias de su figura.

A pocos días de su arribo y preparando el terreno de su recepción, el “Corriere” tituló: «Con la fresca voz de una fuente Roma saludará a la Dama argentina»¹⁴. El artículo, firmado por Gino Vicentini, dio cuenta de los costosos arreglos que se hicieron en la embajada argentina en Roma, haciendo foco en el derroche de recursos aplicados. Seguramente, estos gastos fueron impactantes a la vista de las restricciones que imponía por entonces la economía a los romanos. De hecho, la alusión a las fuentes en el titular, hacía referencia a que algunas de ellas se pusieron a funcionar y fueron iluminadas a pleno por primera vez luego de la guerra, con motivo de la visita de Evita¹⁵.

La clave de lectura que propuso el “Corriere” se puede resumir en un párrafo que presentaba a Evita como un cuerpo admirable y a la vez un enigma político: «La señora Eva Duarte de Perón tiene fama de ser bella, se ignoran los dones personales que la hacen célebre en la Argentina, suscitando en torno a ella la admiración popular que ella ha sabido jugar en beneficio de su propio marido».

El estilo de esta nota fue el que siguió, de forma más o menos unánime, la prensa “burguesa”. Este diario milanés –pero de alcance nacional– tituló su llegada a tres columnas: «Alta rubia y sonriente

13 “Corriere d’Informazione”, 24/25 de mayo de 1947, p. 2.

14 “Corriere d’Informazione”, 13/14 de junio de 1947, p. 2.

15 El periódico “Il Tempo” da cuenta, a su vez, sobre los preparativos en Roma por la llegada de la “señora Perón”, informando que se iluminarán las fuentes de Esedra y de Trevi y que la Comuna pavimentará el tramo de Vía Cavour que va de Termini a la Embajada en Piazza Esquilino. “Il Tempo”, 16/7/1947, p. 1.

Eva Perón llegó a Roma»¹⁶. “La Stampa”, desde Turín, también le otorgó la primera plana y colocó sobre su foto de cuerpo entero, este titular: «Una multitud festiva en el Ciampino por la llegada de la Señora Perón»¹⁷.

Los diarios romanos no fueron a la zaga de las descripciones de sus pares del norte.

«Eva Perón llegó en un vuelo trayendo el saludo de la República Amiga», tituló ese día “Il Tempo”¹⁸. “Il Messaggero”, por su parte, le dedicó al arribo de Evita, además del titular en tapa, un largo reportaje al General Perón¹⁹, profundizando de este modo el sesgo político de la noticia.

Esta entrevista al presidente argentino había sido realizada días antes en Buenos Aires, por el corresponsal Carlo Cavalli. Las amables preguntas del periodista le permitieron a Perón desarrollar los tres puntos estratégicos de la política argentina hacia Italia, y en buena medida hacia toda Europa Occidental. En primer lugar, la promoción de una inmigración calificada para la naciente industria argentina²⁰. Siguiendo, la búsqueda de inversiones italianas en áreas clave de la infraestructura, la industria y la naciente petroquímica

16 “Corriere della Sera”, 27/6/1947, p. 1.

17 “La Stampa”, 27/6/1947, p. 1.

18 “Il Tempo”, 27/6/1947, p. 1

19 “Il Messaggero”, 27/6/1947, p. 1.

20 El acuerdo sobre inmigración italiana fue uno de los temas salientes de las relaciones entre Argentina e Italia en la posguerra. Fue firmado, luego de arduas tratativas, el 21 de febrero de 1947. En el período 1947-1955 ingresaron al país 360000 inmigrantes, dejando un saldo neto de 290000 como residentes permanentes. El gobierno de la DC lo promovió ampliamente y, por su parte, la izquierda —encabezada por la central obrera CGIL dirigida por el PC— lo criticó e hizo un seguimiento permanente de las condiciones de trabajo de los emigrantes (ALBÓNICO A. 1992). Para una perspectiva crítica del proceso inmigratorio ver CAPUZZI L. 2006.

argentina²¹. Por último, el broche político de estas dos cuestiones fue su visión del ordenamiento mundial de posguerra, donde Argentina aspiró a jugar un papel destacado. Aquí Perón insistió en un pedido que su gobierno llevó a todos los foros internacionales: «una paz justa para Italia», asunto que debía completarse con la entrada sin condiciones de este país en las Naciones Unidas²².

Había en danza un cuarto punto que Perón tal vez no consideró apropiado tratar en el reportaje, ya que los medios italianos hablaban de ese tema casi a diario: la cuestión de los créditos argentinos para la compra de trigo, cuyos embarques eran esperados con ansiedad, tal como quedó expresado en los diarios de entonces. Mientras el “Corriere” había titulado pocos meses antes: *La crisis del pan entra en el periodo agudo*²³, “L’Unità” destacaba en su portada la reanudación de las relaciones comerciales con Argentina, destacando la «Importación de argentina de 400.000 toneladas de alimentos»²⁴.

En aquel panorama social y político, la intersección entre los intereses materiales binacionales en curso y el viaje de Evita no fue un hecho aleatorio. Si bien la base de todos los acuerdos de negocios

21 El viaje de Eva Perón fue también una oportunidad de negocios. Con ella viajó Alberto Doderó quien venía negociando con los armadores italianos el transporte de los emigrantes hacia la Argentina (MEY C. – BERGER G. – GALDEANO M. A). Los vínculos económicos entre ambos países tomaban un particular dinamismo dado el interés del gobierno de Perón por atraer capitales y técnicos italianos. Un ejemplo notable de esta política es el inicio de las actividades de la empresa Techint durante ese mismo año de 1947, fundada por el industrial italiano Agostino Rocca, recientemente emigrado (FAVERO B. 2002).

22 El diario pro gubernamental argentino “Democracia” dedicó varias notas al asunto, el 10 de febrero de ese año tituló a 6 columnas: *Protesta Italia por la Paz impuesta. Pedirán la revisión de los tratados a firmar en París*. “Democracia”, 10/2/1947, p. 2. Por otra parte, y pese a las gestiones del grupo latinoamericano conducido por la Argentina, y a su propio esfuerzo, Italia fue admitida en las Naciones Unidas recién en 1955.

23 “Corriere d’Informazione”, 8/9 de marzo de 1947, p. 1

24 “L’Unità”, 20/3/1947, p. 1.

entre Argentina e Italia, incluyendo los de granos e inmigración, ya estaban vigentes y todo ello pudo haber ocurrido sin Eva Perón, su presencia en Europa no fue en absoluto inocua, ella habló y sobre todo escuchó a gobernantes, empresarios y sindicalistas, enfocada en aquellos temas que eran estratégicos para el Estado Argentino y para sus eventuales socios transoceánicos.

Eva Perón ya comenzaba a perfilarse como la pieza política más importante del gobierno de Perón. Al concluir –luego de dudas y vacilaciones– en la conveniencia del viaje de su esposa (REIN R. 2003: 49-54), el presidente argentino buscó que el paso de Evita por Europa sirviera para reafirmar la estrategia del gobierno en materia exterior, que entonces podía resumirse en lograr la reinserción política y económica del país en el concierto internacional de posguerra.

Los obstáculos para hacerlo eran evidentes, ni los Estados Unidos, ni la Unión Soviética tenían simpatía por el gobierno justicialista, que, para ellos, significaba la continuidad sin matices con el presidido por el General Farrell, que se había incorporado al bando vencedor recién en los meses finales de la guerra²⁵. Perón hizo todo lo posible por revertir aquella imagen, e intentó mejorar las relaciones con las potencias vencedoras (LANÚS J. 1984; RAPPOPORT M. 1995). Junto a esta estrategia, la visita de su esposa a Italia abrió la posibilidad de llevar adelante una diplomacia independiente hacia los países europeos, a lo cual se opusieron con fuerza los Estados Unidos. La apuesta de Perón por una “Tercera Posición”, equidistante de los Estados Unidos y de la Unión Soviética –propuesta que fue lanzada radiofónicamente al mundo durante la estancia de Evita en Italia–²⁶,

25 El General Edelmiro J. Farrell fue presidente de facto de la Argentina entre febrero de 1944 y junio de 1946. Argentina rompió relaciones con Alemania y Japón el 26 de enero de 1944 y les declaró la guerra a ambas naciones el 27 de marzo de 1945.

26 El mensaje fue propalado desde Buenos Aires por radio, el 6 de julio de 1947, en una ambiciosa transmisión que contó con más de 1000 repetidoras alrededor del planeta (incluida por ej., la BBC de Londres).

siguió separando a la diplomacia argentina de los intereses norteamericanos en materia de política exterior.

Con todas estas cuestiones en danza, la visita de la Primera Dama a Pio XII quedó, para la prensa italiana, acotada al día en que esta se produjo, el viernes 27 de junio por la mañana. Los diarios de la época nos han permitido colocar la visita de Evita al Vaticano en la exacta dimensión que ésta tuvo en el conjunto de su gira. Al contrario de alguna bibliografía (CAMARASA J. 1998; ZANATTA L. 2011) que ha tendido a hacer de este evento el eje central de su visita a Italia, la prensa italiana contemporánea no hace largos comentarios ni especulaciones sobre el mismo.

En el marco de todas estas cuestiones políticas nacionales e internacionales, la llegada de Evita fue un evento destacado en aquel caluroso verano italiano. Así lo atestiguó la prensa, desde el mismo día de su llegada. Al pie de la escalerilla del avión, la aguardaron la esposa del Primer Ministro De Gásperi y varios ministros, entre los cuales se destacaba la presencia del Conde Carlo Sforza, Ministro de Asuntos Exteriores, quien fue, de todo el gobierno italiano, el que más cercano estuvo a la Primera Dama argentina (imagen 1).

Era esperable entonces que, junto a la versión “glamorosa” de la gira, con que la prensa recibió a Evita, se abriera paso otra que comenzó a mirarla como un personaje político y a evaluar su periplo como un “viaje de Estado”.

Fue “La Stampa” el primer periódico que, a tres días de su llegada, ensayó una explicación política del fenómeno Evita, en un artículo firmado por su director, Filippo Burzio. El artículo se tituló *La bella embajadora*²⁷, en él Burzio buscó sintetizar el sentido que para los italianos podía tener su personalidad. Para comenzar, el periodista no se privó, como era norma, de alabar su belleza con un dejo satírico:

27 “La Stampa”, 29/7/1947, p. 1.

“E’ STATO COMMOVENTE!,,



Così ha definito Eva Perón il suo arrivo a Roma. Le accoglienze all'aeroporto di Ciampino sono state infatti calorosissime. Ecco a sinistra la Presidentessa scendere dall'apparecchio col fratello Juan Duarte, segretario di Perón; e a destra rispondere, sorridente, agli applausi scroscianti della folla, affacciata ad una finestra dell'Ambasciata argentina.

Imagen 1. Fuente: “Corriere della Sera”, 27/10/1947, p. 1.

El general Perón, presidente de la República Argentina, además de un marido afortunado, es evidentemente un diplomático de alta escuela: qué golpe maestro enviar a representarlo, a este lado del Atlántico, a ésta, su admirable mujer, toda deslumbrante de gentileza latina, mientras la América del Norte nos ha habituado al *saltellante* Byrnes y al *naso camuso* de Marshall, Inglaterra al panzón falstaffiano de Bevin, Rusia al perfil perruno y un poco mongol de Molotov...

Y, luego de recopilar el pasaje de Eva por Portugal (que aún no

había ocurrido), España y el Vaticano, insinuando que estas visitas podían suponer un perfil de catolicismo de derechas en los objetivos del viaje, desarrolló su visión de la posición argentina en el concierto internacional, en un tono más pragmático:

La Argentina es un país de gran porvenir y es un país legítimamente ambicioso. Menos extensa y menos poblada que el inmenso Brasil, ha sabido conquistar y sostiene con gran energía, la función de país “*leader*” de toda América Latina. Mientras Brasil es accesible a la influencia de Estados Unidos y Chile está ahora abierto a la influencia soviética, la Argentina, a su vez, durante toda la Segunda Guerra Mundial, con Farrel no menos que con Perón, se ha resistido obstinadamente a adherir al gran bloque Anti-Eje: no fue fácil ver si era más por simpatía nazi fascista que por aversión a la hegemonía anglosajona.

Burzio remató el artículo puntualizando el interés que la presencia de Evita tenía para los italianos:

Ahora, antes de que la Dama llegase a Italia, el presidente Perón ha querido recordar a nuestro pueblo que la Argentina (casi la única en el mundo) abre de nuevo a nuestros emigrantes sus brazos serviciales y fraternos; mientras su gobierno ha tomado la iniciativa para la revisión a favor nuestro del injusto Tratado (de Paz).

Ese mismo día, el periódico romano “Il Messaggero” publicó en su primera plana una nota a tres columnas titulada *La jornada romana de la Presidenta*²⁸, ilustrada por una foto de cuerpo entero de Eva Perón flanqueada por De Gásperi, su esposa y el Conde Sforza. Allí detalló las múltiples actividades que el día anterior, sábado 28 de junio, habían ocupado a la Primera Dama argentina. Por la

28 “Il Messaggero”, 29/7/1947, p. 1.



13. De izquierda a derecha el embajador argentino en Roma, Rafael Ocampo Giménez, Eva Perón, la Sra esposa del primer ministro italiano, Alcides de Gasperi y el primer ministro italiano Alcides de Gasperi, 29 de junio de 1947.

Imagen 2. Fuente: CIPOLLA Damían – MACEK Laura – MARTÍNEZ Romina, 2008, *La embajadora de la paz: la gira internacional de Eva Perón*, Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, Buenos Aires.

mañana homenajeó al Soldado Desconocido, más tarde almorzó en Villa Madama, luego dio un discurso en la Liga de Mujeres Votantes, de allí partió a visitar la Obra Nacional de Maternidad e Infancia. Cuando caía el sol, fue homenajeada en el Campidoglio y de allí partió junto a De Gasperi y señora a la función de *Aida* que, en su honor, se realizó en las Termas de Caracalla.

Si a esta maratón de eventos sumamos las visitas a las Fosas Ardeatinas, que realizó ese mismo día, y la del viernes 27 a las ruinas de Montecasino, además de las visitas a los “barrios necesitados”, todas ellas por fuera del protocolo (LAGOMARSINO DE GUARDO L. 1996: 146-147), podemos apreciar la multidimensionalidad del viaje de Eva Perón, más allá de la alta consideración que le confirió al mismo el Estado italiano.

Dos cuestiones destacaron en “Il Messaggero” aquel sábado romano de Eva Perón, la primera fue la impresionante recepción en la Sala de los Horacios del Campidoglio²⁹. Rodeando a la homenajead a estuvo todo el gobierno italiano, desde De Gasperi a los representantes de la Asamblea Constituyente, las autoridades de la Comuna de Roma y la totalidad del cuerpo diplomático. Allí recibió una copia de la Loba de bronce para luego partir, en el coche del presidente del Consejo, a la última inmersión de latinidad que le aguardó ese día: *Aída*, en las Termas de Caracalla.

Si esta ofrenda de la Loba Capitolina constituyó una gran demostración de “pompa y circunstancia”, hubo otra escena que fue, para Evita, probablemente la más significativa en términos políticos y sociales. Esta actividad se desarrolló en el mediodía romano y transcurrió entre dos escenarios. El primero fue el Palazzo Ruspoli, sede de la Asociación Nacional de Mujeres Votantes, donde su Secretaria General, Carlota Garabelli Orlando³⁰ la saludó como “La pionera del sufragio femenino en la Argentina”. Evita le agradeció dirigiéndose a las cerca de 500 mujeres allí reunidas:

Yo soy una mujer del pueblo, conozco las necesidades, los dolores, los méritos de mis compañeras. Son ellas las que me han dado un nombre de batalla, Evita, que yo prefiero porque me recuerda a las trabajadoras de mi país.

Desde el Palazzo Ruspoli, Evita se dirigió a la Obra Nacional de Maternidad e Infancia, en el Lungotevere Ripa. Allí recorrió las

29 El locutor del noticiario “La Settimana Incom” se ocupó de destacar que aquella fue la primera vez en la historia Capitolina que la Comuna de Roma recibió en esa Sala a una mujer. Rescatado de: <https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000010632/2> (Edición n. 65).

30 Carlotta era la hija del ex presidente del Consejo, Vittorio Emanuele Orlando, y había fundado la ANDE (Associazione Nazionale Donne Elettrici) en 1946.

instalaciones y tomó contacto con las niñas y niños internados. Esta visita se conjugó con las que realizó a otros orfanatos en España y Francia. Aquel fue un punto nodal de su periplo, el punto de mira que ella buscó: ver con sus propios ojos la atención a la niñez castigada por la guerra. Estas visitas constituyeron el único recuerdo sustantivo del viaje que dejó plasmado en su autobiografía *La razón de mi vida* (PERÓN E. 1951)³¹.

Tanto el “Corriere”, como “Il Messaggero” e “Il Tempo”, irán desarrollando a lo largo de los días variaciones de este discurso de doble recuperación del personaje de Eva Perón y de la Argentina, tanto por el impacto personal de la Primera Dama, como por la atracción que este país ejercía en el imaginario de los italianos. Una muestra de este interés la dio nuevamente Carlo Cavalli, en un reportaje que “Il Messaggero” publicó el día de su partida³². La nota destacó que 3500 romanos le escribieron cartas a Eva Perón durante su estancia en Roma, la mayoría pidiéndole emigrar a la Argentina.

Eva siguió adelante con su itinerario, por Milán en primer lugar y, luego de la estancia de descanso entre el 7 y el 14 de junio en Rapallo, nuevamente en Roma, donde fue recibida por el Presidente De Nicola en el Palazzo Giustiniani³³. Su segunda estancia en la capital de Italia dio lugar a nuevas muestras de hospitalidad por parte del gobierno y los sectores del comercio y la industria. Entre estos eventos se destacaron la cena de despedida que el Ente Nacional Ita-

31 El capítulo XL del libro llevó por título “La Lección Europea”. Allí, Eva relató: «Mientras ellos (los europeos) me decían, por ejemplo –Vea esta Catedral del siglo X– yo pensaba en los hogares-escuela que iniciaré en cuanto llegue a Buenos Aires». (PERÓN E. 1951: 226).

32 “Il Messaggero”, 6/7/1947, p. 1.

33 El Presidente De Nicola abandonó su descanso en Torre del Greco para recibir en Roma a Eva Perón, el 2 de julio. El “Corriere” tituló al día siguiente en su primera plana: *Eva Peron a Palazzo Giustiniani*. «“Es un encantador”, dice l’ospite dopo l’incontro cordiale con De Nicola». “Corriere della Sera”, 3/7/1947, p. 1.

liano para el Turismo (ENIT) y el Círculo Argentino le organizaron en Villa Aldobrandini, el 6 de julio³⁴, y el brindis que la asociación de periodistas de Roma le ofreció al día siguiente en el elegante Hotel de Russie, de la vía del Babuino³⁵.

Pero, como adelantamos, no todo fueron festejos.

El viaje de Evita en la prensa de izquierda. Incidente y debate

En efecto, no todo fueron fiestas y homenajes para Evita en su periplo italiano. El mismo día de su llegada a Roma un incidente entre manifestantes de izquierda y la policía, a las puertas de la Embajada Argentina, fue motivo de notas en casi toda la prensa. Si bien los periódicos trataron en general de minimizarlo, no pasó inadvertido y hoy podemos reconstruir a partir del mismo el tratamiento que la prensa de izquierda le dio a la visita de Eva Perón.

Sobre estos incidentes se abrieron en los periódicos dos interpretaciones divergentes. Para los periódicos “de información” que venimos siguiendo, la versión prácticamente unánime fue la de una presencia multitudinaria en la recepción de Eva Perón³⁶ que se dispersó luego del breve saludo de la Primera Dama desde un balcón bajo de la Embajada, en la Piazza del Esquilino. A partir de aquí y una vez desconcentrada la manifestación de apoyo, aquellos diarios hablaron de la presencia de unas decenas de militantes del Partido Comunista que se manifestaron con insultos hacia ella, el Generalísimo Franco

34 La crónica más detallada de esta recepción la realizó el periodista Alberto Ceretto en una nota del “Corriere” que tituló *Eva Peron: sogno di una notte di mezza estate*. “Corriere della Sera”, 7/7/1947, p. 1.

35 *La signora Peron ospite dei cronisti romani*, “Il Messaggero”, 7/7/1947, p. 2.

36 La presencia multitudinaria se puede constatar a través de imágenes tomadas por la cámara de “La Settimana Incom”, n. 65, Rescatado de: <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000010632/2>

y el fascismo en general. A ello se sucedió la llegada de la policía con un saldo de algunos contusos y una treintena de detenidos.

La versión que publicaron, tanto el “Avanti!”³⁷ como “L’Unità”³⁸, fue muy diferente. Los incidentes – según ambos diarios– se produjeron por la reacción indignada de algunos ciudadanos allí presentes frente a las manifestaciones de apoyo al fascismo, al Duce y a Franco. Por otra parte, ninguno de los dos partidos (PSI y PCI) asumió responsabilidad alguna en la organización de los hechos (a los que consideraron espontáneos) y, además, negaron cualquier tipo de intervención individual de sus militantes en el asunto.

Es al menos curioso que la prensa de izquierda italiana, que venía siguiendo críticamente el proceso político argentino, no se haya pronunciado con claridad y contundencia frente a quien representaba a un gobierno con el que tenía tan grandes diferencias.

En el período que incluyó el viaje de Eva Perón, “L’Unità” intervino críticamente frente al tratado de inmigración con Argentina³⁹. Por otra parte, si bien acogió con un tono entre benevolente y neutro los embarques de trigo argentino y la campaña a favor de la revisión del Tratado de Paz, la escala previa que Eva Perón había realizado en España no hizo más que ratificar la certeza que los periódicos del PCI y del PSI tenían acerca del carácter filo fascista del gobierno argentino.

Todo hacía esperar, a partir de los incidentes del Esquilino, notas más críticas, desde una perspectiva política, sobre Evita, su viaje y la actualidad argentina, pero no fue eso lo que ocurrió.

El “Avanti!” anunció escuetamente, en su primera plana, la llegada de Evita y la ilustró con una foto de ella junto a su esposo, ningún

37 *Monarchici e fascisti sotto le ali della Celere*, “Avanti!”, 27/7/1947, p. 2.

38 “L’Unità”, 27-7-1947, p. 2.

39 *Grido d’allarme della Confederazione del Lavoro. Il conte Jacini prepara in Argentina un regime schivistico per gli emigranti*, “L’Unità”, 31/12/1947, p. 2.

comentario acompañó a la imagen⁴⁰. Al día siguiente, en la misma edición en que denunció, en la segunda página, los incidentes en el Esquilino, incluyó una nota breve en la primera plana que aseguraba que «la señora Perón» había arribado a Italia para un breve «descanso turístico»⁴¹. El diario se ocupó de que ambos sucesos, la visita de Evita y los incidentes, no tuvieran una conexión directa. A la luz de lo que hemos venido describiendo, la caracterización del viaje como un «descanso turístico» reveló una doble estrategia por parte del diario socialista. En primer lugar, minimizar la presencia de la primera dama argentina, pero, a la vez, evitar cualquier confrontación con ella a través de notas de opinión que pudiesen considerarse ofensivas⁴². Al día siguiente de los incidentes, el diario socialista se ocupó de denunciar que ellos se correspondieron con el «mal clima que el *governo nero* está creando en el país» y se ocupó de «precisar que la señora Perón está fuera de cualquier cuestión»⁴³. La inmigración, el trigo y el Tratado eran temas muy sensibles, no sólo para el gobierno encabezado por De Gásperi, sino para buena parte de la opinión pública italiana y la prensa de izquierda pareció tomar nota de esto.

Por su lado, “L’Unità”, optó por enviar la noticia a la segunda página y desarrollarla con tono irónico, presentando el arribo de Evita como si fuese una escena hollywoodense: «La signora Eva Duarte Perón arriva tra le Harley-Davidson»⁴⁴. La nota minimizó la presencia de público y la redujo a un puñado de funcionarios, maestras y

40 “Avanti!”, 26/6/1947, p. 1.

41 “Avanti!”, 27/6/1947, p. 1.

42 La edición milanesa del “Avanti!” publicó una nota el 29/6/1947 titulada *Alla Presidentessa non si guarda in bocca*, haciendo referencia a un llamado telefónico del Conde Sforza quien habría solicitado un tratamiento amable a la señora Perón, habida cuenta de las buenas relaciones entre Italia y Argentina. Por nuestra parte no hemos encontrado ninguna otra referencia al asunto en la prensa consultada.

43 “Avanti!”, 28/6/1947, p. 1 (edición romana).

44 “L’Unità”, 27/7/1947, p. 2.

monjas, acompañadas por unas cincuenta niñas del orfanato. Con esta tónica, el diario del PCI siguió dando cuenta del viaje, enfocándose en los gastos fastuosos que la Embajada Argentina había realizado para recibir a Eva Perón y en las deudas impagas que habrían quedado a su partida⁴⁵.

Todo hubiera quedado allí, en la esperable disidencia entre la prensa proclive al gobierno de la Democracia Cristiana y la de la oposición de izquierda, si no hubiese aparecido una tercera interpretación de los hechos: la del periódico del PSLI, “L’Umanità”.

El diario, que por entonces codirigían Giuseppe Saragat y Umberto Calosso, informó, como el resto de la prensa, la llegada de Evita, con un título que tomó explícitamente del opúsculo oficial de recibimiento: *Visita a Italia de Su Excelencia Doña María Eva Duarte de Perón*. Si el encabezado supuso una cierta distancia irónica con el personaje, el subtítulo le dio a la noticia un giro inesperado: *Estúpida manifestación comunista*⁴⁶. En efecto, luego de una crónica del arribo que siguió en general a las del resto de la prensa, “L’Umanità” desarrolló un mordaz comentario político sobre el asunto, haciendo cargo a los comunistas de un acto al que califica de «sciocca gazzarra» y de «fattaccio»⁴⁷. Para el diario los comunistas fueron responsables de lo ocurrido y su responsabilidad era todavía más grave porque ellos sabían muy bien:

que en la delicada situación de Italia no es lícito reaccionar en las calles al modo fascista, ni siquiera contra un Vishinsky insultador del valor italiano o un Tito depredador y aterrador de pueblos italianos enteros⁴⁸.

45 *L’Ambasciata Argentina assediata dai creditori. I festeggiamenti in onore di Evita non sono stati ancora pagati*, “L’Unità”, 2/8/1947, p. 2.

46 “L’Umanità”, 2/7/1947, p. 2.

47 Mientras la primera expresión puede traducirse como “estúpido desorden”, la segunda se refiere a la comisión de un “crimen”.

48 Mientras la mención al Mariscal Tito hacía referencia al contencioso que

Y refiriéndose en particular a Eva Perón, los amonestó de esta manera:

“Mucho más idiota es la manifestación contra una mujer que representa oficialmente no un partido, sino a la Argentina, un estado ligado a nosotros por vínculos de fraternidad y que en este momento está tomando la iniciativa diplomática exterior a favor de Italia contra la venganza de los cuatro grandes.

La conclusión del diario del PSLI fue lapidaria con la dirección que el PCI daba a su política internacional:

La distinción entre política exterior y política interior en lo que hace a las formas, es un canon aplicado todos los días por la gran Rusia, la cual, para decir verdad, exageró al punto de ser el primer (país) en enviar a su embajador a Mussolini después del (asesinato) de Matteotti: no se ve porqué nuestros demagogos quieren que nuestra pobre Italia haga excepción a este canon de elemental educación internacional.

La respuesta no se hizo esperar y al día siguiente, “L’Unità” publicó una carta abierta dirigida a Calosso, uno de los directores de “L’Umanità”. Allí, en lugar de profundizar políticamente en la cuestión, se limitó a señalarle que su información era incorrecta, «de segunda mano», y aclaró que «ninguna manifestación ha sido organizada ni centralmente ni localmente por nuestro Partido en ocasión de la llegada de Eva Perón». El diario del PCI insistió en que se trató de un choque entre ciudadanos y un pequeño grupo que daba vivas

Italia mantenía con Yugoslavia por la posesión de Trieste y las zonas aledañas, la de Vishinsky traía a la memoria las recientes afirmaciones ofensivas del representante soviético en la Conferencia de Paz, acerca de la falta de valentía de los soldados italianos durante la guerra.



10. Eva Perón rodeada de niños en un paseo por la ciudad de Roma. 4 de julio de 1947.

Imagen 3. Fuente: CIPOLLA Damián – MACEK Laura – MARTÍNEZ Romina, 2008, *La embajadora de la paz: la gira internacional de Eva Perón*, Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, Buenos Aires.

a Franco, situación que se agravó con la llegada de la “Celere”⁴⁹. Y para rematar y saldar la deuda diplomática que le reclamó el diario de Saragat, afirmó: «no hay animosidad alguna de confrontar con la Perón»⁵⁰.

Más allá de esta polémica, que terminó aquí, la izquierda siguió con distancia el viaje de Eva y ella, por su parte, no modificó el estilo de sus apariciones públicas ya que siguió recorriendo Roma y otras ciudades en autos descapotables y en contacto directo con la gente.

49 Forma convencional para referirse al “Reparto mobile della Polizia di Stato”, fuerza de choque creada en 1946.

50 “L’Unità”, 28/6/1947, p. 1.

Últimas imágenes. Evita y las ruinas

Evita siguió con su recorrido. Pero Italia, a su vez continuó con el complejo y agitado curso de su política interna. Y esto sí hizo variar los planes de la viajera. A los pocos días, mientras Evita se encontraba en Milán, ocurrieron incidentes graves en un gran acto de la DC en Venecia en el que participaba De Gasperi. El evento debió ser suspendido y dejó un tendal de heridos y detenidos. Se exasperó la política italiana, la lucha a brazo partido entre DC y PC se encontraba en pleno desarrollo y con choques violentos. La portada del “Corriere” que anuncia su estancia en la Lombardía (imagen 4) es elocuente al respecto. Fue entonces que, a pedido del Gobierno Italiano (vía Conde Sforza), Evita suspendió sus visitas a Venecia y a Florencia y se retiró a descansar una semana en Villa Poggio Fiorito, Rapallo.

Antes de este retiro a la Riviera Ligur, su paso por Milán fue no menos espectacular que el realizado por Roma. Estuvo acompañada siempre por Sforza y rodeada de todo el boato eclesiástico, diplomático y económico de la poderosa zona lombarda. La sede de la Fiera Campionaria XXV se abrió en exclusividad para ella. Los cronistas relataron que la cantidad de gente que concurrió a verla impidió que ella pudiera bajar del automóvil que la llevaba para hacer el recorrido. Antes había visitado también la emblemática sede de la VIII Triennale di Milano guiada por su director, el arquitecto Bottoni. Al día siguiente visitó el Duomo y mantuvo allí una entrevista privada con el cardenal Shuster. Mas tarde la Scala ofreció una función en su honor, a la que siguió una cena en el foyer del mismo teatro⁵¹.

Viajó al día siguiente al lago di Como, donde la esperaron los niños mutilados de guerra de Arosio, de la obra de Don Carlo Gnoc-

51 “Corriere della Sera”, 30/6/1947, p. 1.



Imagen 4. Fuente: “Corriere d’Informazione”, 1/7/1947.

chi. Paseó en barco por el lago y los agasajos parecieron no tener fin.

Sin embargo, entre tanto esplendor ceremonial, Eva intentó, como ya lo había hecho en Roma, armar un itinerario diferente al del protocolo, y, según alguna bibliografía, le pidió a Sforza visitar los barrios populares de Milán, recibiendo una contundente respuesta: «No encontrará usted más que ruinas causadas por la guerra que nos impuso el fascismo» (CAMARASSA J. 1998: 153).

Curiosa persistencia de las ruinas en su biografía: ella había nacido a la política con otras ruinas: las del terremoto de San Juan y su tendal de desamparados, en 1944⁵².

Evita en Montecassino, en las Fosas Ardeatinas, en los barrios pobres de Roma y Milán. Con los niños huérfanos y los mutilados. Es otro itinerario posible; poco visitado por los biógrafos, pero no menos real que el de la nobleza vaticana y los palacios romanos que la vieron pasar.

¿Cómo emergió Evita de aquellas ruinas materiales y humanas de

52 El terremoto que destruyó la ciudad argentina de San Juan se produjo el 15/1/1944. Fue durante la recolección de fondos para sus víctimas que Eva Duarte conoció a Juan Perón, por entonces Secretario de Trabajo y Previsión de la Argentina.

la Italia del verano de 1947?

Sus últimos gestos marcaron una solidaridad exhibida y munificente (para sus adversarios, demagógica). Envío fondos para las víctimas que produjo el estallido del buque Panigaglia en Porto Santo Stefano⁵³ y para las familias de los niños ahogados en Albenga⁵⁴, ambas tragedias ocurridas durante su periplo europeo. También hizo adquirir y envió por pedido de una madre romana un antibiótico para un niño enfermo, en un avión que alquiló al efecto⁵⁵.

Tal vez quiso mostrar su manera de entender y de encarar la acción social reparadora: directa, inmediata. Poniendo los recursos, y con ellos, si era posible, su cuerpo. Ese cuerpo que, dicen, cambió después del viaje. Se afinó y estilizó. Se hizo por completo un cuerpo de Estado. Odiado por los poderosos, al punto de secuestrarlo después de muerta y desaparecerlo durante 16 años. Pero, sin duda, idolatrado por los humildes que la recordaron por siempre.

53 El 1° de Julio de 1947, en el Puerto de Santo Stefano (Grosseto), explotó el buque Panigaglia, cargado de municiones. Las víctimas directas fueron 68. Sobre la donación de Eva Perón, ver “Corriere d’Informazione”, 17/7/1947, p. 1.

54 El 16 de julio de 1947, la motonave Annamaria naufragó en la costa de Albenga (Savona), causando la muerte de 43 niños. Sobre la donación de Eva Perón, ver “Corriere della Sera”, 31/7/1947, p. 2.

55 “Corriere della Sera”, 12/7/1947, p. 1.

Bibliografía

ALBÓNICO Aldo, 1992, *Italia y Argentina 1943-1955: política, emigración e información periodística*, “Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe”, vol. 1, n. 1. Disponible en: <http://www3.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1271>

BORRONI Otelio – VACCA Roberto, 1970, *La vida de Eva Perón. Tomo I: Testimonios para su historia*, Galerna, Buenos Aires.

CAMARASA Jorge, 1998, *La Enviada. El viaje de Eva Perón a Europa*, Planeta, Buenos Aires.

CAPUZZI Lucia, 2006, *La frontera imaginata. Perfil político e sociale dell'immigrazione italiana in Argentina nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano.

CIPOLLA Damián – MACEK Laura – MARTÍNEZ Romina, 2008, *La embajadora de la paz: la gira internacional de Eva Perón*, Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, Buenos Aires.

D'ARINO ARINGOLI Guillermo E., 2016, *Evita en Europa. Un viaje iniciático. La construcción del mito*, Caligrama, Barcelona.

DUARTE Erminda, 1972, *Mi hermana Evita*, Ediciones Centro de Estudios Eva Perón, Buenos Aires.

FAVERO Bettina Alejandra, 2002, *Los empresarios italianos en la Argentina: el caso de Agostino Rocca*, “Altreitalie”, n. 24, pp. 56-78.

GALASSO Norberto, 1999, *Yo fui el confesor de Eva Perón (Padre Hernán Benítez)*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario.

JITRIK Noé, 1969, *Los viajeros*, Jorge Álvarez, Buenos Aires.

LAGOMARSINO DE GUARDO Lilian, 1996, *Y ahora...hablo yo*, Sudamericana, Buenos Aires.

LANÚS Juan Archibaldo, 1984, *De Chapultepec al Beagle. Política Exterior Argentina 1945-1980*, Emecé, Buenos Aires.

LLAMBÍ Benito, 1997, *Medio siglo de política y diplomacia*, Corregidor, Buenos Aires.

MARTÍNEZ Tomás Eloy, 1996 [1995], *Santa Evita*, Planeta, Buenos Aires.

MEY Carlos – BERGER Guillermo – GALDEANO Miguel A., *Don Alberto y el matrimonio Perón. Un sonado viaje a Europa*. Recuperado de: <https://www.histarmar.com.ar/BuquesMercantesArgAnt/CiaArgdeNavDodoro-06-1947.htm>

MORREALE Emiliano, 2015, *Le Italie del cinema: centralità di Roma, immaginari locali e decentramenti produttivi*, in Maria SALVATI – Loredana SCIOLLA (editrici), *L'Italia e le sue regioni*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma, pp. 505-521.

MURIALDI Paolo, 2014 [1996], *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, Il Mulino, Bologna.

NAVARRO Marisa, 2018 [1981], *Evita*, Edhasa, Buenos Aires.

PERÓN Eva, 1951, *La Razón de mi vida*, Peuser, Buenos Aires.

PERÓN Eva, 1985, *Discursos completos. 1946-1948*, tomo I, Megafón, Buenos Aires.

RAPOPORT Mario, 1995, *Argentina y la Segunda Guerra Mundial: mitos y realidades*, “Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe”, vol. 6, n. 1, pp. 5-21. Recuperado de: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1202>

REIN Raanan, 2003, *Entre el abismo y la salvación. El pacto Franco-Perón*, Lumiere, Buenos Aires.

REIN Ranaan, 2015, *El Pacto Perón-Franco: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina*, “Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe”, vol. 1, n. 1, pp. 106-132. Disponible en: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1313>

SAÍTTA Sylvia (Editora), 2007, *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

TAYLOR Julie M., 1981, *Evita Perón. Los mitos de una mujer*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires.

TRANFAGLIA Nicola, 2005, *Ma esiste il quarto potere in Italia? Stampa e potere politico nella storia dell'Italia unita*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.

VIÑAS David, 1971, *Literatura Argentina. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XX, Buenos Aires.

ZANATTA Loris, 2011, *Eva Perón*, Sudamericana, Buenos Aires.

Eva Perón: ficción, historia y mito en clave de género

María Inés Palleiro

Universidad de Buenos Aires/

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET

Carla Victoria Fantoni

Università di Modena e Reggio Emilia UNIMORE

En el centenario del nacimiento de Eva Perón, el trabajo analiza la relación entre historia y mito en dos películas: *Eva Perón. La verdadera historia* (1996), de Desanzo, protagonizada por Esther Goris y Víctor Laplace, y *Evita* (1996) de Parker, protagonizada por Madonna y Antonio Banderas. Expone asimismo el resultado de una investigación sobre el impacto de Eva en jóvenes mujeres argentinas, con indicios de folklorización que se advierten también en las películas.

*Oralidad y estudios de génesis: versiones,
variantes e itinerarios deconstructivos*

Grésillon caracteriza la crítica genética como «una mirada» sobre el texto que privilegia «la génesis sobre la estructura» (GRÉSILLON A. 1994: 25). Tal mirada, centrada en variantes de manuscritos literarios, fue revisitada por Palleiro desde las variantes del discurso folklórico (PALLEIRO M. 2004, 2013, 2018). Ya Menéndez Pidal había llamado la atención sobre la vida en variantes de la tradición oral en el Romancero hispánico (MENÉNDEZ PIDAL R. 1973), y Chertudi afirmó que el cuento folklórico «vive en variantes» en la oralidad, considerando la “versión” como «cada realización de un cuento» (CHERTUDI S. 1978: 5). Las regularidades temáticas del relato folklórico fueron clasificadas por el finés Aarne en un Índice Universal de Tipos Folklóricos en 1928, actualizado por Thompson (AARNE A. – THOMPSON S. 1961 [1928]) y por Uther (UTHER H. J. 2011 [2004])¹. El tipo narrativo es una combinación relativamente estable de unidades temáticas mínimas o “motivos”, comunes a relatos de los más diversos tiempos y lugares (THOMPSON S. 1946). En el Índice ATU, cada tipo está acompañado de una descripción temática. Motivos como el del origen humilde o bastardo del héroe –presente en las versiones fílmicas sobre Eva Perón– se recombinan para dar lugar a tipos como “Cenicienta” (tipo ATU 510 A). Las regularidades de tema están acompañadas por otras de composición y estilo. Propp codificó regularidades compositivas del relato folklórico en un inventario de treinta y una unidades mínimas o “funciones”, entre las que se cuenta el Casamiento del héroe (PROPP V. 1972), presente en ambas películas. También las regularidades estilísticas fueron codificadas como «leyes del estilo folklórico», como la de la antítesis y la de repetición de situaciones paralelas (OLRIK A. 1992). En las dos

1 Este Índice se identifica con la sigla ATU, correspondiente a la inicial de su creador y sus revisores.

versiones fílmicas, hay regularidades de estilo como la reiteración de la defensa de los derechos del pueblo, y la antítesis entre el origen legítimo de los otros hijos de su padre, y el bastardo de Eva. Desde una perspectiva genética, Lebrave consideró las correcciones y variantes de manuscritos como operaciones de transformación de un texto, y propuso como método para reconocer variantes la confrontación de distintos estadios de escritura, que permite distinguir adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones (LEBRAVE J. L. 1990: 156). Palleiro reformuló estos conceptos para la narración folklórica, teniendo en cuenta que, para los geneticistas, las correcciones modifican un texto ya fijado en la escritura, y dan lugar a variantes, mientras que, en la oralidad, correcciones y variantes surgen en la inmediatez del coloquio. Acuñó así el concepto de “matriz genética”, a la que definió como combinación de rasgos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a distintos relatos, identificados mediante la comparación intertextual (PALLEIRO M. 2004: 50-65). El relato folklórico se ajusta a patrones de tema, composición y estilo que constituyen matrices, las cuales funcionan como pre-textos generadores de versiones y variantes, que dan lugar a mensajes identificatorios de la especificidad cultural de un grupo (PALLEIRO M. 2018: 27-28).

Las versiones fílmicas presentan miradas sobre Eva Perón desde culturas tan diversas como las de sus directores, que recrean aspectos de la historia y la tradición oral en una cadena de códigos y enunciadores –guionistas, maquilladores, iluminadores y músicos, además de actores–. El relato folklórico, como texto dinámico, tiene potencialidad deconstructiva similar a la de un hipertexto virtual. Desde la teoría informática, Nelson definió el hipertexto como «texto que se bifurca», compuesto por «una serie de bloques textuales conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario» (NELSON TH. 1992: 2-3). Con este enfoque, el relato folklórico puede ser caracterizado como conjunto de bloques textuales conectados por nexos flexibles, recombinables en recorridos múltiples similares a los del hipertexto virtual, a partir de transformaciones de una ma-

triz. Este diseño tiene como base el deconstruccionismo de Derrida, que destaca la importancia de detalles marginales (DERRIDA J. 1985), considerados por el formalista Mukarovsky como unidades semánticas básicas de la obra folklórica (MUKAROVSKY J. 1977). Los patrones de tema, composición y estilo –que tienen como base las categorías propuestas por Bajtín para delimitar géneros discursivos (BAJTIN M. 1982)– forman un inventario abierto, que cada nuevo narrador transforma, a partir de variaciones de detalles, en itinerarios dispersivos como los del recuerdo. Palleiro consideró tales detalles como nodos de descentramiento del relato, que favorecen un juego de transformaciones múltiples, a partir de agregados, eliminaciones, reemplazos o cambios de posición de núcleos narrativos, similares a las operaciones de corrección escritural (PALLEIRO M. 2004: 50-65). Desde esta óptica, cada película propone un itinerario diferente de la vida de Eva Perón a partir de dispositivos de ficcionalización como las matrices folklóricas. Parker establece un contrapunto polifónico entre el recorrido biográfico y el comentario interpretativo, y Desanzo deconstruye el itinerario de Parker en lo que considera la “verdadera” historia de la protagonista. Diversos recorridos interpretativos pueden advertirse también en las entrevistas, que rescatan aristas diferentes de la personalidad de Eva.

También los estudios de género proponen una lectura deconstruccionista de estereotipos culturales, ligados con la catalogación binómica hombre/mujer, que tiene como base la decodificación de elementos considerados históricamente como aleatorios, o como desviaciones de un canon genérico (ONOFRI M. 2001). El término “género” se refiere a distinciones de sexo entre hombre y mujer a partir de la diferencia biológica masculino/ femenino, las cuales, con el desarrollo de las ciencias sociales, fueron definidas como diferencias de roles culturales. A lo largo de la historia, se creó una narración dominante de subordinación, que consideraba al hombre como dirigente y a la mujer como subordinada, instaurando un sistema de categorías so-

ciales que crean desigualdad (CONNELL R. 2011: 44-45). Desde esta óptica, el género es una construcción cultural que rige las prácticas cotidianas. Tal categoría cultural se advierte en la construcción del personaje de Eva, tanto en las películas como en las entrevistas. En Desanzo, Eva rompe con el estereotipo de narración dominante, al construir una figura femenina con capacidad de liderazgo, en un rol culturalmente asignado al hombre. La narración dominante gravita en ambas versiones, como pre-texto con respecto al cual cada una propone una modalidad diferente de ruptura que otorga espesor al personaje, aun en la versión de Parker, más cercana al estereotipo de género de actriz en ascenso. Desanzo propone un distanciamiento de esta narración dominante, al elevar al personaje a la categoría de símbolo identificador de los derechos de las clases oprimidas. Tal dimensión simbólica, cercana al culto popular, se encuentra también en Parker, quien presenta el mito de Evita como contracara de su trayectoria histórica². En ambos casos, hay una elaboración poética, relacionada con la deconstrucción de un estereotipo canónico de rol femenino.

Para la interpretación de versiones son fecundos los aportes de la estética de la recepción, que se centra en experiencias de lectura, consideradas como instancias de apropiación y producción crítica de conocimiento (JAUSS H. R. 1977 [1967]. Los sentidos de un texto surgen así del encuentro con los lectores y la actividad de leer, paradigma de otros consumos culturales más amplios como el cine (BROITMAN A. 2015), que aquí nos ocupa.

2 El “mito” puede ser definido como acontecimiento fundante de una comunidad, que fija una estructura de lo real en un relato arquetípico (FERRATER MORA J. 1993).

Las génesis de las versiones filmicas: aproximación comparativa

El vínculo entre ficción, historia y mito fue la base de comparación entre las versiones filmicas de Parker, estrenada en 1996³, y de Desanzo, estrenada en el mismo año, con guion de J. P. Feinmann. Tal comparación fue desarrollada en el módulo “Oralidad, escritura y génesis” dictado por Palleiro como profesora invitada del Seminario “Genética textual y crítica genética” coordinado por Pagliai en la Universidad de Buenos Aires en 2018⁴. Un dato contextual relevante es que el rodaje de algunas escenas de *Evita* de Parker, filmadas en Buenos Aires durante la presidencia de Carlos Menem –quien dio su permiso para utilizar el balcón de la Casa de Gobierno o “Casa Rosada” desde el que Eva Perón hizo su última aparición pública– dio lugar a fuertes polémicas. Quizás como consecuencia de ellas, se incentivó la filmación de una película nacional capaz de reivindicar «la verdadera historia» que dio título a la obra de Desanzo. La comparación propuesta por Palleiro tuvo como base los siguientes ejes: 1) las variantes entre versiones, a partir de una distinción entre el film biográfico y el musical hollywoodense; 2) la invención poética de la historia, 3) la relevancia de la corporalidad, 4) los contextos de producción de las películas, y su brecha con respecto a los contextos de recepción y 5) la folklorización de la protagonista.

El film de Desanzo tuvo como intertexto no solo el libro *La razón de mi vida* de Eva Perón, sino también el musical de Parker, el cual

3 *Evita*, película estadounidense filmada en Argentina y Hungría, fue producida por el propio Parker en colaboración con el húngaro Andrew G. Vajna y el estadounidense Robert Stigwood.

4 El empleo de materiales del Seminario fue autorizado por Pagliai, a quien agradecemos las observaciones generales y las relativas a la intertextualidad filmica de *Desayuno en Tiffany's* en la versión de Parker. La distinción entre “genética textual” y “crítica genética” remite, respectivamente, a la reflexión teórica sobre el proceso constructivo de un texto, y al estudio de sus fases de producción.

tuvo a su vez como pre-texto la ópera-rock *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice. El subtítulo de “la verdadera historia” reivindica la dimensión histórica de Eva Perón, que no escapa a la invención poética (WHITE H. 1973), en el sentido jakobsoniano de trabajo estético de selecciones y combinaciones en el mensaje (JAKOBSON R. 1964). En la película de Desanzo, catalogada en sitios tales como [http:// filmtv.it](http://filmtv.it) como film biográfico, hay una selección y combinación poética de escenas de la vida de Eva. Parker, por su parte, designó al personaje con el diminutivo afectivo de “Evita”, para construir una figura prototípica. Agregó además el personaje ficcional del “Che”, quien proporciona una clave interpretativa del discurso verbal que es, en todo el film, un discurso cantado. El “Che” es un testigo que se confunde con el “pueblo”, para comentar el accionar de la protagonista desde un rol de observador, como el del coro del teatro griego. En la elección de este apelativo típicamente argentino hay también una alusión intertextual al “Che” Guevara, líder político elevado a una categoría cuasi mítica. Desanzo suprime esta figura interpretativa, en una variante con respecto a la matriz.

Hay en ambas versiones, desde el comienzo, una folklorización del personaje, a partir de la referencia a su origen “bastardo”, aludido en la escena del velorio de su padre. El tópico de la estigmatización de la que fue objeto Eva por “bastarda” aparece también en las entrevistas. Hay en estas escenas elementos de la matriz folklórica de Cenicienta –con elementos temáticos comunes con el tipo folklórico ATU 510 A, “Cinderella”, ya que presentan a una persona humilde que llega a convertirse en primera dama por su matrimonio–. Tal folklorización sufre un *crescendo* rayano en la mitificación que, en Parker, es objeto de tratamiento casi paródico, asociado con el rol de actriz de Eva, devenida en líder femenino. Desanzo, por el contrario, pone el acento en su condición de personaje relevante de la historia argentina. En ambas películas, las escenas del velorio del padre incluyen íconos religiosos que coadyuvan a la mitificación, del mismo modo que las de la enfermedad y muerte de la protagonista,

en pleno apogeo de su carrera política. Esta muerte trágica ocurrida en etapa temprana, unida a su origen humilde, son rasgos distintivos de la canonización popular, que dieron lugar a recreaciones literarias como *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez.

Tanto en Parker como en Desanzo hay una retórica de la imagen vinculada con la construcción y deconstrucción corporal, que recurre a hipérbolos, metonimias y sinécdoques. Esto se advierte en las escenas de la enfermedad de Eva, que enfatizan el proceso de mutilación de su cuerpo, asociado con la dinámica metonímica de la fragmentación y la falta. Tal retórica está unida a una construcción metafórica del personaje, con una condensación de símbolos partidarios y religiosos. En Parker predomina el código musical, con despliegue ornamental de vestuario, mientras que Desanzo apunta al anclaje referencial con un vestuario de época y una escenografía centrada en la ambientación histórica, reforzada por alusiones contextuales como la huelga ferroviaria a la que pone fin Eva, en un despliegue de oratoria verbal y corporal. En Parker, la folklorización llega al clímax en el “discurso del balcón”, con la presentación de Evita como emblema identificatorio, subrayada por la canción *Don't cry for me, Argentina*. En todo el film, el código del inglés, que requiere una operación de traducción, resulta de especial relevancia. La letra de esta canción, con versos tales como «I kept my promise, don't keep your distance» estimula tal identificación, de cuya eficacia dan cuenta entrevistadas como Falduti, quien consideró a Eva como emblema femenino en el que la corporalidad está muy presente. Esto ocurre también en las películas, tanto en la mencionada construcción del personaje a partir de vestuario y maquillaje –que, en Parker, llega a un despliegue visual hiperbólico– como en la calificación de “puta”, incluida en una de las canciones. Tal calificativo, retomado por entrevistadas como Colombi, remite a una estigmatización corporal de género. Cobran sentido aquí las afirmaciones de Baker (2006) acerca de que la construcción narrativa de un personaje es un hecho de traducción, vinculada con conflictos sociales (BAKER M.

2018). El rol del “traductor” –en este caso, desempeñado por la cadena enunciativa de director, guionista y otros emisores– le permite presentar una versión interpretada de la historia (PAGLIAI L. 2019: 34-35). Entre estos distintos emisores se crean « brechas intertextuales» (BRIGGS CH. – BAUMAN R. 1992) manifiestas también en la distancia entre géneros discursivos cinematográficos como el biográfico y el musical. Tales brechas contribuyen a generar diversas versiones, a partir de variaciones de «detalles» (MUKAROVSKY J. 1977) en torno a una misma matriz histórica, con una bifurcación de itinerarios similares a los del hipertexto virtual.

Estos lineamientos trazados por Palleiro sirvieron a los participantes del Seminario –cuya edad-promedio osciló entre los 24 y 35 años con un 80% de participación femenina– para comparar las películas.

Evita de Parker en la voz de Lourdes Ballvé

En su comentario de la versión de Parker, Ballvé puso énfasis en que la caracterización de Evita refleja la visión de algunos actores del poder con respecto a los ídolos populares. Se centró en las escenas en las que Eva habla desde el balcón de la Casa Rosada, especialmente, en la que entona la canción *Don't cry for me, Argentina*, que apunta a un *pathos* emocional, con recursos propios de un musical que, para Ballvé, dista de reflejar las creencias sociales que hicieron de ella un ídolo. Se detuvo también en una escena en la cual se juega un partido de polo, deporte criollo de la clase alta, en la que se representa a la aristocracia argentina como si fuera nobleza inglesa, cuando esta clase tiene, en Argentina, mayor influencia española. Afirmó así que la versión está atravesada por el universo cultural sajón de Parker, y tanto en esta escena como en todo el film se evidencia un repudio de las clases altas hacia Eva, a la que se llegó a tildar de prostituta. Ballvé propuso una lectura en clave de género, de acuerdo con la cual

muchas mujeres que ocuparon lugares en el poder fueron objeto de críticas sexistas, para minimizar su impacto social.

Esta versión presenta una visión paródica de esta figura emblemática, que suscita procesos de identificación grupal. Tales procesos, logrados mediante la recepción, ponen de manifiesto la complejidad de la creación de un estereotipo como el que intentó construir Parker.

*“Eva Perón: la verdadera historia” de Desanzo
en la voz de Silvina Fernández*

Fernández tomó como punto de partida para comentar la versión de Desanzo su estreno en el mismo año que la de Parker, lo cual gravitó en su génesis como “contra versión” nacional, de mayor “veracidad”. La película compartió con el relato historiográfico la reconstrucción narrativa de un hecho histórico, con una trama cuyo eje fue el “renunciamiento” de Eva Perón a la vicepresidencia de la nación, anunciado en la escena del balcón, recreada también por Parker. Desanzo recurrió a la técnica retrospectiva de analepsis, en un juego poético de alteración de la secuencia narrativa para remontarse a la infancia de Eva y al momento en el que conoció a Juan Perón, luego de haber presentado escenas de las elecciones nacionales. Analizó también la escena desarrollada en su lecho de muerte, que incluye un discurso de Eva, en el cual cobra especial relevancia la corporalidad (minuto 42: 42).

CUARTO DE EVA. PERÓN ENTRA. EVA EN LA CAMA
EVA (dirigiéndose a Juan Perón)

Te dije que odio mi cuerpo, pero no solo mis tobillos, sino todo mi cuerpo que me está traicionando. ¡Justo ahora que hay tanto que hacer me deja tirada acá en la cama como una moribunda!

Para Fernández, el cuerpo se construye como un Otro –el único enemigo al que Eva no pudo vencer– a partir de una «lógica sinecdótica» de fragmentación corporal (BRIGGS CH. 2001). Cobran sentido aquí las afirmaciones de Verón (1988) quien considera “el cuerpo significante” como capa metonímica de producción de sentido, con relación indexical de existencia con respecto al sujeto, que no puede desprenderse de él (VERÓN E. 1988). El cuerpo está sometido a deterioro, enfermedad y fragmentación del orden de la metonimia, aludida por Eva en su discurso, al referirse a la incomodidad con respecto a sus distintas partes. Fernández se centró también en la vestimenta de Eva, cuyo modisto Paco Jamandreu –“Paquito”, en la película– tuvo como objetivo que su cuerpo pudiera representar a «tantas Evas distintas». Este es también un juego sinecdótico de partes que permite al personaje desplegar distintos roles. La escena de la muerte presenta a un cuerpo que, si bien traiciona a su poseedora, también la empodera ante sus enemigos, representados en escenas de una conspiración manifiesta en la inscripción “Viva el cáncer” en un muro. La enfermedad aparece mencionada también en entrevistas como la de Scarpino, quien asoció la permanencia de Eva en la memoria colectiva con la lucha contra el cáncer. Esta escena funde a negro, y aparece en ella un texto a modo de necrológica, acompañada por el código musical en la voz de sus seguidores, quienes entonan la canción *Olvidarte no podrán* acompañada por la voz de la cantante Patricia Sosa. Las últimas imágenes funden a sepia, tono cromático de antiguas películas documentales, lo cual subraya su vínculo intertextual con el género biográfico. Hay en la construcción poética del personaje una selección de aspectos de su historia personal y de la historia social de la Argentina, desde su origen humilde hasta su muerte, atravesados por la lucha por los intereses del pueblo, que la transforma en emblema de reivindicaciones sociales.

Aproximación comparativa a las dos versiones en la voz de Marita Muga y Juan Puentes Castro

Para comparar versiones, Muga tomó como eje la construcción de un ídolo popular, con el soporte conceptual de la Folklorística (PALLEIRO M. 2015), a partir de una investigación documental en el Museo “Evita” de Buenos Aires. El culto a ídolos populares, como praxis centrada en la repetición secuencial de acciones propia del formato narrativo, es una expresión performativa (RAPPAPORT R. 1992). Las creencias sociales inciden en la construcción de ídolos y en su cristalización ritual, en un entretejido con “matrices folklóricas” (PALLEIRO M. 2004, 2018). Los medios de comunicación contribuyen a la formación de estos ídolos a partir de la exaltación de ciertas características o de la exhibición de sus *performances*, favoreciendo mecanismos de identificación, con un componente de idealización que los convierte en íconos de una sociedad y símbolos de una cultura. En Desanzo, hay una variedad de representaciones sociales de Eva, desde la heroína melodramática a la mujer que rompe con la norma, imponiéndose a una cultura patriarcal del poder —elemento retomado en las entrevistas— hasta la de la mujer de hierro. En Parker, la construcción de Eva como ídolo es la de una “Cenicienta de folletín”, mientras que Desanzo la presenta como encarnación de la lucha contra la invisibilidad de la clase oprimida

La escena del balcón muestra en Desanzo el sacrificio de Eva, que la llevó a deponer su interés personal, al renunciar a la candidatura a la vicepresidencia en aras del proyecto político del peronismo, presentado como bien superior, y las escenas finales aluden al cuerpo como lugar de padecimiento físico que la condujo a su canonización popular. Parker construye una antiheroína, con una representación social más plana y homogénea: la de la actriz trepadora que, en la búsqueda de escalar socialmente para conseguir el éxito personal, no vacila en conseguirlo por cualquier medio, recibiendo el castigo de

una muerte prematura. Sin embargo, es a través de su padecimiento y muerte que logra un grado de humanización y redención final. La escena del renunciamiento presenta en Parker a una Eva ya consciente de su enfermedad, derrotada en su plan de llegar a la vicepresidencia pero, no obstante, fiel al personaje que, como actriz, construyó junto a Juan Perón: el de una mujer amante de su pueblo. En estas escenas finales, Parker no pone énfasis en el padecimiento físico de Eva, sino en el dolor del pueblo, quien sufre a través de ella, con un sentimiento religioso. La muerte es el *show* que por fin acaba, como lo destaca la canción *Don't cry for me, Argentina!*. Muga acotó, por último, que la corporalidad de Eva sigue siendo instrumentalizada más allá de su muerte a través de su cadáver embalsamado, al que consideró como espectáculo de naturaleza muerta.

Puentes Castro se centró en la construcción de mitos a partir de matrices folklóricas, y advirtió cómo, desde el cine, se observan disonancias en la imagen de Eva. Las dos versiones recurren a elementos fundacionales propios del discurso mítico, pero presentan dos versiones del mito de Eva completamente diferentes. Si bien ella fue considerada por los argentinos como “jefa espiritual de la Nación”, siempre suscitó opiniones contrapuestas, y es este disenso el que otorga profundidad al personaje. Puentes Castro comparó segmentos de ambas películas, y el primero fue el de la muerte del padre de la niña María Eva Duarte. En *Desanzo*, Eva se encuentra en medio de un grupo de mujeres que intentan ingresar al espacio sagrado en donde se lleva a cabo la ceremonia fúnebre, pero no se les permite entrar, por no ser familiares legítimos. El conflicto se plantea a partir de una situación de incomodidad, transformada en una prueba a superar, semejante a las “tareas imposibles” del héroe folklórico. Parker presenta a una Eva aguerrida, dispuesta a irrumpir en ese espacio, y esta actitud otorga un matiz dramático, que contribuye a la construcción de la imagen estereotipada de una futura líder popular, aspecto retomado en las entrevistas.

Ambas películas construyen un personaje con voluntad de ascen-

so social, asociada en Parker con un individualismo que responde a intereses personales, como en la escena en la cual se presenta a una Eva fascinada por el *glamour* de la clase alta argentina, con tendencia al derroche. La imagen del *glamour* está presente en Desanzo, asociada con el lugar político ocupado por la protagonista, que no le impidió desarrollar sensibilidad por los sectores populares, como se evidencia en su *performance* como oradora frente a los sindicalistas del ferrocarril. Estas cualidades, relevantes para la construcción del mito, aparecen en Desanzo, mientras que Parker presenta a una Evita silenciada, sin base política consistente, que se construye como mito en virtud de su relación con Juan Perón, a partir de la sed de ascenso social y ambición, comparable a la de los personajes de *Desayuno en Tiffany's* de Truman Capote⁵. Desanzo presenta, por el contrario, una figura empoderada desde lo político, más cercana al pueblo.

Puentes Castro analizó el vínculo entre el discurso político de Eva y la canción *Don't cry for me, Argentina!*, que actúa como texto configurador de su imagen fuera de la frontera argentina. Hay en la canción una decantación hollywoodense del personaje, con un reduccionismo mítico que remite a la matriz folklórica de la heroína popular. En Desanzo, por el contrario, la construcción del mito de Eva tiene que ver con la agencialidad del pueblo argentino, como puede advertirse en la reconstrucción de la corporalidad en su agnía. El juego sinecdótico de desintegración, representado en Desanzo en una *performance* somática, da lugar al mito de una corporalidad reconstruida más allá de la muerte, que permaneció en la memoria colectiva como mujer joven, políticamente formada, enemiga de la oligarquía, y con capacidad de liderazgo. Por el contrario, Parker presenta su muerte con tintes melodramáticos, como se advierte en la escena del sepelio, magnificado a través de una construcción visual

5 La versión cinematográfica de esta novela norteamericana, dirigida por Blake Edwards en 1961, fue protagonizada por Audrey Hepburn, George Peppard y John Mc. Giver, con música de Henry Mancini.

hiperbólica, con tomas imponentes de su féretro y del desfile en su honor, que contrastan con las imágenes de miles de seguidores, en su mayoría humildes, que la lloran con antorchas en Plaza de Mayo. Esta imagen hiperbólica guarda continuidad con la de la cuasiviolenta de Eva niña en el velorio de su padre, y con la de otra escena, en la que justifica la compra de armas al rey de Holanda. Desanzo aporta una versión menos espectacular de Eva, como motor de una política de reivindicación de derechos de las clases populares, que aún hoy tiene repercusión en la vida nacional y continental.

A partir de ciertas matrices, cada versión generó un recorrido diferente, mediante adiciones de detalles como el del personaje del Che en Parker, suprimido en Desanzo; y de desplazamientos del eje de interés, de la violencia en Parker a la fortaleza en Desanzo. Estos aspectos tendieron a elaborar un emblema identificadorio, en géneros filmicos diferentes como el biográfico y el musical –el cual, además del pre-texto la ópera-rock de Rice y Lloyd Webber, tiene como intertextos otros films de la producción de Lloyd Webber, como *Jesus Christ Super Star* y *The Wall*–. Los recorridos divergentes de una matriz que entrelaza historia y mito remiten a la problemática de las variantes e itinerarios alternativos de la genética textual y la teoría del hipertexto. Ambas versiones contribuyeron a afianzar el mito de Eva, e incidieron en la forma en la que las nuevas generaciones relatan la memoria del país. Esto nos impulsó a realizar entrevistas sobre el tema a jóvenes argentinas.

Eva Perón en voces de jóvenes argentinas del siglo XXI

Las entrevistas fueron realizadas en Buenos Aires por Carla Fantoni, en febrero y marzo de 2019, a jóvenes de edad similar a la de los del Seminario de Crítica Genética. En continuidad con el *corpus* precedente, Fantoni entrevistó a jóvenes mujeres argentinas de clase media, de diferentes orientaciones políticas y con estudios

universitarios en curso. De un total de 12 entrevistas abiertas, que propiciaron la conversación no estructurada, seleccionamos para su comentario, con una metodología cualitativa, las aplicadas a estudiantes de carreras afines a las de los participantes del Seminario. Adoptamos un enfoque de género, para indagar si Eva representa o no, para jóvenes argentinas, un modelo de rol (CONNELL R. 2011). La pregunta-base fue: «¿Qué significa para vos⁶ Eva Perón?», y las entrevistas seleccionadas fueron las aplicadas a Silvina Colombi, 23 años, estudiante de Restauración de Obras de Arte en la Universidad Nacional de las Artes y empleada administrativa; a Laura Falduti, 24 años, estudiante de Letras de la Universidad de Buenos Aires y docente; a Camila Scarpino, 25 años, graduada en Periodismo y Comunicación Social y empleada en relaciones públicas; y a Rita Grizuti, 22 años, estudiante de Comunicación y *Marketing* y empleada en *marketing*. Elegimos un tercio de las entrevistas efectuadas, por la adecuación de las respuestas a los objetivos del trabajo. Optamos además por seleccionar entrevistadas de distinto color político, que presentaron enfoques diferentes sobre la personalidad de Eva.

El discurso de las entrevistadas dio cuenta de cómo impacta esta figura en una sociedad contemporánea en la cual el feminismo está logrando un cambio de conciencia. En el contexto argentino, hay fermentos de cambios sociales como la aprobación de la Educación Sexual Integral (ESI) en las escuelas de todo el país y el debate por la legalización del aborto que logró, en 2018, la aprobación en la Cámara de Diputados y fue detenida en la de Senadores. Tal detención generó una resistencia popular cuya fuerza se advirtió en la movilización del 8 de marzo (8M) de 2019. En esta fecha, correspondiente al día de la mujer, los pañuelos verdes –emblemas de estas reivindicaciones del feminismo– se reunieron en forma multitudinaria en la Plaza de Mayo, lugar emblemático de encuentro colectivo en el que también se había congregado el pueblo a escuchar el discurso del renunciamiento de Eva a la candidatura a la vicepresidencia.

6

Nótese el uso del voseo, frecuente en el habla coloquial rioplatense.

También allí se reunieron las Madres de Plaza de Mayo en sus “rondas” en reclamo por los “desaparecidos”, con el mismo símbolo del pañuelo —en ese caso, blanco—, convertido en emblema de reclamos sociales imperiosos. El uso de pañuelos verdes (contrastado por los opositores al aborto con pañuelos celestes) ha pasado a formar parte del paisaje cultural argentino, y es utilizado hoy en bolsos, carteras y mochilas, como signo reivindicatorio. El pañuelo ha sido siempre símbolo de recato femenino, utilizado por las mujeres en situaciones vinculadas con ritos religiosos, como puede advertirse en ambas películas en el velorio del padre de Eva, o en la reunión multitudinaria en Plaza de Mayo en circunstancias de su muerte.

«Eva era todo lo que para ese momento en Argentina estaba mal»: la voz de Silvina Colombi

Este testimonio, registrado en marzo de 2019, puso énfasis en el carácter contestatario de Eva:

Para hablar de Eva Perón, voy a empezar mencionando lo que era para su época: Eva Perón era una bastarda, era mujer, era todo lo que para ese momento en Argentina estaba mal. Ser actriz, para el hombre, para el argentino, para la sociedad, era sinónimo de puta; el hecho de ser mujer era sinónimo de ser inferior.

Colombi subrayó el desplazamiento de Eva Perón con respecto a un estereotipo canónico, acentuado por su condición de bastarda, actriz, «sinónimo de puta», que logró sustraerse al rol de género preestablecido en el contexto en el que vivió, para convertirse en ícono de liderazgo femenino. Conviene recordar la conexión del género, en un período postcolonial, con los cambios históricos relevantes en la esfera mundial (CONNELL R. 2011), de los que Eva fue precursora.

Esta construcción de la entrevistada está en tensión con la imagen hollywoodense construida por Parker, pero guarda correspondencia con el rol de género de la actriz Madonna, ícono contestatario del mundo cinematográfico.

*«La conozco por Historia Argentina»:
la voz de Camila Scarpino*

Los aspectos centrales de la entrevista a Scarpino, realizada en febrero de 2019, fueron el rol de Eva en la historia argentina, conocido a partir de los textos escolares, y la lucha contra el cáncer:

Es una de las pocas figuras femeninas que estudié en el colegio, en la materia “Historia Argentina”; en “Historia Universal”, ni siquiera recuerdo haber estudiado a una figura femenina.

Como subraya la entrevistada, en la historia argentina transmitida en el ámbito escolar circula un modelo de reconocimiento de Eva Perón como figura relevante. Este aspecto es de especial importancia, ya que es una de las pocas figuras femeninas que ha tenido una presencia en la construcción textual de la historia. Esto confirma la afirmación de la española López Navajas acerca de la carencia de representatividad formal de modelos femeninos en los programas escolares de Historia (LÓPEZ NAVAJAS A. 2014). Desde esta perspectiva, Eva Perón constituye una excepción de tal carencia. Sin embargo, su presencia en los libros de historia no escapa al estereotipo de actriz de extracción humilde, que llegó a ocupar una posición relevante por el matrimonio, como en la matriz folklórica de “Cenicienta”. Tal condición de «mujer actriz que logró una participación» fue también subrayada por Scarpino:

Recuerdo de Eva el rol que tuvo en el país. En vez de focalizarnos en el rol que tuvo en la historia, siempre se focalizó en que fue actriz y logró salir de ese rol, y pudo formar parte de la política, que era algo, para la época, muy importante: poder formar parte de la política siendo mujer.

En el discurso de Scarpino, hay indicios de una “narración dominante” (CONNELL R. 2011), que tiene como base la actuación de Eva como actriz, revertida en su pasaje a la política, esfera en la que logró quebrar un orden que propiciaba solo la presencia de hombres. Otro aspecto destacado fue la lucha contra el cáncer:

Falleció por cáncer de útero, del cual no se pudo recuperar. Lo que sí muestra, en algunos documentales que nos pasaron en el colegio, es la intención de ella de seguir participando en la política, a pesar de su condición médica.

Scarpino, cuyos padres padecieron esta enfermedad, destaca la voluntad de Eva de continuar con su participación política «a pesar de su condición médica», con una actitud de resistencia, subrayada en el film de Desanzo. También Falduti hará alusión al cáncer de útero, como símbolo de mujer luchadora a pesar de la desintegración corporal. Scarpino puntualizó sin embargo que Eva, como referente de resistencia femenina, no ha adquirido aún la representatividad que debería haber alcanzado en las luchas por los derechos de la mujer. La reivindicó de este modo desde una perspectiva de género, y se sorprendió por el hecho de que no esté lo suficientemente presente en las luchas actuales del feminismo en la Argentina:

Eva [...] en el día a día no está presente, y eso me sorprende con la cantidad de marchas e impulso femenino que hay en Argentina: la marcha por los derechos igualitarios, la marcha de “Ni una menos”, en el intento de despenalizar el aborto.

Para la entrevistada, Eva podría llegar a ser considerada como una figura de refuerzo para las mujeres, capaz de impulsarlas a romper con el «techo de vidrio» (LORBER J. 2005) para salir de una posición de subalternidad social, aspecto retomado por Grizzuti.

«Evita súper- cercana en mi corazón»: la voz de Laura Falduti

Este testimonio, registrado en febrero 2019, dio cuenta de la cercanía afectiva de algunos miembros de las nuevas generaciones con respecto a esta figura:

Te digo mi opinión sobre Evita: para mí es un personaje súper importante y referente en nuestra historia argentina. Primero, es como la primera mujer que pasa a la historia y está en los libros, más allá de a quien le guste y a quien no. Para mí es como un personaje, una figura, un referente para la historia, para pensar siempre el futuro, para pensar el presente, como que es súper importante, además de ser la única mujer que pasó a la historia.

La referencia a Eva como «personaje» evidenció su condición emblemática, con una dimensión de cercanía reflejada en el diminutivo “Evita” –el mismo utilizado por Parker en el título de su película para la construcción de una imagen prototípica–. Tal categoría emblemática fue reconocida también por los participantes del Seminario. Recordamos al respecto las consideraciones de Puentes Castro sobre su condición de mujer empoderada, que guarda similitud con la calificación de «referente en nuestra historia argentina» destacada por Falduti, quien subrayó además su presencia en «los libros» como arquetipo del presente proyectado hacia el futuro. Para la entrevistada, Eva está fuertemente asociada con la ideología peronista:

Lo más importante es el peronismo, y de hecho yo creo que el movimiento en el cual se marca su figura es esencialmente ella, si bien se llama “peronismo” gran parte de todo eso son luchas de ella, cuestiones que a ella le tocaban mucho.

El ideario de Eva condensa de modo metafórico la ideología peronista, y, desde esta perspectiva, Falduti reivindicó su figura de luchadora, que sostuvo reclamos de sectores marginados. En este sentido, coincidió con Muga, quien la consideraba como encarnación de luchas de las clases oprimidas. Este elemento no apareció en testimonios como los de Scarpino y Grizzuti, aunque ambas destacaron su rol de defensora de derechos de la mujer.

La entrevistada consideró también el tópico del cáncer, mencionado por Scarpino y presente en las películas, y lo abordó en su vinculación con la corporalidad, en clave de género:

No me parece una casualidad que Evita hubiera muerto con un cáncer de ese tipo, que es el centro neurálgico de lo femenino, que sería el útero, teniendo en cuenta en relación a su historia de vida, de referente del poder femenino en política, que no tiene precedentes en el país. Este tema de ser mujer y de alcanzar posiciones de poder que hacen que cambie la historia, no solo en términos de mujer sino que, como dice en la película, el señor, ese Paquito que la viste [Paco Jamandreu], que le dice que los pobres, las mujeres y los homosexuales tienen muchas cosas en común que es, justamente, eso: ser clases marginales.

Falduti asoció la enfermedad de Eva con su carácter de ícono femenino, y recuperó el intertexto de Desanzo para subrayar su rol de defensora de pobres, homosexuales y mujeres. Subrayó su carácter de figura capaz de suscitar una identificación colectiva, como símbolo de valores sociales y liderazgo femenino. El rasgo distintivo de este testimonio es la mencionada cercanía afectiva:

Yo la siento súper cercana a mi corazón, en el sentido que es una figura que, personalmente, como reivindico, creo que es maravillosa para nuestra historia, muy rica. Es un personaje histórico, para mí, como súper importante.

La cercanía en el «corazón», que remite al dominio semántico de los afectos, confirma su valor arquetípico de identificación subjetiva, evidente en el uso de modalizadores («yo la siento», «creo»). Esta condición arquetípica asumió, en la entrevistada, un carácter reivindicatorio, asociado con su relevancia histórica. Tal cercanía afectiva con un sector de la población argentina está presente en el la letra de la canción *Don't cry for me, Argentina* del film de Parker, mientras que Desanzo destaca el carácter emblemático de defensora de derechos sociales y políticos de sectores marginados, reconocido también por Falduti.

*«Gracias a ella se impulsa el voto femenino»:
la voz de Rita Grizzuti*

Grizzuti, entrevistada en marzo 2019, sin adherir a la ideología peronista, subrayó de todos modos la importancia de Eva como «ícono popular muy fuerte en Argentina», y reconoció su impulso para la conquista del voto femenino, que mereció su agradecimiento:

¿Qué siento hacia Eva? Quizás no comparto la ideología que ella compartía en algunos puntos, como todo lo que tiene que ver con el peronismo pero, bueno, se puede decir que ella es un ícono popular muy fuerte en Argentina. Es una referente de la lucha de la mujer por participar en la política. Gracias a ella se impulsa el voto femenino. Se puede decir que en cierta forma la admiro, y también siento agradecimiento por lo que consiguió para las mujeres.

Una vez más, podemos advertir el reconocimiento de Eva como modelo de liderazgo femenino.

Al comparar testimonios, advertimos una constante vinculada con la representatividad de Eva como luchadora que quebró barreras que impedían a las mujeres acceder a responsabilidades cívicas y políticas. Su valor de figura empoderada en un país latinoamericano es especialmente relevante, si se considera que las oportunidades femeninas, con respecto a las masculinas, son desproporcionadas y están limitadas a un bajo nivel de liderazgo en la actualidad (NORTHOUSE 2010) y, más aún, en tiempos de Eva. Ella se sustrajo a tal tendencia, al punto de haberse convertido en la primera mujer en impulsar la participación de la mujer en la vida del país, tal como subrayaron los testimonios, más allá de todo color político.

A modo de cierre

Propusimos un acercamiento a Eva Perón a partir de su recepción en jóvenes latinoamericanos de hoy, desde la perspectiva de la Folklorística y los estudios de género. El punto de partida fue el estudio de la recepción de dos versiones fílmicas en jóvenes universitarios latinoamericanos, desde la elaboración poética de la historia y la folklorización del personaje. Dicho estudio fue complementado con el comentario de entrevistas aplicadas a jóvenes argentinas, para advertir el impacto de su figura en las nuevas generaciones.

La confrontación de las películas tuvo en cuenta la tensión entre el relato musical hollywoodense de Parker, y el contrarrelato argentino de corte biográfico, de Desanzo. Las entrevistas destacaron, por una parte, el rol de ícono femenino de Eva Perón, asociado con reivindicaciones sociales y con la conquista de derechos cívicos femeninos. Por otra, reflejaron la gravitación de un relato dominante en términos de género, transmitido por la escuela como agencia de socialización, y la relevancia del tópico del cáncer, presente también en las películas.

Esta aproximación puso de manifiesto la dimensión simbólica de Eva Perón cuya figura –que fue objeto de distintas reconstrucciones y deconstrucciones poéticas cercanas al mito, a partir de la dimensión histórica– perdura en la memoria de nuevas generaciones latinoamericanas.

-Hollywood Pictures-Dirty Hand productions, Santa Monica.

Bibliografía

AARNE Antti – THOMPSON Stith, 1961[1928], *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography. Second Revision*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.

BAJTÍN Mijail, 1982, *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno, México.

BAKER Mona, 2006, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Routledge, Oxon-Canada.

BRIGGS Charles – BAUMAN Richard, 1992, *Genre, Intertextuality and Social Power*, “Journal of Linguistical Anthropology”, vol. II, 1992, pp. 131-172.

BRIGGS Charles, 2001, *Las narrativas en los tiempos del cólera: el color de la muerte en una epidemia venezolana*, en Ana DUPEY – María I. PODUJE (curadoras), *Narrar identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*, Subsecretaría de Cultura de la Provincia de La Pampa, Santa Rosa, pp. 1-19.

BROITMAN Ana, 2015, *La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos*, en III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación de la Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: http://jornadasedicion.org/wp-content/uploads/2016/06/Broitman_Jornada-Edicion-2015.pdf. (acceso: 23 marzo 2019).

CAPOTE Truman, 1987, *Desayuno en Tiffany's*, Anagrama, Barcelona.

CHERTUDI Susana, 1978, *El cuento folklórico*, Omep, Buenos Aires.

CONNELL Raewyn, 2011, *Questioni di genere*, Il Mulino, Bologna.

DERRIDA Jacques, 1985, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris.

EDWARDS Blake, 1961, *Breakfast at Tiffany's*, Jorow-Shepherd Productions, Los Angeles.

FERRATER MORA José, 1993, *Diccionario de Filosofía Abreviado*, Sudamericana, Buenos Aires.

GRÉSILLON Almuth, 1994, *Qué es la crítica genética*, “Filología”, XX-VII, 1-2, pp. 25-52.

JAKOBSON Roman, 1964, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Thomas SEBEOK (editor), *Style in Language*, MIT Press, Massachusetts, pp. 350-377.

JAKOBSON Roman, 1980, *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos*, en Roman JAKOBSON y Morris HALLE (curadores), *Fundamentos del lenguaje*, Ayuso-Pluma, Madrid, pp. 99-143.

JAUSS, Hans Robert, 1977 [1967], *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, en Hans GUMBRECHT (compilador), *La actual ciencia literaria alemana*, Anaya, Salamanca.

LEBRAVE Jean Louis, 1990, *Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse*, en Al-muth GRÉSILLON – Jean Louis LEBRAVE – Catherine VIOLLET (éditeurs), *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Du Lérot, Charente, pp. 141-162.

LÓPEZ NAVAJAS Ana, 2014, *Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada*, “Revista de Educación”, n. 363, pp. 282-308.

LORBER Judith, 2005, *L'invenzione dei sessi*, Il Saggiatore, Milano.

MARTÍNEZ Tomás Eloy, 1995, *Santa Evita*, Planeta, Buenos Aires.

MENÉNDEZ PIDAL Ramón, 1973, *Estudios sobre el Romancero*, en *Obras Completas*, vol. XI, Espasa-Calpe, Madrid.

MUKAROVSKY Jan, 1977, *Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art*, in John BURBANK - Peter STEINER, *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, Yale University Press, New Haven, pp. 180-204.

NELSON Theodor, 1992, *Literary Machines 90.1*, Muzzio editore, Padova.

NORTHHOUSE Peter, 2010, *Leadership. Theory and practice*, Sage, Thousand Oaks.

OLRIK Axel, 1992, *Principles for Oral Narrative Research*, Indiana University Press, Bloomington.

ONOFRI Massimo, 2001, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari.

PAGLIAI Lucila, 2019, *Una mirada sobre las artes performáticas como opus de traducción*, en María Inés PALLEIRO (compiladora), *Cuerpos que danzan. Hacia una teoría del discurso dancístico*, Casa de Papel, El Palomar, pp. 33-35.

PALLEIRO María Inés, 2004, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Ediciones del Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso” de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PALLEIRO María Inés, 2008a, *Yo creo, vos ¿sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PALLEIRO María Inés, 2008b, *Formas del discurso*, Miño y Dávila, Buenos Aires.

PALLEIRO María Inés, 2013, *Cuento folklórico y narrativa oral: versiones, variantes y estudios de génesis*, “Cuadernos Lirico”, 9, 2013. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1120>; DOI : 10.4000/lirico.1120 (acceso: 25 marzo 2019).

PALLEIRO María Inés, 2015, *El Folklore y la narrativa de creencias: rito, leyenda y expresiones performativas en torno a ídolos populares*, en Víctor GIUSTO y Clarisa LINGUA, *Folklore latinoamericano XV*, Ediciones del Area Transdepartamental de Folklore de la Universidad de las Artes, Buenos Aires, pp. 660-694.

PALLEIRO María Inés, 2018, *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*, La Bicicleta, Buenos Aires.

PERÓN Eva, 1951, *La razón de mi vida*, Peuser, Buenos Aires.

PROPP Vladimir, 1972, *Morfología del cuento*, Juan Goyanarte editor, Buenos Aires.

RAPPAPORT Roy, 1992, *Ritual, Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, in Richard BAUMAN (editor), Oxford University Press, New York, pp. 249-260.

THOMPSON Stith, 1946, *The folktale*, The Dryden Press, New York.

UTHER Hans, 2011 [2004], *The types of International Folktales: a Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.

VERÓN Eliseo, 1988, *Cuerpo significante*, en José Luis RODRÍGUEZ ILLERA (compilador), *Educación y comunicación*, Paidós, Barcelona, pp. 41-61.

WELLINGTON Sheila – KROPF Marcia – GERKOVICH Paulette, 2003, *What's Holding Women Back?*, “Harvard Business Review”, n. 81, pp. 18-19.

WHITE Hayden, 1973, *Metahistory*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.

Filmografía

DESANZO Juan Carlos, 1996, *Eva Perón. La verdadera historia*, Aleph Producciones, Buenos Aires. Disponible en: [http:// filmtv.it](http://filmtv.it) (acceso: 10 de marzo 2019).

PARKER Alan, 1996, *Evita*, Cinergi Productions.

Eva y las otras... antiprincesas

Susanna Nanni

Università Roma Tre

*... desde que nos embarramos por primera vez por jugar a la pelota
o desde que soñamos ser reinas de la carroza
y nos dimos cuenta, ya a temprana edad,
de que no contábamos con los atributos necesarios!*
(C. MERCÁN – N. FINK, 2016)

El presente artículo¹ intenta participar en el debate sobre *Eva y las Otras*, reflexionando sobre la representación, en perspectiva de género, de ilustres mujeres latinoamericanas que protagonizan la colección “Antiprincesas” de la editorial argentina Chirimbote. El análisis se enmarca en un contexto más general, para dar cuenta de un fenómeno editorial, argentino e internacional, que está brindando

1 Este trabajo hace parte de una investigación más amplia que estoy realizando sobre la LIJ con perspectiva de género, y con un enfoque transnacional, que se publicará en una monografía entre 2020 y 2021.

al público lector infantil-juvenil alternativas literarias a los modelos de princesa europeos y norteamericanos, ofreciendo nuevas miradas y enfoques sobre figuras cristalizadas en los espacios aún hegemónicos de los cuentos tradicionales y las películas industriales. Es un fenómeno editorial reciente y creciente, que hay que encuadrar en el nuevo marco político y social, para observar cómo el enfoque de género va cobrando fuerza en el universo de la literatura infantil y juvenil, mientras se va visibilizando la violencia contra las mujeres, mientras las manifestaciones populares y los colectivos de mujeres en lucha ganan las calles; si bien en menor medida, mientras se empieza a vislumbrar en los currículos escolares y, en algunos casos, en las leyes².

Sin duda alguna, Argentina cuenta con una larga tradición de autores de literatura infantil y juvenil –Álvaro Yunque, María Elena Walsh, Gustavo Roldán, Laura Devetach, Elsa Bornermann, Beatriz Dourmec, Graciela Montes, Alicia Barberis, Silvia Schujer, para nombrar algunos entre los más ilustres (BIALET G. 2017: 127-134)– que rompieron con los esquemas de los cuentos tradicionales, en muchos casos tuvieron que desafiar la censura, hablaron de libertad y dictaduras, de pueblos y animales reales, de fantasías y sueños posibles (FINK N. 2016: 64); sin embargo, y al mismo tiempo, se puede observar que los rasgos principales de los cuentos de hadas –los clásicos

2 En la Argentina, la Ley 26150 de Educación Sexual Integral (ESI), implica la «promoción de una educación para una sexualidad responsable desde una perspectiva de género, incluyendo además aspectos de la diversidad sexual. También se apunta a la prevención de los problemas de salud – en particular de la salud sexual y reproductiva –, reconociendo a los estudiantes como sujetos de derecho» On-line: <https://www.argentina.gob.ar/educacion/esi>.

La ley de matrimonio igualitario, la ley de identidad de género, la incorporación del término “femicidio” en el Código Penal y la lucha para legalizar la interrupción voluntaria del embarazo encabezada por el movimiento de los “pañuelos verdes”, se suman al clima de época que están viviendo las sociedades latinoamericanas y son el resultado de las luchas de colectivos de mujeres para la inclusión del tema en la agenda política y en los debates generados en las instituciones públicas.

cos— perduran en el tiempo desde “había una vez”, persistiendo en la tarea de consolidación de los estereotipos de género, clase y etnia en el imaginario colectivo infantil y juvenil contemporáneo. De hecho, en el escenario internacional actual —literario y cinematográfico— habitado por princesas más modernas, más activas y rebeldes (piénsese en la escocesa Mérida, protagonista disneyana de *Brave*)³, siguen permaneciendo casi inalterados los recursos narrativos (temáticos, estilísticos, gráficos), y las ideologías, los dogmas y los (sub)valores impuestos por la cultura dominante occidental:

1) las protagonistas, aún cuando pertenecen a grupos étnicos “otros” (Jazmín, Pocahontas, Mulán, Tiana, para mencionar a otras princesas del mundo Disney, vale decir, el que sigue dominando el *merchandaising* en el mundo infantil femenino), poseen rasgos somáticos “perfectos”, según el mismo estándar estético dominante: se ha cambiado la tez de las protagonistas, pero no la silueta de modelo ni mucho menos su destino;

2) por lo general, las características conductuales que todavía definen a las protagonistas femeninas son la bondad, la amabilidad, la tolerancia, la infinita paciencia, porque la exasperación, la rabia, el ímpetu y la rebeldía permanecen asociados, en la mayoría de los casos, a las protagonistas “malas”;

3) al mismo tiempo, los vínculos entre las figuras femeninas perseveran siendo conflictivos, con una ausencia casi absoluta de soli-

3 *Valiente - Brave* es una película de 2012, dirigida por Mark Andrews y Brenda Chapman, producida por la Pixar Animation Studios. En 2013 ganó en Premio Oscar como Mejor película animada. La protagonista, Mérida, es la última, en orden cronológico de la “Disney Princess”, una franquicia de The Walt Disney Company, formada por heroínas, comúnmente princesas, o que llegan a convertirse en princesas en el desarrollo de sus respectivas películas. Las demás son: Blancanieves (*Blancanieves y los siete enanitos*, 1937), Cenicienta (*La Cenicienta*, 1950), Aurora (*La bella durmiente*, 1959), Ariel (*La Sirenita*, 1989), Bella (*La Bella y la Bestia*, 1991), Jazmín (*Aladdín*, 1992), Pocahontas (*Pocahontas*, 1995), Mulán (*Mulán*, 1998), Tiana (*Tiana y el sapo*, 2009), Rapunzel (*Enredados*, 2010). En 2016, aparece la primera princesa latina Disney, Elena de Avalor en la homónima película.

daridad, hermandad, y el reconocimiento mutuo y colectivo entre mujeres;

4) aún cuando las protagonistas logran desafiar los roles asignados y las estructuras sociales, terminan por aceptar pasivamente el destino que otra persona eligió en su lugar (comúnmente, el padre u otra figura masculina): vale decir, ser princesas, o reinas, enamorarse, casarse, por supuesto con un hombre, ojalá sea un príncipe o un rey. De tal manera, la realización personal o la asunción del poder por parte de las mujeres siempre satisfacen deseos ajenos, a la par que se propaga silenciosa la idea de la necesidad de “ser rescatada” para cumplir un sueño.

5) en los pocos casos en que las heroínas logran adquirir plena autonomía dentro de la sociedad, independencia de criterio, voluntad de autopreservación y de autorespeto, surge la incompatibilidad entre la mujer libre y la maternidad, sea porque ninguna de las princesas tiene hijos –el “fueron felices y comieron perdices” solo deja “imaginar”, al final de la historia, la conformación de una familia (en sentido estrictamente tradicional), para sostener el orden establecido y el regocijo de la sociedad –, sea porque sus mismas madres no están: en la mayoría de los casos, han muerto antes de que la historia empiece. En palabras de Márgara Averbach:

La respuesta es que la joven libre no se concilia con la figura de la madre en el mito social. O tal vez lo que da miedo es justamente la sospecha de la posibilidad de una supuesta conciliación. No hay modelo de madre para ese modelo de hija porque la hija tiene atributos que en el fondo siguen pareciéndose más a los del padre, o en todo caso, a los de la mujer “malá”. Como en el aspecto físico, donde no ha entrado la “diferencia” (las heroínas de estas películas siguen siendo “hermosas”, aunque sean inteligentes y se las arreglen solas), en la maternidad, lo nuevo hace agua. La sociedad no tiene el valor de imaginarse a una madre saltando con una garrocha sobre el abismo. Aunque eso sea exactamente lo que hacemos muchas madres (AVERBACH M. 1994: 25).

Dentro de este escenario bastante afianzado, en las últimas décadas empezaron a tomar vida, a nivel internacional, cuentos de hada (o más bien, de princesas) –basados en los clásicos– en los cuales la perspectiva de la historia se opone totalmente a la tradicional: por ejemplo, en los *Cuentos en verso para niños perversos* (1982) del galés Roald Dahl, Cenicienta ya no quiere a su príncipe azul; Blancanieves se aleja del castillo para irse a la capital y no quiere conocer a ningún príncipe; Caperucita Roja le da una lección al lobo y salva a los tres cerditos. En esta misma línea de re-visión de los clásicos, se ubica *La Cenicienta rebelde* (1997), cuento de la inglesa Ann Jungman publicado en España, que, si bien retomando la trama, el ambiente y los personajes de Perrault, contrasta abiertamente con la versión original: la protagonista no tiene una relación conflictiva con las hermanastras, ni tampoco le interesa ir al baile del palacio. Con la ayuda del Hada Madrina, arma su propia fiesta, deja sin invitados a la del rey, y es el príncipe en persona quien va al encuentro de la protagonista. El final feliz no falta, pero aquí cada uno de los personajes es dueño de elegir su propio destino⁴.

4 En cuanto a desacralización de las princesas disneyanas en ámbito internacional, me parece interesante señalar –si bien se trata de una obra dirigida a un público adulto– el proyecto “Fallen Princess” (2007) de la fotógrafa israelita Dina Goldstein, que retrae en clave sarcástica a las princesas Disney, para limpiarlas de su pátina fabulosa y remplazar el final feliz dejando espacio a antiprincesas que viven cotidianamente la frustración de una problemática condición humana: de tal manera, Cenicienta ahoga sus penas en el alcohol, Caperucita Roja es una chica obesa víctima de *trash food*, Rapunzel llora su rubia y larga melena perdida por la quimioterapia, Jasmine tiene que enfrentarse con la guerra en Medio Oriente, Pocahontas sufre la soledad por el exterminio de su pueblo, Blancanieves vive la desilusión de un amor perfecto y se hace mujer descuidada de un marido holgazán, mientras Aurora –la bella durmiente– simboliza la utopía de una juventud fugaz. On-line: <https://www.dinagoldstein.com/fallen-princesses/>

Por su parte, el artista urbano sueco Herr Nilsson, en oposición a la índole dulce, amable, y paciente de las princesas Disney, ha revelado su lado oscuro retratándolas en su faceta criminal. Así las calles de Estocolmo, una de las ciudades más seguras del mundo, están en peligro por la presencia de estas mujeres con enormes

En ámbito latinoamericano, el psicólogo brasileño de origen israelí, Ilan Brenman, es autor de uno de los más destacados cuentos infantiles en Brasil, *Las princesas también se tiran pedos* (2011), donde la humanización de las princesas clásicas, la deconstrucción de los estereotipos, la huida del ideal de perfección, se realizan a través del recurso al humor, a partir de una duda existencial de la niña protagonista (sobre si las princesas también sufren flatulencias).

En el contexto específico argentino, una línea análoga a la anterior, en cuanto a ruptura con los lugares comunes de los cuentos de hada tradicionales, es aquella recorrida por figuras femeninas que habitan historias, relatos, biografías, publicados por editoriales independientes que, creyendo firmemente en la idea según la cual los estereotipos son formas de violencia de género, proponen cuentos que desafían los tópicos del poder e instalan la construcción de valores alternativos y solidarios a través de la perspectiva de género. Para brindar solo algunos ejemplos, la editorial argentina Madreselva editó en 2015 un cuento español pluripremiado (por los lectores antes que por la crítica), *La cenicienta que no quería comer perdices* [2009]⁵, en el cual se subvierte

deseos asesinos que en cualquier esquina están listas para matar. On-line: <https://www.facebook.com/herrNilssonStreetart/?fref=ts>

5 El cuento, «dedicado a todas las mujeres valientes que quieren cambiar su vida y a todas aquellas que la perdieron y nos iluminan desde el cielo», fue prologado –para la edición argentina– por Claudia Korol: «Yo soy esa cenicienta feliz en el final, en el principio, cuando descubrimos que el deseo es subversivo, y que puede derrumbar los castillos que nos resultaron fronteras y prisiones. Soy esa cenicienta que te cuenta que se puede cambiar, que se puede revolucionar nuestra propia historia y la historia de todxs, con imaginación, con alegría, con muchas iniciativas creativas – como este cuento – donde la belleza interpela nuestros sentidos, y nos invita a la aventura de la libertad» (KOROL C., in LÓPEZ SALAMERO N. 2015).

Por su parte, Torres define este libro como «un libro que no es para poner en una estantería, sino para dejarlo siempre al aire, brazos abiertos. Un libro para tentar a las esclavas, para sublevar a las sumisas. Un libro, como una llave o como una sierra dentada o como un barco de vela. Un libro como un baile libre ejecutado libremente por muchas mujeres» (TORRES M., in LÓPEZ SALAMERO N. 2009). El

la visión de la mujer dependiente del hombre, la idea de la belleza estética en sentido clásico, y de las labores domésticas, como requisitos para sentirse feliz y completa en la vida. Su autora, la aragonesa Nunila López Salamero, rescata firmemente el rol activo de la mujer, la reivindicación de sus derechos y necesidades, no solo rompiendo con los estereotipos sobre lo que se espera de las mujeres, sino también apuntando a las múltiples posibilidades de rescate. A través de un relato invertido, el canónico final “vivir felices y comer perdices” se hace premisa para desarticular los fundamentos estructurales y temáticos de los cuentos (más y menos) tradicionales: la boda con el príncipe no es solo lo primero que ocurre sino también lo que empieza a poner en duda todo lo demás: ver el mundo desde unos tacos muy incómodos que le pudren los pies a la dolorida cenicienta, ser obligada a cocinar perdices siendo vegetariana, vivir en un hogar infeliz que le marchita el alma. Viéndose a si misma desde afuera, empieza a reírse de su propia imagen, a reevaluar a su cuerpo (al que se ilustra de manera no identificable con la belleza femenina en sentido estético tradicional), a perdonarse por la ingenuidad de haber creído que los hombres (intenta con varios) son príncipes, y a descubrir «de que ella para ella lo es todo» (TORRES M., en LÓPEZ SALAMERO N. 2009). Junto con otras mujeres como ella, y con el amor de *la* hada Basta (rebautizada en femenino), vuelve a empezar a vivir libre, feliz, y «más suelta que nunca».

En 2009, la porteña “Librería de Mujeres” lanza la propuesta editorial, autofinanciada y autogestionada, Librería de Mujeres Editoras, de la cual surgieron, entre otras, cinco colecciones infantiles (*Yo soy Igual, Mi Sexualidad, Esta es mi Familia, Yo no Discrimino, y No quiero ser princesa, quiero ser...*), con el propósito de difundir la igualdad de género, la diversidad, la libertad, el respeto y el compañerismo desde la primera infancia. En particu-

libro es enteramente consultable on-line:

<http://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/lacenicentaquenoqueriacomerperdices.pdf>

lar, me interesa destacar la colección *No quiero ser princesa, quiero ser...* a través de la cual la autora, María Victoria Pereyra Rozas, cuestiona los roles predeterminados por el entorno social proponiendo a sus pequeñas lectoras diferentes horizontes laborales que en nada se asocian con el rol pasivo que la sociedad actual sigue asignándoles a las mujeres: astronauta, aviadora, capitana, matemática, zoóloga, o presidenta, las niñas pueden compartir sus variados y todavía “raros” sueños y deseos.

Aún más desafiante para los preceptos de la cultura patriarcal impuestos como naturales en la sociedad actual, resulta ser el tratamiento del tema de la sexualidad que, en sus variadas manifestaciones, sigue considerándose un tabú en las obras destinadas a lectores niños y jóvenes. Sin embargo, en los últimos cinco años empieza a vislumbrarse la temática LGTBI (lésbica, gay, transexual, bisexual e intersexual)⁶ en un limitado *corpus* de obras infantil-juveniles argentinas⁷, en las cuales la presencia de protagonistas lesbianas es indudablemente escasa en relación con los protagonistas gay. Una interesante excepción está constituida por *La princesa guerrera* (2015), de Amalia Boselli, que retoma el cuento de hada para tratar el tema de la “diversidad” sexual a través del amor –sin para siempre ni perdicés– entre la Princesa Guerrera y la Cazadora del Bosque.

Dentro de este contexto literario argentino, que brinda al público infantil y juvenil revolucionarios cuentos de hada, el aporte de la editorial Chirimbote⁸ llega –a partir de 2015, y en coedición con

6 Sobre la LIJ de temática LGTBI, véanse entre otros: CEDEIRA SERANTES L. – CENCERRADA MALMIERCA L. 2006; LARRALDE G. 2014; MARTÍNEZ D. 2016; MARTÍNEZ D. - NIETO F. 2015; SOLER QUILES G. 2015.

7 Dentro de este limitado *corpus*, cabe mencionar: *El corazón de Ana* (2012), de Killari Rin; *La familia de Martín* (2012), de Nimphie Knox; *Rosa y Julieta, mamás* (2012), de Daniel Oropeza, las tres de la editorial porteña Bajo el Arcoíris; y *Una historia de amor muy espacial* (2015), de Laura Sabino (Buenos Aires, Ediciones La mariposa y la iguana).

8 La cooperativa de trabajo independiente y autogestiva Chirimbote pu-

Sudestada— de la mano de la colección que lleva el elocuente título “Antiprincesas” que, junto con “Antihéroes” y “Anticlásicos”, invita a su lectura a chicas y chicos⁹. La autora, Nadia Fink, junto con el

blica, entre otras, la colección “Antiprincesas” y “Antihéroes” que rescata, a partir de 2016, a los “súper poderes” de Julio Cortázar, Eduardo Galeano, Che Guevara, Gauchito Gil, Gabriel García Márquez y el subcomandante Marcos, para brindar modelos alternativos de “masculinidad”, lejos de los estereotipos socioculturales que afectan también a los niños. A las dos colecciones, se suma, a partir de 2017, la colección “Anticlásicos”, con *Otra Caperucita Roja* y *Anti-Cenicienta*.

En su sitio web se presentan como «una editorial independiente que promueve nuevas miradas y enfoques de la vida y el mundo, convencidos de que la industria cultural dominante no comprende las inquietudes de una nueva generación de chicas y chicos. Por otra parte, nos conformamos como colectivo autogestivo y promovemos prácticas de comercialización justas y respetuosas. Y de a poquito vamos consolidando una red internacional de grupos editores independientes y familiares, haciendo hincapié en el vínculo con docentes, instituciones educativas, organizaciones sociales y medios comunitarios, como única forma de expandir obras e ideas contra-culturales». On-line: <http://chirimbote.com.ar>. De hecho, la colección se abrió paso en las bibliotecas de niños de jardín de infantes y también de adolescentes, y circula en distintos espacios sociales desde centros culturales de barrios populares hasta algunas instituciones escolares.

Asimismo, me parece interesante señalar que las dos colecciones han sido difundidas —además de varios países latinoamericanos y muy pocos europeos (España y Portugal)— también en Italia, gracias a la pequeña editorial Rapsodia, que ya se hizo cargo de traducir y publicar varios volúmenes, encabezados por Frida Kahlo, a la que siguieron Che Guevara, Violeta Parra y Juana Azurduy. Se vendieron casi cinco mil copias en los primeros seis meses. El éxito editorial italiano de las “Antiprincesas”, junto con las “Mujeres audaces y creativas” y las “Niñas rebeldes” (que menciono a continuación en el texto), tiene precedentes editoriales italianos importantes que, en pasado, hicieron escuela en cuanto a ruptura de los estereotipos de género: desde “Rosacofetto” (de Adela Turin, publicado en los ’70 por la editorial militante Dalla parte delle bambine), a las más recientes colecciones “Sirene” o “Belle, Astute e Coraggiose” de Beatrice Masini (ambas publicadas por Edizioni EL).

9 Como se destaca en la portada, la colección “Antiprincesas” invita a la lectura a “chicas y chicos”, fomentando el propósito de que no sean solo las niñas, las chicas y las mujeres a tener que luchar contra los prejuicios, la disparidad, la violencia, sino que todos, juntos, a partir de la primera infancia, se den cuenta y

diseñador Martín Azcurra y el dibujante Emiliano “Pitu” Saá, plantean modelos alternativos de figuras femeninas o, mejor dicho, de “ser mujer”, presentando a sus jóvenes lectoras y lectores a algunas protagonistas de la historia latinoamericana –intelectuales, artistas, revolucionarias– que rompieron con los estereotipos, los prejuicios y los moldes de su sociedad, mujeres que trascendieron a su época para llegar hasta nuestros días y seguir teniendo plena vigencia: Frida Kahlo, Violeta Parra, Juana Azurduy, Alfonsina Storni, Clarice Lispector, Evita, Gilda (Miriam Bianchi); Susy Shock (primera antiprincesa trans), junto con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, son las “antiprincesas” que la editorial sitúa en un lugar activo y colectivo fuera de los castillos, y opone de manera propositiva –como alternativa, pero sin demonizar– a los modelos imperecederos de princesa todavía vigentes en los actuales cuentos de hada o en las películas Disney (#Chaumevoy, dice una descabezada Blancanieves –o la que se imagina ser Blancanieves, pudiendo ver solo parte de su cuerpo en la esquina superior derecha de la primera página de cada volumen). Estas antiprincesas son mujeres reales que le pusieron (o, como en el caso de Madres y Abuelas, siguen poniéndole) el cuerpo a una batalla; mujeres que, contra la quietud de la espera del “rescate”, salieron a buscar su propio destino; contra la obligación de una vida familiar en sentido tradicional, tuvieron varios amores y amantes, hombres o mujeres; contra los finales felices individuales, construyeron de manera colectiva e intentaron aportar a la creación de un mundo mejor para muchas y muchos más (el cuento sobre Juana Azurduy y su ejército de “amazonas”, o el sobre Madres y Abuelas, resaltan en reiteradas ocasiones la importancia del grupo en la lucha). Mujeres que dejaron huella en la historia y que sembraron, y siguen sembrando, en el terreno de la infancia la semilla de la posibilidad y el derecho a perseguir un sueño superando miedos y

concienticen que sin igualdad de género –entendida como igualdad de recursos y oportunidades para la realización de cada una y cada uno, en el respeto de las diferencias– no puede haber dignidad para nadie.

dificultades, o realizándolo a través del descubrimiento de las pulsiones propias, del compromiso y del activismo, lejos de cualquier lugar pasivo, dependiente, patriarcal, que a veces, aún en nuestras sociedades contemporáneas, trata de imponerse.

Mujeres que, con su compromiso y acción, pueden brindar a las nuevas generaciones nuevos modelos educativos basados en el valor del “hacer”, mas que el del “aparecer”: si bien Frida Kahlo, sin duda alguna, se transformó en un personaje icónico, es cierto que la historia de su compromiso con el arte y con su pueblo, y de su vida tan intensa y revolucionaria, pueden llegar a los jóvenes lectores más penetrante y profundamente que un mero ícono: de hecho, el cuento sobre la pintora mexicana acerca a los niños a un arte poblado de animales y de colores vivos que tanto les gusta, muestra algunos de sus cuadros más famosos y explica su origen y significado; la biografía sobre Violeta Parra relata su largo viaje para recolectar las canciones tradicionales y pérdidas de Chile y cómo les dio nueva vida, forjando una identidad popular y llegando a ser una de las máximas referentes de la canción de protesta latinoamericana; la historia sobre Juana Azurduy narra cómo puso el cuerpo a las luchas por liberar el Virreinato del Río de la Plata del yugo colonial español comandando tropas contra los realistas, al mismo tiempo que fue esposa y madre de cinco hijos; asimismo se pone de relieve cómo le pusieron el cuerpo a la lucha las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en su firme e incansable búsqueda de sus hijos y nietos, subrayando el valor de la unión y del grupo a partir de la construcción de un relato colectivo; el cuento sobre Alfonsina Storni, además de ilustrar y comentar parte de su obra poética, destaca cómo desde chica tuvo que arreglarse sola: fue trabajadora textil, maestra, actriz, directora de teatro y periodista, además de madre soltera. La autora tampoco se priva de mostrar y tratar de entender la trágica decisión final del suicidio (la ilustración de Pitu la muestra yéndose, abriendo esa puerta en Mar del Plata para encontrarse con la muerte), evitando subestimar a sus jóvenes lectores en la comprensión de temas tan lejos de la in-

fancia, pero, asimismo, se despega de la visión recortada de la “poeta suicida”, triste, sufrida, frágil y oscura, recuperando a la figura de la “golondrina cantora” que, en el medio de sus altibajos, fue valiente, libre pensante, amorosa y soñadora, sin ataduras morales, de lengua filosa, cuestionadora e irónica de los mandatos sociales de su época, en lucha constante por la emancipación de la mujer.

Por lo cual, no solo luces, logros y éxitos: las antiprincesas de Chirimbote –lejos de idealizar lo heroico– rescatan y retratan sin censura a estas mujeres reales de manera auténtica, en todas sus facetas, sin omitir las sombras, los desengaños y las dificultades que tuvieron que vivir y enfrentar, intentando la ardua tarea de facilitar a los niños de manera clara y asequible, pero nada superficial, cuentos de vidas intensas, o que se desarrollan afuera de lo establecido por las normas sociales, que brinden modelos alternativos de *ser mujer*. Por ejemplo, en la biografía de Frida, se cuenta que se casó con Diego «no una, sino dos veces» y que «tuvieron otros amores aún estando juntos» (FINK N. 2015: 14), brindando a los niños un modelo de familia “otro”, disconforme, que cuestiona el ideal de familia tradicional. A través de recursos que apuntan a la claridad, con un lenguaje sencillo y sin rodeos, se narra también que «como otras cosas, compartieron este sentimiento más de lo acostumbrado para la época. Así, los amigos y amantes eran muchos y para Frida el amor se reflejaba en hombres y en mujeres» (14). Se trata de no esquivar la dificultad para contar situaciones complejas y “temas sensibles”, usando todos los recursos posibles, por lo cual, la muerte de Frida, por ejemplo, se narra a través de la mitología azteca:

En México tienen la creencia de que los perros Xólotls, como ese que acompañó a Frida en su vida y en nuestra historia, son los que transportan a los muertos sobre sus espaldas. Los llevan por el espiral de las nueve corrientes subterráneas, hacia el mundo donde los muertos podrán resucitar. Hacia ese mundo viajó Frida, atravesando el ocaso, con su inseparable perrito Xólotl (FINK N. 2015, 22).

O, en el cuento de Violeta Parra, se describe el origen humilde de

su familia («no se le apareció ninguna hada madrina para regalarle un supervestido» –se narra estableciendo un evidente contraste con los cuentos clásicos– sino la madre, que transformó la cortina en una falda); y se cuenta cómo rompió con los moldes de la familia tradicional, casándose dos veces –tras el abandono de su primer esposo, por su itinerante y comprometida dedicación a la música– y teniendo dos hijos de cada matrimonio. O aun, el cuento sobre Evita no solo no oculta las miradas acusadoras con respecto a su figura, sino que empieza con “Se dice de mí”: Santa, lujosa, descocada, zaparrastrosa, demasiado relajada, demasiado trabajadora, tan machona, tan femenina: a partir de las habladurías, de los chismes, de los rumores sobre su vida privada o su manera de vestirse, peinarse o presentarse públicamente, el cuento pretende desandar los prejuicios de género estimulando a los jóvenes lectores a reflexionar sobre cómo hoy en día se presentan a las mujeres –especialmente las políticas– en los medios de comunicación.

Bajo una perspectiva estética, la forma potencia el contenido: teniendo en consideración que la generación actual ha nacido y se ha criado en el universo de la imagen, la editorial Chirimbote ha estimado necesario construir nuevas y múltiples formas y estilos de ser niñas o mujeres –en cuanto a cuerpos, atuendos, conductas–, para diversificar aquellas estandarizadas, patrimonio de la cultura hegemónica occidental. En particular, en relación con el cuerpo, la colección “Antiprincesas” brinda imágenes de cuerpos femeninos “otros”, “anti-cuerpos” que se oponen al ideal tradicional de belleza estética todavía vigente¹⁰: son cuerpos rotos (como el de Frida Kahlo, no escondido, sino exhibido en sus cuadros, enfermo y atormentado), o que no encajan en los estándares para que estén puestos a disposición del deseo ajeno; son cuerpos libres y nómades (como el de Violeta

10 Me parece interesante relevar cómo esta oposición al ideal tradicional de belleza no funda nuevos contra-estereotipos articulados, por ejemplo, sobre la dicotomía “inteligencia VS belleza” (véanse, en particular, los textos sobre Evita o sobre Gilda).

Parra o de Alfonsina Storni) que invitan a pensar en la forma libre con que queremos representarnos a nosotras mismas, en contraste con los ideales que intentan encasillarnos, frustrarnos, reducirnos la mirada y disminuir las posibilidades de desarrollarnos plenamente; son cuerpos concretos y latinoamericanos, muy diferentes de los cuerpos apócrifos, quiméricos e inalcanzables de las princesas europeas y norteamericanas en que las niñas –no solo latinoamericanas– no se pueden reconocer.¹¹ Para Nadia Fink,

Aportar otros puntos de vista a la infancia, ese momento de experimentación en el que todo es posible, significa ayudar a que la mirada se abra y que nada sea considerado como “normal” o “aceptable” sino, más bien, generar alternativas para las numerosas formas de vivir el cuerpo, el deseo, los géneros (FINK N. 2016: 78).

En cuanto a la ilustración de estos cuerpos reales, los dibujos de Pitu Saá hablan a través de un lenguaje visivo actual: colores sólidos¹², saturados y brillantes (como los que aparecen en las imágenes que miramos a través de una pantalla digital, o como una paleta de múltiples colores de quien se rebela contra una manera única de mirar al mundo y a las relaciones humanas), líneas sintéticas y esenciales, formas inmediatas, inequívocas y cercanas, configuran una cautivante síntesis expresiva que llega a los jóvenes lectores de mane-

11 El éxito de la colección, según Pitu Saá, el ilustrador de *Chirimbote*, invita a reflexionar sobre las causas de la falta de opciones, en cuanto a figuras de princesas, que se les ofrecen a las niñas: «No les daban la opción. Eso no es ingenuo. Buscan que los nenes encajen en cierto estándar, y continúan así mientras van creciendo. Ahí el que no encaja pierde, y siente la frustración y la angustia. [...] El estándar nace en EE.UU. o en Europa, y entonces es obvio que nosotros, los latinoamericanos, no encajamos». <https://www.eldestapeweb.com/antiprincesas-una-editorial-rompe-el-estereotipo-cuentos-ninos-n15787>

12 Véase FALCINELLI R. (2017). En particular, pp. 17-29, sobre los colores sólidos.

ra directa y espontánea. A partir de esta idea general, cada personaje y cada narración tiene sus propias características y estilos, para que todos los libros –y cada uno de ellos– se presenten como únicos y novedosos, intento estético que refleja gráficamente la voluntad de brindar contenidos inéditos. Por ejemplo, la historia de Frida está narrada de manera lineal, desde su nacimiento hasta su muerte; la de Violeta va y viene en el tiempo, con analepsis y prolepsis que alteran la secuencia cronológica de la narración para ofrecer un contexto más amplio, o para atrapar el interés de los jóvenes lectores en imaginar el futuro de la historia, según el recurso narrativo empleado. Para representar gráficamente la aventurera vida de Juana Azurduy, Pitu introdujo también el formato de la historieta, connotando la narración gráfica de cierta “historicidad” a través del uso predominante del blanco y negro. El volumen que narra la historia de Abuelas incluye un cuento titulado *Lunita pequeña* (de Viqui Veronesi, con ilustraciones de Diego Abu Arab) que trata el tema “Infancias e identidad” a través de “personajes” típicamente argentinos y muy amados por los niños: los yaguaretés.

La elección del género biográfico femenino adaptado para jóvenes lectores implica, por un lado, pensar consciente y responsablemente en las niñas y niños como sujetos políticos, vale decir, ver en ellos la verdadera y viva esperanza para un mundo mejor y, por ende, romper con la subyacente idea de la literatura infantil y juvenil como un género menor; por otro lado, expresa la necesidad de rescatar las biografías femeninas que, sobre todo en ámbito educativo-pedagógico, todavía ocupan un espacio sombrío con respecto a las biografías de los hombres y, cuando se visibilizan, a menudo se aborda la vida de esas mujeres desde un lugar descentrado, aquel que ocuparon “al lado de” un hombre.

Bajo esta perspectiva, me parece interesante señalar que a la colección “Antiprincesas” se suman, a nivel internacional, otros proyectos editoriales muy recientes que brindan adaptaciones biográficas (para jóvenes lectores) de reconocidas mujeres, reales o literarias, que se

han destacado por su talento, tenacidad, compromiso, o voluntad de realizarse a ellas mismas, a pesar de las dificultades económicas, las discapacidades físicas o las adversidades de los entornos sociales en que vivieron. Entre estos proyectos editoriales, sobresalen algunos casos italianos:

1) *Cattive ragazze. 15 storie di donne audaci e creative*, de Assia Petricelli y Sergio Riccardi, es un *graphic novel* publicado por la editorial romana Sinnos en 2013 (diez mil ejemplares vendidos en los primeros meses). Se trata de quince biografías breves, pero intensas y apasionantes, de mujeres que vivieron siglos, épocas y países distintos y que lucharon de maneras diferentes. Todas mancomunadas por haberse comprometido tenazmente —a veces, a riesgo de su propia vida— para ser libres, para realizar sueños y deseos, para poder hablar, escribir, cantar, expresarse social, política, deportiva, artística y culturalmente; para poder vivir su sexualidad libremente. Todas mancomunadas por haber luchado en contra del machismo, la discriminación y los poderes que los ejercían, cada una en su país y en su época. Al lado de nombres de mujeres famosas (Marie Curie, Franca Viola, Alfonsina Strada, Miriam Makeba, Onorina Brambilla, Angela Davis) aparecen algunos casi desconocidos, por lo menos para los jóvenes lectores italianos: Elvira Coda Notari (directora de cine partenopea, que realizó películas valientes sobre los bajos fondos napolitanos, cuya obra completa ha sido atribuida al marido); Claude Cahun (fotógrafa que compartió con su compañera Suzanne Malherbe su compromiso artístico y la oposición al régimen nazi); o la valiente (y primera) periodista de investigación Nelly Bly; o las revolucionarias Olympe de Gouges, Domitila Barrios De Chungara, Aleksandra Kollontay; o la soldada Antonia Masaniello, que murió sin tener treinta años, travestida de hombre para combatir en el ejército garibaldino de los Mille.

2) *Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes. Cien historias de mujeres extraordinarias*¹³, de Elena Favilli y Francesca Cavallo, originariamente publicado en inglés por Timbktu Labs (Nueva York, 2016) gracias a la plataforma *crowdfunding* Kickstarter, tuvo tanto éxito (recaudó más de un millón de dólares) que a corto plazo le siguió el segundo volumen. Hasta ahora, este triunfo editorial con perspectiva de género —no exento de controversias— ha vendido más de un millón de ejemplares y ha sido traducido a más de 30 idiomas (la edición italiana, de 2016, es de propiedad de Mondadori; la española es de Planeta Mexicana el vol. I, 2017, y Planeta Argentina el vol. II, 2018). Más allá de las polémicas que suscitó este “bestseller” internacional, me interesa mencionar, entre las mujeres presentadas en la obra, a las latinoamericanas. En orden de aparición, en el vol. I: la bailarina cubana Alicia Alonso, las bolivianas Cholitas Escaladoras, la poetisa brasileña Cora Coralina, la activista zapoteca Eufrosina Cruz Mendoza, Eva Perón, Frida Kahlo, Isabel Allende, la primera cirujana mexicana Matilde Montoya, la joven surfista brasileña Maya Gabeira, la percussionista cubana Millo Castro Zaldarriaga, las hermanas Mirabal, la costurera-espía del entonces Virreinato de la Nueva Granada, y heroína de la Independencia colombiana, Policarpa Salvarrieta. En el vol. II: Anita Garibaldi, Celia Cruz, Rigoberta Menchú Tum, y Violeta Parra. Todas mujeres, hasta ahora, casi desconocidas para el público adolescente italiano.

3) *Le più belle storie di donne coraggiose*, de Valentina Camerini, con ilustraciones de Veronica Carratello (Milano: Gribaudo, 2019),

13 De Miriam Makeba a Jane Goodall, de Coco Chanel a Nina Simone, de las hermanas Bronte a las Mirabal, de Cleopatra a Malala, de Virginia Woolf a Marie Curie, de María Montessori a Rosa Parks, el primer volumen —que cuenta con las ilustraciones de 60 artistas contemporáneas— narra la vida de 100 mujeres que han contribuido a cambiar el mundo gracias a su determinación y audacia. En el segundo volumen recopila las biografías, entre otras, de Bebe Vio, Billie Jean, Clemtantine Wamariya, Giusi Nicolini, Marina Abramović, Mary Shelley, Mata Hari, Nadia Murad, Nadine Gordimer, Peggy Guggenheim, Samantha Cristoforetti, Safos, Vivian Maier.

es la obra italiana más reciente que se ubica en ese camino orientado a brindar, para un público de jóvenes lectores, breves biografías de mujeres que aportaron al progreso social, cultural y científico a nivel mundial: de Rita Levi Montalcini, a Ella Fitzgerald, de Amelia Earhart, pasando por Bebe Vio, hasta Malala que, en la portada del libro, muestra un cartel donde Frida escribe “I’M STRONGER THAN FEAR”.

4) *Le amiche che vorresti e dove trovarle* (Giunti, 2019), de Beatrice Masini, es una recopilación de 22 retratos (ilustrados, con técnicas distintas según el personaje y su época, por el argentino Fabián Negrin) de heroínas literarias –de Bradamante, Shahrazad, Emma Bovary, Anna Karenina, Jane Eyre, Lady Chatterly y Anna Karenina, a Alice, Mary Poppins, Jo March, Pippi Calzaslargas, Matilde (Roald Dahl), Mina (David Almond), o Stargirl (Jerry Spinelli)– que se presentan entablando un diálogo con sus jóvenes lectoras (y lectores), para estimular el deseo de leer las obras en las cuales nacieron.

El soporte material y gráfico de las “Antiprincesas” de Chirimbote comparte ese mismo propósito de instaurar una relación dialógica, activa y dinámica con los jóvenes lectores, tomando en consideración el asunto básico de repensar a las nuevas generaciones, y a su nueva manera de incorporar el conocimiento: por un lado, bajo el dominio de las nuevas tecnologías y con la experimentación de los libros en formato electrónico (incluso en ámbito escolar), el desafío a leer libros en soporte de papel (tamaño revista), sobre todo para la primera infancia, corresponde a la voluntad de estimularlos a establecer una relación física con el libro en cuanto objeto, tocándolo, hojeándolo, olfateándolo, mirando las imágenes *de visu*, para interactuar con su esencia material. Por otro lado, hay que poner en cuestión certezas y prejuicios sobre la manera más “aleatoria” de aprender (estudiar, leer, pensar, y conversar) de las nuevas generaciones, sin dudas muy diferente con respecto a aquella “lineal” de las generaciones anteriores. De hecho, en la era digital, en que los jóvenes incorporan el cono-

cimiento a través de ventanas múltiples y simultáneas, y de una manera que los adultos pueden considerar distraída o descuidada por la cantidad (rapidez y saturación) de informaciones que concurren simultáneamente (quizás sea una nueva habilidad –que todavía no hemos comprendido– que los niños están adquiriendo para descifrar el “ruido informativo”), surge la necesidad de experimentar formas donde la lectura lineal no sea una prioridad.

En este sentido, el desafío de Martín Azcurra (diseñador de la colección) se ha materializado en emular en la hoja ese nuevo lenguaje visual, esa nueva modalidad de aprendizaje de las jóvenes generaciones (que empieza a reflejarse también en los manuales escolares), a través de un diseño gráfico interactivo, con múltiples hipervínculos y ventanas que se abren –como en la pantalla de la computadora– a lo largo del relato biográfico, para ofrecer explicaciones históricas, definiciones terminológicas, fotos de época, elementos de reflexión y profundización de conceptos nodales, a través de personajes u objetos curiosos, como el “famoso perro de las mil preguntas” de Frida, o el “famoso sable preguntón” de Juana Azurduy, o el “pajarito preguntón” de Violeta, o la “muñeca preguntona” de Evita, o “Ulises, el perro preguntón” de Clarice, o los bisnietos de las Abuelas de Plaza de Mayo, que intervienen en el medio del relato, haciendo el mismo género de preguntas y comentarios que los niños mientras los adultos les están leyendo un cuento. Las vidas de las antiprincesas se presentan, de hecho, en su marco histórico-político-cultural, por lo cual la narración no se exime de recurrir a términos complejos, específicos o conceptos clave, tales como: “colonia”, “tiranía”, “oligarquía”, “dictadura”, “revolución”, “represión”, “cautiverio”, “derechos humanos”, “amazonas”, “cabecitas negras”, “descamisados”, “desaparecidos”, “surrealismo”, “desarraigo”, “nómada”, o “mitología”, lo que enriquece la propuesta contribuyendo al proceso de construcción del bagaje intelectual de los niños.

Con ese mismo intento, cada volumen ofrece actividades finales, que requieren la intervención de los niños y su implicación en pri-

mera persona, tales como: dibujar un autorretrato o jugar con los colores y las palabras de manera “su...realista” (en el libro sobre *Frida*); hacerse historiadores investigando la vida de una persona “muy viejita”, familiar o del barrio, a partir de pruebas y testimonios, buscando fotos, documentos, entrevistándola, para luego escribir, cada chico, su propia historia sobre esa persona (en *Juana Azurduy*); en actividades grupales, imaginar y redactar un “proyecto de ley” que, por ejemplo, se quiera realizar en la escuela, para luego someterlo a votación “a mano alzada” o “a través de urnas” (en *Evita*); o se sugiere armar una anti-guía personal para “des-princesarse” organizada en: imaginar “anti-sueños” personales, deseos para el futuro que no sean los de los padres; inventar “anti-palabras” y lenguajes secretos, como en el ejército de amazonas de Juana Azurduy, para compartir con los amigos y no ser interceptados por los enemigos; crear “anti-moda” para hacer trajes nuevos con materiales reciclados como solía hacer Violeta Parra; inventar un “anti-espejo” para reflejar lo que no se ve en un espejo normal (quizás demasiado uniformante), para descubrir lo que somos en realidad, para sumar formas de ser, de desear y de mirarse libremente: «de muchos tamaños y colores, despeinadas, con picaduras de mosquitos, con piojitos en la cabeza, con moños torcidos de tanto hamacarnos y con una sonrisa gigante de gustarnos como somos» (en *Guía para ser una anti-princesa*).

Dentro de sociedades tan “homo-geneizantes”, como aún son las actuales, que regulan la vida de niñas y niños con el fin de hacerlos “encajar”, el desafío de las nuevas editoriales independientes reside en la promoción del respeto por la diversidad, comprendiendo y valorando la especificidad, lo particular y lo único de cada niño y niña con sus posibilidades y proyecciones.

el desafío más grande resulta, quizá, que tengamos la capacidad de escucha para atender a sus necesidades y deseos, como para contarles abiertamente que todo lo que hacemos significa “ensayo y error”, que vamos aprendiendo junto a ellas y a ellos, que las equivocaciones no son el final de nada, sino la

posibilidad de empezar otra vez, con conocimientos nuevos y aprendizajes siempre en movimiento. Pensarlas y pensarlos libres significa, también, repensar nuestras libertades en este día, y cada día (FINK N. 2016: 79-80).

Bibliografía

AVERBACH Margara, 1994, *¿En qué andan las mujeres dibujadas?*, “Feminaria”, año VI, n. 11, mayo, pp. 24-25.

BIALET Graciela, 2017, *Prohibido leer. Reflexiones en torno a la lectura, literatura y aculturación*, Aique, Buenos Aires.

BOSELLI Amala – BELLINA (ilustraciones), 2015, *La Princesa Guerrera*, Editorial Muchas Nueces, Buenos Aires.

BRENMAN Ilan – ZILBERMAN Ionit (ilustraciones), 2006, *Las princesas también se tiran pedos*, Algar Editorial, Alzira.

CAMERINI Valentina – CARRATELLO Veronica (illustrazioni), 2019, *Le piu belle storie di donne coraggiose*, Gribaudo, Milano.

CEDEIRA SERANTES Lucía – CENCERRADA MALMERCA Luis Miguel, 2006, *La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España*, “Educación y biblioteca”, año 18, n. 152, p. 89-102.

DAHL Roald – BLAKE Quentin (ilustraciones), 2016 [1982], *Cuentos en verso para niños perversos*, Loqueleo, Madrid. FALCINELLI Riccardo, 2017, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi, Torino.

FINK Nadia, 2016, *De brujas y princesas: la literatura y el cine en la producción de estereotipos de género*, en Cecilia MERCHÁN y Nadia FINK (compiladores), *Ni una menos desde los primeros años*, Chirimbote, pp. 67-80.

FINK Nadia, 2015, *Frida Kahlo*, Chirimbote, Buenos Aires.

FAVILLI Elena – CAVALLO Francesca, 2017, 2018 [2016], *Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes. Cien historias de mujeres extraordinarias*, vol. 1: Planeta México, vol. 2: Planeta Argentina (primera edición *Good Night Stories for rebel Girls*, Timbktu Labs, Nueva York).

GOLDSTEIN Dina, “Fallen Princesses”. On-line: <https://www.dinagoldstein.com/fallen-princesses/>

JUNGMAN Ann – ANDRADA Javier (ilustraciones), 1997, *La Cenicienta rebelde*, Ediciones SM, Madrid.

LARRALDE Gabriela, 2014, *Los mundos posibles. Un estudio sobre la literatura LGBTTTTI para niños*, Título, Buenos Aires. LEY 26150 de Educación Sexual Integral (ESI). On-line: <https://www.argentina.gob.ar/educacion/esi>

LÓPEZ SALAMERO Nunila – CAMEROS SIERRA Miriam (ilustraciones), 2009, *La cenicienta que no quería comer perdices*, prólogo de Maruja TORRES, Planeta, Barcelona (<http://www.mujiresenred.net/IMG/pdf/lacenicientaqueriacomerperdices.pdf>).

LÓPEZ SALAMERO Nunila – CAMEROS SIERRA Miriam (ilustraciones), 2015, *La cenicienta que no quería comer perdices*, prólogo de Claudia KOROL, Madreselva, Buenos Aires (<http://www.mujiresenred.net/IMG/pdf/lacenicientaqueriacomerperdices.pdf>).

MARTÍNEZ Damián, 2016, *Duendes gays, princesas trans, dos papás y dos mamás: La literatura infantil argentina de temática LGTBI*, “Ideario, Revista académica”, año 5, n. 9, pp. 52-59.

MARTÍNEZ Damián y NIETO Facundo, 2015, *Configuraciones de la temática LGTBI en la Literatura Infantojuvenil argentina: publicaciones de la editorial Bajo el arcoíris*, “Red sociales”, vol. 2, n. 5, pp. 90-100.

MASINI Beatrice – NEGRIN Fabián (illustrazioni), 2019, *Le amiche che vorresti e dove trovarle*, Giunti, Firenze.

MERCHÁN Cecilia – FINK Nadia (compiladores), 2016, *Ni una menos desde los primeros años*, Chirimbote, Buenos Aires.

NILSSON Herr, “Street Art”. On-line: <https://www.facebook.com/herrNilssonStreetart/?fref=ts>

PETRICELLI Assia – RICCARDI Sergio, 2013, *Cattive ragazze. 15 storie di donne audaci e creative*, Sinnos, Roma.

SOLER QUILES Guillermo, diciembre de 2015, *La representación de la diversidad afectivo-sexual en la literatura infantil y juvenil de América Latina*, “América sin nombre”, n. 20, pp. 63-72.

*Le “altre” del Partido Comunista Chileno.
Gladys Marín (1937-2005) e l’incontro
con Pedro Lemebel (1952-2015)*

Claudia Borri

Università degli Studi Milano

Il mio contributo riguarda Gladys Marín (1937-2005), conosciuta e apprezzata dirigente del PCCCh (Partido Comunista Chileno), la cui attività si snodò durante gli anni più significativi della storia del Cile del XX secolo, quelli che comprendono sia il governo di Salvador Allende (1970-1973), sia il periodo della lunga dittatura di Augusto Pinochet (1973-1990), sia la fase della Transición a la Democracia, dal 1990 fino alla morte prematura della nostra. L'eccezionalità e la drammaticità della sua vita aiutano ad aprire più di uno spiraglio sugli avvenimenti e i protagonisti di quei tempi, che rimandano, oltre che alla storia nazionale cilena, al momento di passaggio da un mondo diviso in due zone d'influenza, ideologicamente opposte, alla cosiddetta globalizzazione.

Un'altra ragione di questa scelta viene dal fatto che la mia analisi attuale va ad aggiungersi a quelle sviluppate intorno ad altre figure femminili cilene, da Elena Caffarena (1903-2003) e Marta

Vergara (1898-1995) a Patricia Verdugo (1947-2008), Judith “Tita” Friedmann (vivente)¹, e Carmen Hertz (1945), delle quali mi sono occupata non solo perché furono testimoni dei loro tempi, in particolare per quello che riguarda la difesa dei diritti della donna e la nascita del movimento femminista, come le prime due; ma anche perché si fecero conoscere come attive protagoniste della lotta contro le violazioni dei Diritti Umani, di cui, in forma diversa, furono vittime durante la dittatura, come le ultime tre. Ciascuna di loro ha lasciato tracce autobiografiche o contribuito con varie testimonianze alla ricostruzione delle pagine più oscure della storia cilena offrendo una miniera di informazioni e di riflessioni che non possono essere trascurate se si vuole dare alla Storia un volto più umano, ma non per questo meno affidabile. E questo vale soprattutto in questi giorni di ottobre 2019 in cui “Chile despertó”, reclamando il rispetto per la propria dignità, per i propri diritti, per un cambiamento radicale della società e manifestando massicciamente il proprio scontento e la propria contrarietà nei confronti di un governo di destra che, per tutta risposta, ha usato gli stessi strumenti repressivi che avevano caratterizzato la dittatura.

A sostenere la mia indagine, d'altra parte, vale il contributo dell'attuale storiografia politica cilena, soprattutto nella persona di Rolando Álvarez, di José Ignacio Ponce López e di altri ricercatori che lavorano per ricostruire la storia del partito comunista fuori da ogni schematismo e fanatismo ideologico. Dati il punto di vista e i limiti oggettivi di questo lavoro, devo comunque precisare che non è nelle mie intenzioni, in questa occasione, affrontare un'analisi orientata alla storia di questo partito, se non nei circoscritti ambiti in cui questa si colleghi al tema di cui mi occupo.

Da ultimo, come elemento non secondario della mia ricerca, ho

1 Ormai molto anziana, Tita vive a Santiago. Nel nostro incontro nel 2017, durante il quale è stata più di una volta presa dalla commozione ricordando il figlio, mi è sembrato inopportuno chiederle il suo anno di nascita che, per altro, non appare neanche nella biografia del figlio.

voluto qui aggiungere al gruppo delle donne citate anche lo scrittore cileno Pedro Lemebel (1952-2015), che, sebbene soltanto a partire dal 1999, fu legato a Gladys da una profonda e affettuosa amicizia. In questo contesto, accertato ormai il valore della sua scrittura dai critici letterari, mi premeva mettere in rilievo il suo infaticabile impegno a favore dei diritti degli omosessuali, ravvisabile sia nelle sue *performances* sia nelle sue opere, ma anche la sua radicale critica nei confronti di una società classista e ingiusta come quella cilena. A lui che, riferendosi a se stesso, in tutta la sua produzione utilizza la desinenza in a del femminile, suppongo non sarebbe dispiaciuto affatto essere affiancato, oltre che alla sua amata *Gladucha*, anche ad altre donne coraggiose e intelligenti.

Una ragazza di campagna. La militanza politica

A dare l'annuncio della morte di Gladys Marín, da tre anni *presidenta* del PCCh, fu, il 6 marzo 2005, la stessa direzione del partito allegando all'annuncio della sua dipartita avvenuta all'una del mattino, una breve, ma puntuale, memoria della sua biografia politica. Ma a dare il senso più profondo di quello che significò, per il Cile democratico, la morte della dirigente comunista, fu il suo funerale, svoltosi due giorni dopo, in concomitanza con la festa delle donne. Secondo la stampa dell'epoca, e a seconda degli orientamenti politici di chi ne scriveva, la cerimonia radunò tra le 500.000 e il milione di persone. Cifre enormi entrambe. A che cosa era dovuta la sorprendente popolarità di una donna che, solo cinque anni prima, presentandosi alle elezioni presidenziali aveva raggranellato solo un risicato 3,3 % di consensi? Riapparsa, dopo una lunga clandestinità, sulla scena politica della ritrovata democrazia, Gladys non poteva che suscitare ammirazione e rispetto per la sua coerenza nella lotta politica, per il coraggio con cui si era opposta alla dittatura, per gli infiniti sacrifici che aveva affrontato, prima per sopravvivere e poi per non

lasciarsi prendere dalla disperazione e continuare a lottare. Per queste ragioni alle sue esequie parteciparono sia gli avversari politici, in segno di rispetto, sia la socialista Michelle Bachelet, in quel momento candidata e futura presidentessa del Cile, che, con le lacrime agli occhi, sussurrò a fior di labbra un breve apprezzamento, registrato da tutti i canali televisivi del paese: «Una gran mujer, Gladys». A spiegare, oltre alla presenza dell'elettorato comunista, quella di tanta gente comune, furono, presumibilmente, oltre a questi sentimenti, anche la dignità e la forza con cui Gladys aveva affrontato la terribile malattia che le era stata diagnosticata due anni prima. A darci un'idea della commozione che la sua perdita suscitò tra i presenti è, a questo proposito, il coinvolgente *largometraje documental* di Rodrigo Araya Tacussis, del 2009, dal titolo *Gladys*, nel quale la narrazione parte proprio, procedendo a ritroso, dal suo funerale. Qui, la ritualità della cerimonia civile, svoltasi in un salone dell'antico Congresso, alla quale partecipò anche un sacerdote amico, benedicendo in lacrime la salma della scomparsa e ricordandone «la rectitud y la generosidad», si esprimeva con una scenografia elaborata, di stile sovietico, alla presenza dei dirigenti del partito, dei giovani delle JJCC (Juventudes Comunistas) e della AFDD (Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos). Ma, in contrasto con tanta ufficialità, a rendere omaggio alla salma, si esibì anche un suonatore di organetto, figura emblematica della cultura popolare cilena, in mezzo a una grande folla di persone comuni. Tra le altre, in piedi accanto al feretro, stava anche Pedro Lemebel, desolato e affranto.

Gladys Marín era nata in una famiglia modesta, formata sostanzialmente da sole donne: la madre, Adriana Millie, maestra di scuola elementare, e quattro figlie, Gladys, Nancy, Sonia e Sylvia, alle quali si aggiungeva una tata che le curava quando la madre, impegnata nel suo lavoro, non poteva lasciarle sole. Il padre di Gladys, buono, ma donnaiolo impenitente (la stessa Gladys raccontava che gli si riconosceva la paternità di 14 figli naturali!), era stato lasciato dalla moglie che si era trasferita con le figlie da Curepto a Talagante. Nonostante

la povertà e le vicende familiari, la giovane Gladys era una ragazza esuberante e felice. In un'intervista radiofonica condotta proprio da Pedro Lemebel nel 1999², quando si era presentata come candidata alla presidenza per le elezioni dell'anno successivo, rispondendo in un tono informale alle domande dello scrittore, Gladys descriveva così la propria infanzia e la scoperta del comunismo fatta a scuola:

Tuve la felicidad más grande de nacer en un pueblo campesino, Curepto, que tenía una sola calle de tierra, las Tres Lomitas. Mi infancia fue muy feliz, estudié en Talagante, siempre fui de pueblo chico, y luego ingresé a la Escuela Normal a estudiar para futura profesora. [...] los muchachos del liceo de enfrente, el Valentín Letelier, que eran más adelantaditos, ya estaban metidos en las luchas estudiantiles, nos fueron a invitar a una huelga de estudiantes y por ahí me engancharon para la Juventud Comunista (LEMEBEL P. 2016: 76-77).

Già consapevole, per nascita, della gravità dell'ingiustizia sociale esistente in Cile, Gladys si riconobbe molto presto nell'idea comunista, però, quasi ad accentuare il contrasto tra il rigore della dottrina e la propria personalità, spiegava: «Pero yo era, hasta ese minuto, –y seguí siendo–, tremendamente desordenada, era patotera» (77). E più avanti: «La cosa genética mía era ser patotera, todo lo teníamos que hacer en patota» (77). Una volta presa la sua decisione, difatti, voleva che le compagne di classe la seguissero, senza lasciarla sola nella nuova esperienza, e le incitava dicendo: «todas tenemos que ser comunistas!». In sostanza, concludeva Gladys, «yo diría que la mía fue una vida muy alegre, viví la Juventud Comunista con alegría» (77).

Rispondendo ad un'altra domanda di Lemebel, Gladys ammetteva che da giovane le piaceva ballare il twist e il rock e che era allegra,

2 Il testo dell'intervista, *Entrevista Radial a Gladys Marín*, è contenuto in LEMEBEL P. 2016: 73-93.

contrariamente alla maggioranza dei giovani comunisti, forse perché –spiegava con solidale comprensione– loro erano appena usciti da un decennio di clandestinità imposta dalla cosiddetta Ley Maldita (1948-1958), voluta dal presidente Carlos Ibáñez del Campo (per la quale anche Pablo Neruda era stato costretto all’esilio), che andava ad aggiungersi al suicidio di Luis Emilio Recabarren, fondatore del PCCCh, avvenuto nel 1924. «Cosas trágicas», difatti, commentava Gladys, per poi concludere il suo discorso con queste parole:

Pero yo ingresé sin esa carga, ingresé con la música en mi cuerpo, con un gran desorden, con una grande idea de desorden. Por eso, te digo, yo ingresé a la Juventud como una cosa nueva y creo que eso se notó, lo notaron los dirigentes de ese tiempo. Nada de cuentos: yo ingresé con minifalda al Parlamento cuando diputada (LEMEBEL P. 2016: 79-81).

Gladys appare, dunque, attraverso le sue stesse parole, come una donna vivace, allegra e socievole che ha vissuto un’infanzia felice, senza timidezze né complessi, nonostante la precarietà della sua situazione familiare e sociale. I termini felicità e allegria si coniugano con un’autocritica compiaciuta per il proprio «desorden» e per il fatto di essere «patotera» e con la rivendicazione, molto femminile, di essersi presentata al Congresso in minigonna, cosa che fa dire a Lemebel, con una punta di *picardía*, che lei poteva permetterselo perché aveva delle belle gambe, ma anche, aggiungerei, perché, avendo percorso rapidamente il *cursus honorum* politico, aveva solo 23 anni. La sua veemente oratoria non occultava, del resto, come si vede nelle riprese che la ritraggono durante i comizi, la sua femminilità. Le foto che ne hanno fatto conoscere il sorriso aperto e il bel volto espressivo, mettono in evidenza, infatti, una donna dalla figura minuta, vestita senza ostentazione, ma con le mani curate e i capelli sempre in ordine. Insomma, un’apparenza del tutto diversa dallo stereotipo della rivoluzionaria austera e senza mostra alcuna di frivolezza o di vanità. Dietro al personaggio che aveva sacrificato la propria

vita personale per amore della coerenza etico-politica, si affacciava, dunque, una donna che non aveva rinunciato alla propria umanità.

L'intervista di Lemebel, infatti, metteva in rilievo una duplicità di atteggiamenti nel modo di essere di Gladys Marín: l'impegno politico sopra ogni cosa e una freschezza giovanile non perduta né nascosta. Una duplicità che si sarebbe rivelata appieno anche nell'autobiografia di Gladys, intitolata *La vida es hoy* (2002), pubblicata solo qualche anno dopo l'intervista che ho appena citato, quando già si era manifestato il tumore cerebrale che l'avrebbe portata alla morte di lì a un anno. In questo testo in cui traspare, fin dal titolo, un attaccamento alla vita sincero e senza reticenze, che si rinnova l'impressione di trovarsi di fronte a una rivoluzionaria che riconosciamo come tale nelle scelte coraggiose, nel rispetto della disciplina di partito e nella indistruttibile volontà di lotta, e, contemporaneamente, a una donna dalla personalità aperta e generosa. E fu proprio il suo carattere, unito al suo dinamismo e alla capacità di intessere relazioni umane, nel quale i dirigenti del suo partito ravvisarono delle potenzialità politiche, ad accattivarle, di lì a qualche anno, le simpatie di Pedro Lemebel.

Dopo essersi laureata, nel 1959, proprio l'anno della rivoluzione cubana, Gladys conobbe il futuro marito, l'ingegnere civile Jorge Muñoz Poutays, appartenente ad una famiglia benestante e uomo colto, amante della natura e della musica e anche spiritoso, a giudicare da quanto riferisce sua moglie. Nel ricordare la sua vita sentimentale, per esempio, Gladys sottolineava come Jorge «siempre alardeaba de que me habría civilizado, que había bajado a “esta cabra loca” del monte y le había hecho ponerse medias nylon, a mí, que simplemente no usaba nada, que andaba a pierna pelada, así fuera invierno» (MARÍN G. 2002: 127). Da lui ebbe due figli, Rodrigo e Álvaro. Nella sua autobiografia, Gladys non rinuncia a ricordare, attraverso ripetuti *flash-backs*, la parte quotidiana e umana della sua vita: le preoccupazioni per la salute dei figliolotti, le vacanze in tenda, le lunghe camminate coi bambini in mezzo alla natura, l'armonia

coniugale e l'affetto sincero verso i suoceri. Tuttavia, proprio in questo intenso periodo di impegni personali che avrebbero potuto distrarla da quelli politici, Gladys divenne rapidamente una dirigente del PCCh. Nel 1965, fu eletta segretaria delle Juventudes Comunistas, veste nella quale diede impulso a varie iniziative culturali, divenute poi famose, come il Movimiento Muralista Juvenil e la Nueva Canción Chilena, e partecipando alle campagne elettorali del 1964 e del 1970 a favore di Salvador Allende, candidato socialista alla Presidenza. Eletta deputato per la prima volta nel 1965, e poi per altre due volte, nel 1969 e nel 1973, Gladys sedette nel Congresso fino al fatale 11 settembre 1973, il giorno del *golpe* militare. Fu allora che la tragedia entrò di prepotenza anche nella sua vita.

La progressione nel *cursus honorum* nel PCCh della giovane Gladys si svolse in un arco di tempo, dal 1959 al 1973, coronato, per i partiti di sinistra, da due significativi successi nel subcontinente americano, la rivoluzione cubana e l'elezione di Salvador Allende alla presidenza del Cile; ma anche da una travolgente svolta generazionale quando, nel 1968, i giovani divennero protagonisti della scena politica con l'intenzione di "cambiare il mondo". Durante tutto questo periodo, il PCCH adottò un atteggiamento in equilibrio tra i due estremi, la rivoluzione armata, trionfante a Cuba, e la via democratica al socialismo, rappresentata da Salvador Allende, mantenendo un forte legame di amicizia con l'URSS, fino al punto di appoggiare i sovietici quando, nello stesso 1968, invasero la Cecoslovacchia, e non abiurando mai al marxismo-leninismo. Nella compagine dell'Unidad Popular che sostenne il governo di Allende, il partito comunista cileno fu l'alleato più fedele del presidente, e, proprio per questo, fu accusato dall'ala più radicale e intransigente del PS e dal MIR, di essere riformista e borghese, cosa che Gladys non trascura di sottolineare a più riprese nella propria autobiografia.

Il golpe. La clandestinità e l'esilio

Nell'agosto del 1973, Gladys era stata inviata dal partito ad assistere al Festival Mondiale della Gioventù che si teneva a Berlino, allora capitale della Repubblica Democratica Tedesca, fedele alleata dell'URSS. Superficialmente informata di quello che stava succedendo nel suo paese, rientrò in patria solo due giorni prima del golpe dell'11 settembre. Inserita nella lista delle persone ricercate, dovette adattarsi immediatamente alla clandestinità. Per alcuni mesi fu costretta a spostarsi continuamente, soggiornando nelle case di amici e compagni. In una di queste, dove i militari entrarono per compiere una perquisizione, per poco non fu scoperta.

A questo punto, il partito decise che avrebbe dovuto andare in esilio. Camuffata con una parrucca, Gladys si rifugiò nell'Ambasciata olandese dove trascorse quasi un anno, fino al luglio del 1974. Fu un periodo difficile: lo scambio di lettere con i figli e col marito Jorge era difficile e le notizie che arrivavano dall'esterno parlavano di una repressione durissima contro i militanti comunisti. Nei mesi terribili trascorsi nell'ambasciata, Gladys poté scorgere, attraverso una vetrata, il marito che vi si era recato. Ma non poté rivelare la sua presenza né salutarlo.

Gladys affrontò l'esilio fuori dal Cile da sola, lasciando i suoi due bimbi e il marito in patria. Evidenti ragioni di prudenza e forse anche difficoltà insorte al momento di ricostruire i fatti in maniera lineare le impediscono di essere totalmente esplicita e dettagliata sul periodo della sua clandestinità, per la quale si limita a utilizzare questa definizione: «A partir de la salida al exilio, mi vida sería un viaje permanente» (MARÍN G. 2002: 105). Dal Cile passò in Argentina, dove, il 26 settembre 1974, ebbe occasione di intervistare il generale Carlos Pratts, che sarebbe stato di lì a poco vittima di un tragico attentato³. Poi si rifugiò in Olanda e di lì passò in Lussemburgo e

3 Carlos Pratts, come militare avverso al regime, fu assassinato a Buenos Aires da agenti cileni, insieme alla moglie, il 30 settembre 1974.

poi a Mosca dove già si trovavano, tra gli altri, due importanti dirigenti del Partito, lo stesso segretario, Luis Corvalán (1916-2010)⁴, e Volodia Teitelboim (1916-2008). Ma è probabile che dall'URSS Gladys si spostasse in varie parti d'Europa per sostenere la causa del suo paese, come lascia supporre la sua presenza al Festival Nazionale dell'Unità, della quale il quotidiano del PCI, "L'Unità", dà notizia il 6 settembre del 1974⁵. Nessun accenno, tuttavia, è presente nelle sue memorie su questo spostamento né sul cosiddetto Compromesso Storico, la linea politica del PCI proposta dal segretario Enrico Berlinguer (1922-1984) che, condensata in tre suoi articoli pubblicati su "Rinascita", il mensile dei comunisti italiani, tra il settembre e l'ottobre 1973, faceva esplicito riferimento «ai fatti del Cile»⁶.

Quell'anno, del resto, fu, anche in Europa, denso di avvenimenti significativi che davano solide speranze per il futuro: dal declino della dittatura spagnola, il cui capo, Francisco Franco, dava segni evidenti della sua incipiente demenza, alla *Revolución de los claveles* in Portogallo e alla fine del regime militare in Grecia. Gladys ebbe modo di conoscere e conversare con Alexandros Panagulis (1939-1976), eroe della resistenza greca contro i colonnelli, senza indicare, però, dove era avvenuto l'incontro⁷. Nel 1975, di nuovo in URSS, informata

4 Luis Corvalán, uno dei principali sostenitori della UP, mantenne la carica di segretario del PCCh dal 1958 fino al 1990. Nel 1976, "scambiato" con il dissidente sovietico Vladímír Bukovski e liberato dalle carceri cilene, si esiliò in URSS. Sarebbe rientrato legalmente in Cile nel 1988.

5 La manifestazione fu organizzata dalla FGCI (Federazione Giovanile Comunisti Italiani) bolognese della quale all'epoca era segretario Renzo Imbeni. Gladys fu presentata al pubblico come segretaria nazionale della Gioventù comunista cilena.

6 Le riflessioni di Berlinguer apparvero sui numeri 38, 39 e 40 della rivista, rispettivamente il 28 settembre, il 5 ottobre e 12 ottobre 1973.

7 Dal 1973 Alexandros Panagulis, liberato dalle carceri greche per un'amnistia concessa ai prigionieri politici, si stabilì a Firenze. Fu forse in questa città che Gladys lo conobbe.

dai compagni dell'“interno” di quello che stava succedendo in Cile, ricordava con dolore la scomparsa di Luis Alberto Corvalán (1947-1975), figlio di Luis Corvalán. Il giovane, dopo la liberazione dal campo di concentramento di Chacabuco, si era rifugiato in Bulgaria dove morì in seguito alle torture subite. Aveva solo 28 anni⁸. Con la segnalazione della sua morte, Gladys procede nella direzione di quello che può dirsi un tratto caratterizzante della sua autobiografia, e cioè la volontà di ricordare la morte di tutti i compagni torturati, uccisi e fatti sparire dai militari quando, ormai, la memoria collettiva poteva averne dimenticato l'esistenza e il sacrificio.

Nella tristezza del suo esilio, ad alleviare la sua solitudine —«me sentía sola. Sola porque el dolor es solo, el exilio es solo, es como si la negaran a una» (MARÍN G. 2002: 109)—, arrivarono a Mosca dal Cile anche Víctor Díaz, vicesegretario del partito, e José Weibel, detto Checho, delle JJCC. Quest'ultimo le diede notizie rassicuranti su suo marito. Tuttavia, solo un anno dopo, nel 1976, Gladys dovette aggiungere alla tragica lista dei comunisti spariti, non solo entrambi i loro nomi⁹, ma anche quello del proprio marito. Mentre si trovava in Costa Rica, infatti, venne informata che, il 4 maggio, suo marito Jorge Muñoz era stato arrestato insieme ad altri militanti; il 12, anche Víctor Díaz era stato sequestrato. Tutti gli arrestati andarono ad allungare l'elenco dei *detenidos desaparecidos*, entrando a far parte del cosiddetto caso di Calle Conferencia, dal nome della sede dove erano soliti riunirsi. Quanto a suo marito, Gladys riuscì soltanto a

8 Pubblicate postume nel 2007, le memorie di Luis Alberto Corvalán, intitolate *Viví para contarlo*, furono precedute da una prefazione di Gladys Marín, scritta nel 1977, durante il suo esilio in Messico.

9 Il 29 marzo 1976 venne arrestato J. Weibel, solo un anno dopo la sparizione di suo fratello Ricardo (26 ottobre 1975). Pochi giorni dopo, come si è visto, cadde anche Víctor Díaz (1919-1976). Sua figlia Viviana (1950), attivista per i diritti umani, fu tra le fondatrici de la AFDD (Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos). Dopo la morte della direttrice dell'associazione, Sola Siera (1999), diresse la AFDD fino al 2003, quando consegnò l'incarico a Lorena Pizarro Sierra, figlia di Sola Sierra, assumendone la vice-presidenza.

sapere che fu visto in carcere a Santiago e in seguito nella famigerata Villa Grimaldi, centro di tortura e di eliminazione dei *presos políticos*. Appena le fu possibile, insieme con i familiari di altre vittime sparite nel nulla, Gladys avrebbe lottato per accertare la verità e perché fosse fatta giustizia. Alla fine del 1997, Pinochet lasciò trionfalmente l'incarico di capo dell'esercito per assumere quello di senatore a vita. Pochi giorni dopo sarebbe stata proprio lei ad annunciare durante una manifestazione del partito nel parco O'Higgins di Santiago, come racconta l'avvocato Eduardo Contreras Mella, la presentazione di «una querrela criminal en contra de Augusto Pinochet» (MARÍN G. 2002: 28). L'annuncio non sembrò impressionare i presenti che non ne percepirono l'alto valore pratico e simbolico. Come ebbe a commentare lo stesso Contreras: «Francamente, nadie nos prestó atención» (28). Il 12 gennaio, quando si presentò insieme ad altri colleghi presso la Corte d'Appello, l'avvocato querelante ebbe di nuovo una sgradevole impressione nel trovarsi di fronte ai sorrisi scettici e ai commenti ironici dei pochi presenti e alla quasi totale indifferenza della stampa. Nonostante l'impegno con cui la pratica fu portata avanti, Gladys morì senza essere riuscita a conoscere la verità sulla sorte di Jorge né a ottenere giustizia.

Il ritorno in patria. Gli anni di clandestinità in Cile

Nei tre anni in cui dovette stare lontana dal Cile, Gladys ricevette poche notizie del marito e dei figli, affidati ai nonni paterni¹⁰. Tuttavia non furono solo le sue vicende personali a convincerla che fosse necessario rientrare in patria. Agli inizi del 1977 si seppe che anche la terza direzione clandestina del partito era caduta. Occorreva quindi ripristinare un minimo di struttura organizzativa per poter continuare la lotta di resistenza contro il regime militare.

10 Marín, senza rivelarne il numero, ricorda che la prima risaliva al novembre del 1973 e l'ultima al 30 aprile 1976.

Gladys si propose per realizzare personalmente questo compito, nonostante le perplessità dei dirigenti del suo partito, e si accinse a rientrare in Cile, dopo una breve sosta a Buenos Aires dove cercò di creare una prima “infraestructura”. Dopo pochi mesi, in autobus, fingendo di essere spagnola, con il corpo ingrossato dalle imbottiture ai fianchi e alla spalle, attraversò le Ande al Paso de los Libertadores e arrivò a Santiago. Per lei si apriva un periodo lungo e difficilissimo, sia sul piano personale sia su quello politico. Rientrare in Cile significava dover mantenere la più stretta clandestinità, cambiando spesso di abitazione, utilizzando documenti e nomi falsi, evitando qualsiasi contatto con persone che avrebbero potuto riconoscerla, soprattutto parenti ed amici non legati al partito. Sostenuta da una rete clandestina di militanti che l’aiutarono nel suo nuovo incarico, Gladys non poté rivelarsi nemmeno ad una delle sue sorelle, incontrata per caso, ma, soprattutto, dovette rinunciare a contattare i figli Rodrigo e Álvaro. Gladys scriveva loro delle lettere che poi mandava in URSS da dove venivano recapitate in Cile in modo che i figli continuassero a credere che si trovava all’estero. Una volta solamente, derogando alle regole, Gladys fu ad aspettarli all’uscita di scuola per poterli almeno vedere, ma non si avvicinò né parlò con loro. Questo lungo martirio ebbe una breve pausa solo 12 anni dopo la sua partenza. Rodrigo, infatti, le scrisse che non avrebbe voluto vederla mai più, se non avesse potuto finalmente incontrarla di nuovo. Di fronte a questo *aut aut*, il partito le organizzò una vacanza di due settimane a Bariloche, in Argentina. Uscendo di nuovo clandestinamente dal paese, questa volta per il passo di Puyehue, insieme con l’amica Marta, Gladys raggiunse i due ragazzi. Una volta di fronte a loro, li trovò così cresciuti che li confuse l’uno con l’altro senza riconoscere chi fosse il maggiore e chi il minore. Trascorsi con loro i pochi e meravigliosi giorni che le furono concessi, Gladys scrive nelle sue memorie: «Fue un encuentro hermoso, pero muy doloroso, muy trágico. Cómo volver a ser madre real después de haber sido por tantos años madre sólo en sueños?» (MARÍN G. 2002: 159).

Le vicende personali di Gladys costituiscono, dunque, l'ordito sul quale viene ricostruita la sua storia umana e intima. In questa prospettiva, nessuno viene dimenticato. Il marito, i suoceri che accudiscono i suoi bambini, la tata che se ne prende cura quando occorre, ma anche i compagni di partito che scompaiono senza fare più ritorno. Al momento di scrivere i suoi ricordi, già consapevole della sua prossima fine, Gladys non volle dimenticare nessuno di coloro che le erano stati cari e che, con il loro altruismo, avevano reso possibile la sua infaticabile militanza politica. La funzione etica del ricordare è, per lei, prioritaria, così come la volontà di non dimenticare anche chi, senza aver occupato cariche prestigiose, aveva sacrificato la propria vita per il suo stesso ideale. È questa grande forza morale che permise a Gladys di riprendere il lavoro politico in condizioni così avverse e di compiere lo sforzo titanico di impegnarsi su fronti nuovi, come quello culturale, che vide la fondazione del Frente Grecia che arruolò artisti, scrittori, uomini di cultura e di teatro, come Francisco Coloane, Mario Carreño, Nemesio Antúnez, José Balmas, Gracia Barrios, Claudio di Girolamo, per lottare contro il regime. Anche la propaganda fu attivata, con la pubblicazione de "El Siglo" e di "Principios", il giornale e la rivista teorica del partito. Ma le azioni più incisive furono quelle di lotta, che trovarono una risposta tra la popolazione più povera, la più vessata dai militari. Si organizzarono *cacerolazos* (a una ora stabilita, in genere della notte, dalle *poblaciones* si levava il rumore assordante delle pentole colpite all'unisono); azioni di boicottaggio e sabotaggio (tutti accendevano contemporaneamente gli elettrodomestici per far saltare la luce); abbattimenti di torri per la diffusione dell'elettricità; volantaggi e comizi improvvisati.

Su questo tessuto che, grazie al coinvolgimento degli strati più popolari, diventò un sostegno significativo all'azione politica, s'innestò un cambiamento radicale nella linea politica del PCCh. Da Radio Moscú, agli inizi del 1980, Luis Corvalán, infatti, annunciò l'avvio di una nuova strategia, la cosiddetta Política de Rebelión

Popular. Gladys ne è, fin dall'inizio, una fervente sostenitrice. Per il partito si trattava di realizzare una lotta più attiva e più energica contro la dittatura coinvolgendo le masse popolari. Con questo fine, proprio a Gladys sarà affidato il compito di costituire il FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez), e cioè una struttura clandestina paramilitare. Si trattava, insomma, di passare dalla *resistencia* all'*enfrentamiento*. A questo proposito Gladys scrive nella sua autobiografia:

Creo que nunca hemos tenido una política más de masas que la política de rebelión, nunca. Las condiciones eran tan adversas, la dictadura tan feroz, que las más amplias capas de la sociedad necesitaban expresarse. Con esta política de rebelión fuimos capaces de incluir también a distintos sectores que luchaban contra la dictadura, en una u otra medida, aunque no todos aceptaran de igual modo esta política (MARÍN G. 2002: 168).

Un anno critico, il 1986. Il Manifesto di Pedro Lemebel

Intitolato ad un eroe dell'Indipendenza, il Frente sarebbe diventato il braccio armato del PCCh. L'intenzione iniziale, come sostiene Gladys, sarebbe stata, in realtà, quella di porre le basi per la creazione di un futuro esercito democratico, ma la realtà fu ben diversa. Il Frente, guidato da Raúl Pellegrin (1958-1988), alias comandante José Miguel, figlio di Judith "Tita" Friedamn, un giovane fuoriuscito cileno, ingegnere, diplomato alla scuola militare cubana, già combattente coi rivoluzionari del Nicaragua e rientrato in patria per l'occasione, si sarebbe distinto per il coraggio dei suoi membri e per le azioni di guerriglia che avrebbe intrapreso. Gladys dedica a Raúl Pellegrin una lunga digressione nella quale lo ricorda con ammirazione per la sua intelligenza, la sua preparazione e la sua capacità di comando, ma anche per la semplicità dei suoi modi, da vero "co-

munista”. Tuttavia non fu affidata a lui –perché nell’eventualità di una sconfitta sarebbe potuto venire a mancare il combattente più abile– l’organizzazione dell’attentato a Pinochet, portato a termine, senza successo, la sera del 7 settembre 1986. Un evento che scosse l’opinione pubblica e che contribuì a creare divergenze anche all’interno della stessa opposizione.

Per una singolare coincidenza, a Santiago, in un giorno imprecisato dello stesso mese di settembre 1986, come egli stesso ricorda, Pedro Lemebel leggeva pubblicamente il suo coraggioso *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, «como intervención en un acto político de la izquierda» (LEMEBEL P. 1996: 126). Estremamente polemico nei confronti della sinistra, l’autore vi rivendicava il suo essere diverso, contrapponendo, a quella ideologia, il proprio sofferto vissuto: «Pero no me hable del proletariado/porque ser pobre y maricón es peor/ Hay que ser ácido para soportarlo» (121). Ma denunciava anche l’intolleranza nei confronti degli omosessuali, presente negli ambienti marxisti: «Mi hombría fue difícil/ Por eso a este tren no me subo/ Sin saber dónde va/ Yo no voy a cambiar por el marxismo/ Que me rechazó tantas veces/ No necesito cambiar/ Soy más subversivo que usted» (125)¹¹. Pedro non si allontanava dalla verità quando accusava la sinistra di essere intollerante nei confronti degli omosessuali. Solo negli anni di UP (1971-1973), del resto, e solo su “Ramona”, la rivista delle JJCC che, come associazione giovanile, si prendeva qualche libertà in proposito, erano apparse le prime timide inchieste sul sesso.

In apparente contraddizione con la sua presa di posizione, proprio in quel periodo, però, Pedro stese i primi appunti per un romanzo che aveva come sfondo proprio l’attentato a Pinochet. Solo in occasione della sua pubblicazione, con il titolo *Tengo miedo torero*, nel 2001, l’autore avrebbe rivelato nel breve prologo che il suo libro era nato «de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que perma-

11 Il *Manifiesto* è pubblicato in *Loco afán. Crónicas de sidario* (LEMEBEL P. 1996: 121-126).

necieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras» (LEMEBEL P. 2001: 6). Inoltre, la precisa collocazione temporale del romanzo, che si svolge tra «la primavera del '86» e il «settembre del '86» e la trama stessa, e cioè la storia dell'amore di un *travesti* per un giovane che approfitta del suo affetto disinteressato per organizzare un attentato, rivelano, senza ombra di dubbio, che l'autore alludesse proprio all'attentato contro Pinochet organizzato dal FPMR. Attraverso la lenta gestazione di quest'opera e l'ambiguità dell'amore dei due personaggi che vi sono descritti, sembra di scorgere una sorta di metafora dell'ambivalenza dei sentimenti di Pedro nei confronti della sinistra, condivisione dei principi di base, ma anche riluttanza ad accettare una militanza che non riconosceva la sua identità.

Il fallito attentato a Pinochet, però, non è soltanto l'episodio intorno al quale si coagulano le esperienze di Pedro e di Gladys, che nelle sue memorie ne sostiene l'assoluta legittimità, ma anche uno spartiacque nelle scelte di entrambi. Nel 1987, infatti, Pedro fondò insieme con Francisco Casas il duo artistico Las Yeguas del Apocalipsis, alludendo, con evidente autoironia, alla diversa sessualità dei due protagonisti che non intendevano ascrivere alla categoria dei biblici *jinetes*, ma piuttosto a quella delle puledre, e rivendicando l'azione, dirompente, provocatoria e improvvisa delle loro apparizioni in ambigui travestimenti femminili nei luoghi pubblici e in occasione di eventi culturali, a molti dei quali non erano stati invitati. A confermare l'avvenuto passaggio ad un versante più militante, Pedro abbandonò il cognome del padre, Mardones, e si firmò, da allora in poi, con quello materno, come «un gesto de alianza con lo femenino». Una scelta definitiva e importante per lui che avrebbe abbandonato la *ficción* per pubblicare, su giornali diversi, le sue *crónicas*, che costituiscono, di fatto, insieme alle numerose *performances*, una presa di posizione più militante.

Da parte sua Gladys, probabilmente a seguito dell'insuccesso

dell'operazione militare che aveva provocato la morte di 5 persone, ma non quella del tiranno, e del conseguente accentuarsi delle feroci rappresaglie messe in atto dai militari contro i comunisti, ma anche per il sorgere di polemiche nell'ambito della stessa opposizione democratica, seguì le indicazioni del partito che decise di abbandonare la pratica della lotta armata. Consapevole di quanto stava succedendo all'interno del PCCh, Raúl Pellegrin lo abbandonò e diede vita, insieme ad altri, al FPMR autonomo, continuando la guerriglia fino al 28 ottobre 1988, anno in cui fu assassinato dai militari insieme alla sua compagna. Solo poche settimane prima, il 5 ottobre, si era tenuto il referendum nel quale, a completamento di un decennio di lotte, il popolo cileno si esprime contro la possibilità che Pinochet continuasse a governare per altri 8 anni. I politici del paese cominciarono allora a lavorare per organizzare il ritorno alla democrazia. Vale la pena sottolineare che su due punti molto cruciali della politica del PCCh degli anni '80, e cioè la scelta e poi l'abbandono della lotta armata da una parte e la decisione, poi rinnegata, di non partecipare al referendum, dall'altra, Gladys è piuttosto reticente nella sua autobiografia. In quello che sarebbe stato presumibilmente il testo più accessibile per il suo pubblico, l'autrice non prende posizione riguardo a queste opzioni contrastanti che avrebbero fornito frequenti occasioni di critica da parte degli avversari politici. Lo stesso incondizionato elogio di Raúl Pellegrin sembra quasi, da una parte, occultare un senso di colpa per non aver saputo evitarne la morte, dall'altra, un modo per sviare l'attenzione sul perché dell'abbandono della lotta armata da parte del partito. Altrettanto sottaciute sono le ragioni per le quali, da una posizione di netto rifiuto, il partito passò ad appoggiare il NO al referendum.

Il PCCh, come spesso sottolinea anche Gladys, si sentiva forte del sostegno delle masse popolari che aveva mobilitato nella lotta contro la dittatura e riteneva di potersi basare su questa alleanza per battere Pinochet, senza dover scendere al compromesso di andare a votare per un referendum indetto dallo stesso dittatore. Tuttavia, di

fronte alla realtà che vedeva riuniti nella Concertación, la coalizione di Centro-Sinistra che riuniva la grande maggioranza degli altri partiti, dovette aderire, e lo fece con convinzione, alla campagna per il NO. È evidente che il sorvolare su questi temi scottanti, sicuramente dibattuti in modo acceso all'interno del partito, doveva essere intenzionale, visto che Gladys ne doveva essere al corrente per il ruolo che occupava. L'unico motivo plausibile che sembra spiegarne il perché è quello che si tratti della prudenza di chi non vuole scoprire le proprie carte in una fase critica della storia nazionale, quella in cui, soprattutto riguardo il tema delicatissimo della lotta armata, il PCCh poteva essere attaccato oltre che dagli avversari, anche dagli alleati. Per parte loro, gli aderenti al FPMPR autonomo, composto da un gruppo di persone la cui militanza politica era nata all'interno del partito, continuarono, anche a democrazia ripristinata, a compiere attentati come quello nel quale fu ucciso, nel 1991, il teorico del pinochetismo, Jaime Guzmán.

La transición a la democracia. Gladys conosce Pedro Lemebel

Nel 1990, dopo anni trascorsi senza affetti, nella paura e nella solitudine, conducendo un'attività politica per la quale rischiava la vita ogni giorno, Gladys poté riemergere dalla sua «clandestinidad brutal». Non approdò, tuttavia, in un porto sereno. Il 9 novembre 1989 era caduto il muro di Berlino e l'URSS andava dissolvendosi. Per il PCCh, che si era mantenuto sempre fedele al marxismo-leninismo, si trattava di elaborare una nuova strategia politico-culturale che lo avrebbe avvicinato alle posizioni di Cuba, rimasta anche lei orfana dell'URSS, e, successivamente, a sostenere la lotta dei ribelli del Chiapas guidati dal subcomandante Marcos. In Cile, però, era stata la Concertación a vincere le elezioni presidenziali e il nuovo presidente era un democristiano. La coalizione, per ripristinare almeno una democrazia formale, era dovuta venire a patti con Pinochet, al

quale, in cambio, vennero fatte molte concessioni: restava vigente la Costituzione da lui voluta nel 1980 che gli garantiva di rimanere a capo dell'esercito e così la legge di amnistia che avrebbe protetto lui e i suoi sgherri da processi scomodi. Si parlava di *democracia pactada y tutelada* per indicare sia il compromesso a cui si era dovuti addivenire sia alla pesante "tutela" dell'ex dittatore rimasto a capo dell'esercito. Di fronte al nuovo stato di cose, il PCCH si trovava isolato e ne pagava le conseguenze. Nelle sue memorie Gladys esprime una forte opposizione nei confronti di quel processo politico, la cosiddetta Transición a la democracia, accusando gli altri partiti di aver cominciato, già prima delle elezioni, soprattutto in funzione anticomunista come volevano gli USA, a intavolare conversazioni politiche con Jonofre Jarpa, emissario del governo militare, per arrivare ad un accordo.

In questa difficile congiuntura, allo scadere del mandato di Volodia Teitelboim (1989-1994), Gladys fu eletta segretaria del partito. Carmen Hertz, anche lei vedova di un *detenido desaparecido* e comunista, riconosceva che essere segretaria del partito in quei frangenti, anche per una donna «carismática y valiente» come lei, non era facile. L'11 settembre 1996, a seguito di un suo discorso durissimo contro Pinochet, ancora capo dell'esercito, tenuto nel Cementerio General nella ricorrenza del golpe a ricordo delle vittime, Gladys fu arrestata e trascorse due giorni in carcere perché accusata di aver ingiuriato il capo di quella istituzione militare¹². Di lì a tre anni, pur sapendo che non avrebbe vinto, Gladys si presentò come candidata alla presidenza, nella lista Chile de Verdad. È in questa occasione, come si è anticipato, che conobbe Pedro Lemebel, ormai scrittore conosciuto e apprezzato. A lui è dedicato un intero capitolo, il ventinovesimo, delle sue memorie, dal titolo *Come sea tu rabioso cariño*, ripreso dall'incipit di un appello dello scrittore ai giovani perché des-

12 Marín sarebbe stata arrestata una seconda volta nel 2001, quando, insieme ad altri, occupava la sede del PCCh in Calle Cumming per respingerne lo sgombero da parte della polizia.

sero il loro voto alla candidata comunista. Come ricorda Gladys, Pedro non promise loro, in caso di vittoria, ni «el cielo ni un carrete interminable», ma «tal vez, solo un lugar digno donde podemos respirar libertad, justicia, oportunidades sin besarle el culo a nadie» (MARÍN G. 2002: 241). In queste tre parole –libertà, giustizia, opportunità– si concentravano le rivendicazioni tanto di Pedro come di Gladys, ma la loro amicizia fiorì, probabilmente, anche su altre convinzioni e sentimenti comuni. Ad avvicinarli fu il carattere aperto e cordiale di Gladys che suscitava facilmente simpatia, ma anche una profonda considerazione per la dignità di ciascuna persona, anche la più reietta, e l'esecrazione per ogni forma di umiliazione (due parole, dignità e umiliazione, spesso usate da entrambi) fatta subire al più debole e emarginato, dal *mapuche* al giovane delle *poblaciones*. Dal suo *Manifiesto* in avanti, Pedro aveva pubblicato su varie riviste le sue *crónicas*, poi raccolte in tre volumi, e cioè *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán (Crónicas de sidario)* (1996) e *De perlas y cicatrices* (1998). A lato della sua maturità letteraria e linguistica, era andata assumendo sempre maggior incisività anche la sua implicazione nella vita politica e nella critica sociale che si manifestava in un'analisi corrosiva dell'*entourage* del Dittatore, come, per esempio, in *Las hoyas del golpe*, ma anche nella critica allo snobismo dei certi intellettuali rientrati dall'esilio come in *El exilio fru fru*; oppure, come in *La inundación*, nell'amara constatazione della disuguaglianza ancora esistente nel Cile neolibera e dei vizi dei nuovi ricchi, consumatori di cocaina nel *barrio alto* in *Noches de raso blanco (a eschico tan duro)*. Gladys racconta come, attraverso la sua amicizia con Pedro, era approdata nel mondo gay:

quizás en este nadar contra la corriente, el ser excluidos, perseguidos y caricaturizados, hizo que el descubrimiento del movimiento homosexual fuera tan potente, gratificante y fraterno para mí. Mi cercanía y amor por el mundo gay se remonta a gran parte de mi vida. Jamás he entendido ni

aceptado que se margine a alguien por su manera de sentir o pensar (MARÍN G. 2002: 242).

Ma l'autrice riconosceva, assumendosi così anche una corresponsabilità come dirigente politica, che, come partito, non si aveva «el conocimiento y, por consiguiente una cultura, que nos permitiera entender que ser gay, sólo era una opción diferente» (242). Qualche militante omosessuale, per questo, dovette abbandonare il partito; qualcun altro non poté entrarvi. Ma, ricollegandosi al proprio personale modo di vedere le cose, Gladys rivendica di aver sempre provato «empatía con ellos». Forse proprio per questa ragione sostiene di aver trovato al momento di accettare la candidatura presidenziale:

[...] una gran aceptación como candidata en el mundo gay. No es una cuestión institucionalizada, son expresiones individuales de cariño, de personas que muestran sin miedo su homosexualidad y se identifican “a concho” con mi forma de enfrentar la vida y la propuesta política que represento (MARÍN G. 2002: 243).

È a questo punto che Gladys comincia ad elencare, citandone i nomi, gli omosessuali che si sono distinti nell'organizzare o nell'affiancare la sua compagna elettorale, come Miguel Angel Vera e Carlos Ernesto, «un distinguido licenciado en Teología que había pertenecido a una conocida congregación religiosa» (242) e di quelli con i quali stabilì una vera propria amicizia, come successe con Victor Hugo Robles di cui descrive con dovizia di particolari il coraggio nel capitanare la protesta contro i Carabineros durante una manifestazione, e l'irriverente impresa di cavalcare nudo una statua equestre in una piazza santiaghina. La esposizione della reale *hombria* di quanti, omosessuali, avevano voluto esprimere il proprio dissenso, sembra una risorsa un po' ingenua, proprio come si trattasse di un elenco di “eroi del popolo”, d'impronta sovietica, utilizzata da Gladys per dimostrare che anche gli *afeminados*, i *raros* sanno combattere, sia

fisicamente sia mentalmente, il sistema. Tuttavia l'espedito risulta efficace, perché l'autrice può, in questo modo, cogliere l'occasione per rintuzzare le critiche di quanti, anche fra i suoi stessi compagni di partito, si chiedono: «Cómo la Secretaria General del Partido Comunista se permite marchar del brazo de un homosexual exhibicionista?» (245). La domanda critica sembra riferirsi proprio a Pedro Lemebel che era solito partecipare alle manifestazioni a fianco di Gladys. Quasi a confermarlo, è proprio a questo punto che l'autrice apre il paragrafo dedicato «al querido, valiente y talentoso escritor» (245), partendo dalla casualità del loro primo incontro, come si è visto all'inizio, nella sede di Radio Tierra. Con uno spirito d'iniziativa un po' sfacciato, come lo definisce lei stessa, qualche tempo dopo, Gladys telefonò a Pedro per chiedergli di sostenere la propria candidatura. Con voce «dulce y directa», lo scrittore le disse subito di sì. Fu però il viaggio sul Tren de la Victoria, che condusse la candidata e i suoi collaboratori da Santiago a Temuco per la campagna elettorale, l'occasione in cui l'empatia scattata tra i due fin dal primo momento si trasformò in sincera amicizia, come ricorda Gladys: «creamos lazos profundos desde nuestra desgarrada vida, desde nuestras infancias de pobres, desde nuestras rebeldías ante lo establecido y formal, desde nuestras risas y sueños irrenunciables» (246). Un'amicizia rinsaldata dal sostegno affettuoso di Gladys di fronte all'incontrollabile sofferenza di Pedro per la morte dell'adorata madre e dal suo costante interessamento per lo stato d'animo e l'attività dell'amico.

Tuttavia, toccò allo scrittore, affranto per la fine della sua *Gladucha* che lo aveva preceduto nel viaggio finale, ricordare in *Mi amiga Gladys*, il testo che raccoglie i suoi scritti dedicati all'amica¹³, la af-

13 Lemebel, già ammalato e consapevole dell'avvicinarsi della propria fine, approvò un progetto editoriale, risalente al 2012, selezionando personalmente le pagine e le fotografie che sarebbero andate a formare il testo finale di *Mi amiga Gladys*, uscito postumo nel 2016. L'opera raccoglie oltre all'articolo che dà il nome all'intera raccolta, già comparso nel 2003 in *Zanjón de la Aguada* (pp. 134-138), altri nove scritti pubblicati tra il 1999 e il 2006 su giornali molto noti, tra i quali "La Nación", "The Clinic", "Punto Final" e il testo dell'intervista radiofonica fatta

fettuosa presenza di lei in varie occasioni della propria vita pubblica: sia durante una trasmissione televisiva dove lo scrittore si esibì in un attacco diretto contro il presentatore pinochetista Pedro Carcuro; sia al Municipal, il teatro d'opera di Santiago dove Gladys obbligò affettuosamente l'amico riluttante ad assistere alla *Traviata*, pur di non scontentare una maschera, militante del partito, che le aveva regalato due biglietti. Ma anche il suo plateale ingresso, circondata da amici e sostenitori, ad una conferenza di Roberto Bolaño che ne causò il risentimento e che, senza volerlo, costrinse Pedro a rinunciare all'amicizia col grande scrittore, suo convinto estimatore, che lo aveva aiutato a farsi conoscere anche all'estero. A lei è dedicato, tra gli altri, uno struggente capitolo, "Otro Once sin Gladys". Nel rievocare la propria partecipazione alla consueta manifestazione di protesta per la ricorrenza del golpe, Pedro ricorda:

Y Gladys me veía de lejos, y con un gesto me llamaba a encabezar la marcha. Me ahuecaba su ala con cariño para que a su lado, también yo formara parte del lienzo humano que lideraba el mitín. ¿Y porqué este maricón va adelante?, escuchaba alguna voz que, con justicia, alegaba por mí protagonismo. No te muevas de mi lado, me decía Gladys tomándome del brazo (LEMEBEL P. 2016: 66).

Dove risulta chiaro che, come sosteneva la *Gladucha*, tra di loro c'era una sorta di telepatia o di comunicazione extrasensoriale, se entrambi, a distanza di anni, e senza poterselo comunicare, nelle rispettive memorie ricordavano la stessa domanda risentita di un militante e lo stesso fraterno tenersi a braccetto. Accanto a Gladys, in prima fila, pronto a sostenere un probabile attacco dei Carabineros, Pedro, *la loca, la mariquita* del *Zanjón de la Aguada*, che si agghindava con vesti stravaganti e si truccava da donna, imitando provocatoriamente le sembianze di Frida Kahlo, diventava finalmente un'altra. Ma

dallo stesso Lemebel a Gladys nel 1999.

anche Gladys, nel conforto di questa amicizia, ritrovava l'allegria di una giovinezza perduta e il conforto alle delusioni di un presente che non era quello che aveva sognato.

Bibliografía

ÁLVAREZ Rolando, 2003, *Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista, 1973-1980*, LOM, Santiago.

ÁLVAREZ Rolando, 2011, *Arriba los pobres del mundo. Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia y dictadura, 1965-1990*, LOM, Santiago.

ÁLVAREZ Rolando, 2019, *Hijas e hijos de la Rebelión. Una historia política y social del Partido Comunista de Chile en Postdictadura (1990-2000)*, LOM, Santiago.

BORRI Claudia, 2013, *La “exportación” de la Transición: el caso de Chile*, “Anales de la Real Acadèmia de Cultura Valenciana”, n. 88, pp. 311-330.

BORRI Claudia, 2014, *Memoria e Storia nell’autobiografia della giornalista cilena Patricia Verdugo (1947-2008)*, in Rosa Maria GRILLO e Carla PERUGINI (eds.), *El Olvido está lleno de Memoria. Atti del XXXV Convegno Internazionale di Americanistica* (Salerno, 13-15 maggio 2013), Oédipus, Salerno, pp. 265-282.

BORRI Claudia, 2017, *Autobiografías y biografías en la historia del movimiento feminista chileno: Memorias de una mujer irreverente (1962) de Marta Vergara y Una mujer. Elena Caffarena (1993) de Olga Poblete*, in Laura SCARABELLI – Serena CAPPELLINI (eds.), *I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos, Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina* (Gargnano del Garda, 29 de junio - 4 de julio de 2015), di/segni, Milano, pp. 155-169.

BORRI Claudia, 2018, *La cognizione del dolore. Memorie femminili nella post-dittatura cilena. Judith Friedmann y Carmen Hertz*, in Giulia NUZZO (ed.), *Letteratura testimoniale e costruzione della Storia. Atti del XL Convegno Internazionale di Americanistica* (Salerno, 9-11 maggio 2018), Oédipus, Salerno, pp. 265-282.

CONTARDO Óscar, 2011, *Raro. Una historia gay de Chile*, Planeta, Santiago.

CONTRERAS MELLA Eduardo, 2003, *El desafortado. Crónica del juicio a Pinochet en Chile*, El Periodista, Santiago.

CORVALÁN Luis Alberto, 2007, *Vivi para contarlo*, Tierra Mía, Santiago.

FRIEDMANN Judith “Tita”, 2008, *Mi hijo Raúl Pellegrin. Comandante*

José Miguel, LOM, Santiago.

HERTZ Carmen – RAMIREZ Apolonia – SALAZAR Manuel, 2016, *Operación Exterminio. La represión contra los comunistas chilenos (1973-1976)*, LOM, Santiago.

HERTZ Carmen, 2017, *La Historia fue otra. Memorias*, Debate, Santiago.

LEMEBEL Pedro, 1995, *La esquina es mi corazón*, LOM, Santiago.

LEMEBEL Pedro, 1996, *Loco afán. Crónicas de sidario*, LOM, Santiago.

LEMEBEL Pedro, 1998, *De perlas y cicatrices*, LOM, Santiago.

LEMEBEL Pedro, 2001, *Tengo miedo torero*, LOM, Santiago.

LEMEBEL Pedro, 2016, *Mi amiga Gladys*, LOM, Santiago.

MARÍN Gladys, 2001, *El poder de desafiar al poder: Las mujeres en situación de liderazgo*, Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Santiago.

MARÍN Gladys, 2002, *La vida es hoy*, Editorial Don Bosco, Santiago.

SALGADO Alfonso, 2014, “Una pequeña revolución”. *Las Juventudes Comunistas ante el sexo y el matrimonio durante la Unidad Popular*, in Rolando ÁLVAREZ – Manuel LOYOLA (eds.), *Un trébol de cuatro hojas. Las Juventudes Comunistas de Chile en el siglo XX*, Ariadna Ediciones, Santiago, pp. 144-169.

VERDUGO Patricia – HERTZ Carmen, 1990, *Operación Siglo XX*, Ornitórrinco, Santiago.

Sitografía

<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=12275>

<http://cinechile.cl/persona/rodrigo-araya-tacussis> 27/10/2019.

www.gladismarin.cl

https://archive.org/stream/unita_1974-09-06/unita.

Los caminos del inframundo

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Dante o hacia el norte

En una conferencia dictada en Valencia en enero de 1997 con ocasión de un congreso sobre las perspectivas del Tercer Milenio, Umberto Eco afirmaba la necesidad de marcar la diferencia entre los conceptos de inmigración y migración. El primero se caracteriza –en su visión– por la limitada relevancia estadística de los fenómenos y porque «possono essere controllati politicamente, limitati, incoraggiati, programmati o accettati» (Eco U. 2019: 22). El segundo tiene su rasgo fundamental en la imposibilidad de someterlo a cualquier tipo de control o limitación ya que las migraciones «sono come i fenomeni naturali: avvengono e nessuno le può controllare». Causan el paulatino vaciamiento de un territorio y conllevan, a largo plazo, el cambio radical de la cultura del territorio meta (Eco U. 2019: 22). Son acontecimientos que se han repetido en múltiples ocasiones a lo largo de la historia y que están teniendo lugar en la actualidad aunque hoy se intenta no ver su verdadera naturaleza ya que, como

observaba Eco, «I fenomeni che l'Europa cerca ancora di affrontare come casi di immigrazione sono invece casi di migrazione» (Eco U. 2019: 26).

La temprana y tajante conceptualización de Eco parece subrayar la cómica inutilidad de las estrategias actuadas por los países del norte del mundo y deja transparentar las responsabilidades de estas mismas naciones. Extendiendo a los tantos sures del mundo las consideraciones expresadas por Adriana Cavarero al referirse a *Corazón de tinieblas* de Conrad se podrá decir que las migraciones de hoy son las consecuencias de «un percorso che si addentra nella follia dello sfruttamento coloniale in Africa, ossia nell'“allegra danza della morte e del commercio” che l'imperialismo europeo impone al continente nero» (CAVARERO A. 2007: 156).

Si en estos años Europa, e Italia en particular, conocen muy bien las migraciones aunque no muestran entender los orígenes del fenómeno y sus causas, América vive una condición análoga e igualmente dramática. Podría parecer que estas consideraciones estuvieran alejándonos del tema que nos ocupa: Eva y las otras. Sin embargo, existen caminos que los vinculan.

En la imagen de Eva identificamos a la figura icónica de la primera mujer, la fuente de la humanidad o una personalidad destacada en el ámbito social, político y cultural. En América Latina es casi automático evocar a Eva Perón y sus diversos propósitos y éxitos. Entre las características de esta Eva simbólica destacan las de compañera, mentora, guía y consejera, las mismas se pueden encontrar en otra figura emblemática de la literatura y cultura universales como es el caso de Beatriz. Mi intención es observar la representación y los significados asociados a dos “Beatrices” contemporáneas conectadas al espantoso y trágicamente actual inframundo de la migración del sur al norte del continente americano en las novelas *El corrido de Dante* (2006), del peruano Eduardo González Viaña y *Las Tierras arrasadas* (2015), del mexicano Emiliano Monge. Cabe observar que no es inusual acudir a la narración dantesca y particularmente al cántico

del Infierno a la hora de representar simbólicamente el drama de las migraciones hodiernas si, por ejemplo, la novela del mexicano Alejandro Hernández *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) se abre con un epígrafe dantesco, la conocida inscripción a la entrada del infierno: «Dejad, todos los que aquí entráis, toda esperanza» (HERNÁNDEZ A. 2013: 7).

Más estructural y profundo, sin embargo, es el vínculo con la *La divina comedia* en las obras mencionadas. En González Viaña se funda muy ostensiblemente en la elección de los nombres de los protagonistas: Dante, Beatriz y Virgilio y los papeles que estos desempeñan¹. Dante y Beatriz son una pareja mexicana de inmigrantes ilegales en EE.UU. Tras la muerte de la esposa y respetando deseo de ésta, Dante Celestino celebra fastuosamente los quince años de su hija, quien durante la quinceañera huye con una pandilla que irrumpe en la fiesta. El padre, incapaz de aceptar la elección de la hija, la buscará a lo largo del país acompañado por un burro de nombre Virgilio. El viaje posibilita un retorno emocional al pasado ya que las reflexiones-conversaciones de Dante permiten reconstruir la historia familiar y la vasta red de peripecias migratorias gracias a la vozguía de Beatriz y la silenciosa compañía de Virgilio. La experiencia proporciona además la ocasión de conocer una realidad geográfica y social que Dante no domina a pesar de su larga permanencia en

1 En una entrevista, el periodista Ricardo González le pregunta a González Viaña: «¿Por qué la elección de los nombres de los personajes (Dante, Virgilio, Beatriz) que nos hacen recordar a *La divina comedia*?» —a la que éste contesta— «*La divina comedia* es una alusión y una ilusión. Siempre he vivido obsesionado por ese maravilloso texto. Cuando era un niño de 8 años, mi abuelo lo leía conmigo en italiano porque creía que los niños entienden todos los idiomas del mundo. La mujer de Dante está muerta y se llama, por supuesto, Beatriz. Por su parte, el burrito se llama Virgilio, como el guía del poeta. Tal vez algún día esta metáfora será la metáfora del inmigrante en su camino por el infierno, el purgatorio y el cielo de los Estados Unidos. Pero creo que en la estructura de la novela también se hallan otras identidades. Además, al fin de ella no solamente se repiten esos nombres y caminos sino versos enteros que se traducen en el amor que mueve al sol y todas las estrellas» (GONZÁLEZ R. 2007).

EE.UU., un elemento entre muchos que ponen de relieve la condición de marginalidad a la que la ilegalidad lo condena.

Más compleja y profunda es la relación de la novela de Monge con el poema dantesco ya que falta una referencia directa que permita identificar entre los protagonistas a un Dante y sobre todo, para nuestros intereses, a una Beatriz en la que centrar la atención. El vínculo se funda, por un lado, en la estructura tripartida de la obra que remite a los tres cánticos de *La divina comedia*, por otro en la denominación de Infierno, Purgatorio y Paraíso atribuida a otros tantos lugares de la narración y finalmente en la presencia de citas dantescas en la novela. Éstas alternan –evidenciadas en ambos casos por el uso de las bastardillas– con testimonios de migrantes centroamericanos viajando por México, declaraciones facilitadas por la Comisión Nacional de Derechos Humanos y otras instituciones internacionales de tutela. Testimonios y versos proporcionan los parámetros para narrar el horror encubierto, el infierno de las migraciones. Tema de la novela es el tránsito por México de grupos de migrantes centroamericanos dirigidos a EE.UU. quienes, tras haber confiado sus existencias a una organización de coyotes, se ven transformados en mercancía sin valor, «vida desnuda» (AGAMBEN G. 2005: *passim*), materia en la que los guías-verdugos descargan sus frustraciones de víctimas, a su vez, de una maquinaria represiva que no les deja mucha más salida que la de oficiar de abyecta y violenta mano de obra en el comercio de seres humanos.

En el poema dantesco es fácil reconocer la intención política y, por consiguiente, la voluntad de pintar un gran fresco de la sociedad de su tiempo, juzgando y satirizando a los actores político-sociales de la época. Un procedimiento parecido se puede rastrear en las obras de González Viaña y Monge aunque con un pathos muy distinto entre las dos, a pesar de la proximidad de la materia tratada y la estrategia común al proponer en ambas novelas el punto de vista de los migrantes, víctimas inermes en una realidad que los excede.

González Viaña, quien no casualmente vive en EE.UU. desde los

años 90, esboza una panorámica de las comunidades hispanas en el país, eligiendo como hilo conductor casos de migración realizada aunque no por eso exitosa ya que el protagonista y los demás personajes no están integrados en la sociedad estadounidense, viven en una posición marginal que favorece su explotación y siguen siendo ilegales a pesar de la larga permanencia en el país². Es en este contexto que crece el conflicto intergeneracional entre los padres hispanos, incapaces de renunciar a las normas de su mundo de origen, y los hijos que quieren integrarse en el contexto migratorio rechazando las costumbres familiares, como bien lo expresa la carta que Emmita, la hija de Dante Celestino, deja al padre al momento de irse:

“Me voy, Dad, no me siento bien en este environment que tú tienes para mí. Remember, Dad, ya no estás en México y yo no soy una chiquilla. Mom y tú siempre me llevaron a las fiestas de hispanos, a la iglesia, a las clases en español, y luego me hiciste esa fiesta ridícula. Dad, yo soy una chica americana. Johnny y yo hemos estado saliendo *for a longtime*, como más de seis meses. Ahora voy a vivir con él... Cómo querías que te lo dijera, Dad, si tú no quieres a los chicos que hablan inglés, si te choca que los jóvenes lleven aretes y usen tatuajes... Dad, ya no estás en tu tiempo ni en tu patria. Dad, ya tengo quince años y tú no me permites ni siquiera salir de noche.

“¿Te acuerdas de la fiesta de fin del año de la escuela? La úni-

2 González Viaña hace hincapié en la marginalidad vivida por los migrantes hispanos e ironiza sobre los resultados negativos deparados incluso por medidas bienintencionadas. Por ejemplo, se detiene en las –escasas– leyes pensadas para defender a las minorías indicando como, en ocasiones y por la limitada mentalidad de los burócratas llamados a aplicarlas, se transforman en medidas nefastas. El autor presenta de forma cómica la situación de la brillante hija del protagonista trasladada a la fuerza –para respetar la ley– a una clase destinada a alumnos hispanos a pesar de la perfecta integración lingüística de la chica, del atraso educativo que el desplazamiento le causa y de la falta de rasgos somáticos que la caractericen como hispana, sino solo basándose en el apellido que lleva.

ca que hizo el ridículo fui yo porque llegaste a las diez de la noche por mí. A nadie le hacen eso. Tú sabes que mis *grades* son mejores que los de mis amigas, pero a ellas sus padres las premian aunque sea por tener una *C plus*, y las dejan que hagan lo que quieran después del fin de año, hasta quedarse en el departamento de sus *boyfriends*. En cambio, tú y mi mom se empeñaron siempre en tratarme como una chiquilla. *Wake up*, Dad, yo soy una chica americana. Yo no nací en Michoacán.

“Papá, no me busques. No tienes derecho. Si llegaras a encontrarme, la policía me preguntaría si quiero vivir contigo o no, y yo diría que no quiero porque éste es un país libre. Y si te opones porque todavía no he cumplido los dieciocho, me mandarán a un hogar de adolescentes, pero no me obligarán a quedarme contigo porque, Dad, tú eres casi un analfabeto, y no puedes ofrecerme el futuro que tú mismo no tienes. ¿Te das cuenta que ni siquiera puedes leer esta carta de corrido y que tendrás que pedir a alguien que lo haga por ti?

“No trates de oponerte, Dad, porque Johnny puede pagar buenos abogados y, si te opones, podrías ir a parar a la cárcel. Y no te preocupes mucho, quizás algún día regrese, pero será cuando haya cumplido mi sueño de ser una gran cantante como Selena. Johnny conoce empresarios y tiene muchos amigos influyentes, y me va a llevar para que me hagan una prueba. *I’m gonna be famous, Dad*” (GONZÁLEZ VIAÑA E. 2006: 13-14).

La adhesión a una sociedad y una cultura se refleja en el código lingüístico privilegiado en la expresión —o sencillamente al que se puede tener acceso, como en el caso de Dante— con un mecanismo que padre e hija interpretan de manera idéntica:

Algo que le fastidiaba a Dante era que los jóvenes hablaran entre ellos en inglés, y tan sólo utilizaran el español para la comunicación con los padres. Emmita era la que menos usaba el idioma de la familia, y no parecía dar mucha importan-

cia a los consejos paternos sobre la clase de chicos con los que podía salir. –Hispanos, como nosotros, eso está bien –decía Dante– pero no esos otros jóvenes hispanos que no hablan en español y se juntan en pandillas para hacer negocios con drogas (GONZÁLEZ VIAÑA E. 2006: 8).

De la visión de la lengua como afirmación de una unívoca pertenencia identitaria toma un profundo sentido la connotación lingüística de Emmita, basada en la inserción de múltiples anglicismos, como los presentes en su carta al padre.

González Viaña opta por una narración donde prima la bonhomía, de la que, sin embargo, no deja de traslucir el drama de los migrantes. La afable sencillez que connota *El corrido de Dante* concuerda con la narración a posteriori de la experiencia migratoria, vetada de amargura pero ya no atravesada por la crueldad programática propia del éxodo aunque sí por la violenta reificación de los individuos, sola relación que la sociedad estadounidense sabe ofrecer. Favorece la creación de un fresco de la condición migratoria hispana en EE.UU. y muy probablemente brinda materiales para la escritura de la novela el *Correo de Salem*, un doble espacio de comunicación para la comunidad hispana ya que el nombre define un periódico y un blog animados por el autor. De esta fuente, la novela mantiene el corte anecdótico y el tono apacible –aunque amargo– al que se añade la presencia de varios episodios que recuperan la tradición del realismo mágico.

Monge, en cambio, enfatiza la monstruosidad de la experiencia, el trato reservado a los migrantes y sobre todo la condición inerme de éstos. Enfatiza el horrorismo que atraviesa los hechos y caracteriza la actualidad. Uso el término en la acepción que le atribuye Adriana Cavarero (2007: 44) quien declara «benché abbia spesso a che fare con la morte o, se si vuole, con l'uccisione di vittime inermi, l'horrorismo è caratterizzato da una forma particolare di violenza che eccede la morte stessa» porque «la morte, se c'è, viene rigorosamente alla fine, non essendo comunque il fine» (CAVARERO A. 2007: 44).

El horror se encarniza con los migrantes sin olvidar a los verdugos y se refleja en la deriva tanatológica del contexto. Son elocuentes, al respecto, los nombres de los traficantes de vidas, que denuncian su doble condición de víctima y victimario. Son: Osaria, Ausencia, Hipogeo, Sepelio, Cementeria, Osamenta. Por supuesto, no se escapan a la veta mortuoria los personajes principales: Epitafio y Estela. La pareja de jóvenes, enamorados el uno de la otra desde la infancia compartida en la marginalidad, cuyo amor el padre Nicho –para no abandonar la serie funeraria– prohíbe destinándolos a vínculos diferentes³.

La misma fuerza metafórica se expresa en los topónimos, que remiten al ultramundo dantesco: el Paraíso es el centro neurálgico del tráfico de vidas dirigido y tutelado por el Padre Nicho, el lugar en el que los coyotes han crecido bajo su guía autoritaria y vejatoria y donde éste moldea a sus “hijos”. El arbitrio del padre pone de relieve la hiperbólica y sarcástica visión de la realidad escondida bajo esa supuesta función parental. El Infierno, de acuerdo con la imagen de espacio caracterizado por la presencia de llamas inextinguibles que le atribuye la tradición cristiana, es un rudimentario crematorio que –aludiendo a los usados en los lager– horroriza por su grosera precariedad ya que es el lugar donde los pobres cuerpos de los migrantes son despedazados y van a parar a unos tambos que ofician de rústicos incineradores. El Purgatorio es el sitio al que acuden los niños de la selva, dos chicos que representan el eslabón más débil de la violenta maquinaria migratoria. Ellos se encargan de reunir los que, deseosos de construirse una vida en los EE.UU., se entregan a la esclavización.

La desmembración del cuerpo de la víctima, rasgo central del ho-

3 «Epitafio, se tiene que llamar así; tiene toda una cosa de metáfora que yo ni alcanzo a entender. A partir de ahí entonces de pronto dije: ella es Estela; quería que todos fueran parte del repertorio funerario clásico. Por eso me seguí con Sepelio, Osamenta; El padre Nicho. Son parte de un entierro» (declaración del autor citada por Ramos González).

rorismo que despersonaliza el objeto de su interés negándole integridad, identidad e individualidad, es el grado último y macabro de un proceso que empieza a manifestarse en la onomástica de las víctimas. La novela registra la evolución del estatuto de los migrantes a través de las variaciones al momento de denominarlos: ellos pierden sus nombres para volverse víctimas vulnerables y despersonalizadas. Al llegar a México —en la tercera parte del libro— son: LaquecuentaúnconDios, Elquetodavía tienecuerpo, Laquetieneaúnsusombra, Elquetieneaúnnombre, Quienaúnnocantastemores, Quienaúnpresumedelalma, «aquellos que creen todavía en su suerte», «los que llegaron de otras tierras hace poco», «los que apenas hoy llegaron de otras patrias», «los que piensan aún que va a cambiar su sino», expresiones donde prima el adverbio temporal y anuncian la rápida modificación del estatuto de los interesados quienes, una vez entregados a los traficantes, serán los: «seres que llegaron de tan lejos», «seres que llegaron de otras patrias», «seres que llegaron de otras tierras» o, definitivamente, «los sinnombre», «los sinalma», «los sincuerpo», «las sinvoz», «los sintiempo». Nombres donde domina la ausencia, la pérdida, la privación y lo eliminado coincide con los rasgos destinados a garantizar la caracterización del individuo. Un mecanismo análogo se encuentra a la hora de definir a los protagonistas quienes, acudiendo a expresiones formularias que remiten a la épica clásica, al principio son en el caso de Epitafio, «ElquequieretantoaEstela», y en el de Estela, «LaqueamaaEpitafio», para modificarse sucesivamente en «Oigosololoquequiero» y «Elsordodelamente» para el primero y «Laciegadeldesierto» para la segunda eligiendo epítetos de evidente dramaticidad que ya anuncian el desenlace trágico de ese amor contrastado y sus actores⁴.

4 Cabe recordar que en principio Monge había pensado en escribir una pieza de teatro, como declara en una entrevista en youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=bqqMnQi2wjJ>). No sorprende entonces que la acción de *Las tierras arrasadas* se desarrolle a lo largo de 24 horas, en una especie de unidad de tiempo recuperada, con una fragmentación de los acontecimientos que se estruc-

Horrorismo y estructuración de la narración

En la base del concepto de horrorismo hay, como afirma Cava-
rero (2007), una inversión de punto de vista que centra la atención
en la víctima. Esta misma inversión lleva a los autores considerados
a privilegiar la mirada de la víctima inerme al momento de narrar
sus vicisitudes y a elegir enfocar el fenómeno desde el punto de vista
de las masas migrantes, no de un específico individuo. En esta deci-
sión es posible identificar, además, el convencimiento expresado por
Monge, según el cual la literatura representa la mejor herramienta
a la hora de denunciar el drama actual y que el autor considera más
efectiva que el periodismo u otros géneros. Se vincula a este posicio-
namiento la elección de no privilegiar la forma del testimonio que,
como afirma el escritor mexicano, está muy presente en América
latina, un área cuya producción –en las últimas décadas– privilegia
la autoficción borrando el papel del narrador. Ambas novelas, la de
Monge con más determinación, eligen la función del narrador om-
nisciente puesto que la (supuesta) neutralidad de la voz extradiegé-
tica permite brindarle mayor autoridad a la historia de las víctimas
anónimas de una violencia estructural y hecha sistema.

Volviendo a la figura femenina que nos convoca, cabe recordar
que en la Beatriz dantesca se centra el tema de la ausencia del ser
amado. Y es justamente la búsqueda del ser amado –fallida o pura-
mente simbólica en las novelas– que se vuelve el elemento guía, que
estructura la narración. Como recuerda Vicente Cervera al hablar
del rol de Beatriz en *La divina comedia*, «en el inicio de su peregrina-
ción literaria aparece en las palabras de Virgilio como el móvil
amoroso de su presencia mediadora» (2006: 11). Por intermediación
de Virgilio ella le proporciona al Dante personaje la oportunidad

turan a través de la voz del narrador en una forma que puede remitir a la función
de un coro clásico reinventado de acuerdo a las modernas necesidades narrativas.

de salvarse de la perdición de la selva oscura. Situación que González Viaña reconstruye simbólicamente en la aparición del burrito homónimo. Es el mismo “intelletto d’amore” que guía la búsqueda mutua de Estela y Epitafio, los amantes de Monge, y que aún sin poder llevarlos a una salvación material, sí posibilita la comprensión afectiva y ética de su realidad. Como *La divina comedia*, las novelas consideradas son narraciones de una ausencia que solo encuentra solución de forma moral y simbólica, reafirmando al mismo tiempo la tragedia que atraviesa las existencias de los protagonistas.

En ambas narraciones se pueden vislumbrar rasgos que aluden, aunque de forma indirecta, a la que Cavarero (1997: 27 y sigs.) denomina la paradoja de Ulises, es decir la situación en la que un individuo llega a conocer su existencia a través de las palabras de otro, como el héroe griego cuando escucha su historia de la voz del aedo en la demora de Alcínoo, el rey de los feacios. Las novelas no proponen puntualmente el mismo mecanismo narrativo sino el proceso cognitivo en el que los protagonistas se ven involucrados. Dice Cavarero (1997: 28):

Nel sentire la sua storia Ulisse, allora, si commuove. Non solo perché dolorose sono le vicende narrate, ma perché quando le aveva vissute direttamente non ne aveva compreso il significato. Quasi che, agendo, fosse preso dalla contestualità degli avvenimenti. Quasi che, ogni volta, fosse catturato dal presente dell’azione che spezza la serie temporale del prima e del dopo. Ora invece, nel racconto dell’aedo, i tempi discontinui di quell’accadere si dipanano in una storia. Ora Ulisse viene a riconoscersi nell’eroe di questa storia. Acquisendo appieno il significato della storia narrata, acquisisce anche nozione di *chi* ne è il protagonista. Dunque, prima di sentire la sua storia, Ulisse non sapeva ancora *chi* è: il racconto dell’aedo, il racconto di un altro, finalmente gli svela la sua identità.

Los protagonistas de las novelas transitan por experiencias evidentemente semejantes. Por otra parte, acudiendo al concepto de exposición, el momento –según Hannah Arendt (1987, 1989 cit. in CAVARERO A. 1997)– en el cual todo individuo aprehende su ser, su existencia individual al relacionarla con la de los demás, a los que se muestra en su esencia, las narraciones proponen una exposición de los protagonistas como ocasión de comprensión de sí y del mundo. Las novelas muestran la aparición del sí narrable de los protagonistas como potencia en acto, «il sé narrabile –afirma Cavarero (1997: 50)– non è [...] il *prodotto* della storia di vita che la memoria [...] racconta: non è, come direbbero gli esperti di narratologia, una costruzione el testo, ossia l'effetto del potere performativo della narrazione. Esso coincide piuttosto con l'impadroneggiabile funzione narrativa della memoria che produce il testo e nel testo medesimo lo cattura». González Viaña narra una pura autoexposición que concreta tal narrabilidad en el aflorar de la memoria durante el viaje y gracias a la interacción con Beatriz, o su imagen. En Monge, la comunicación frustrada de los amantes juega un papel análogo. Además de recuperar –en la forma de la imposibilidad de comunicar telefónicamente– el estilema del amor ausente-prohibido que atraviesa la relación Dante-Beatriz en *La divina Comedia*, proporciona el construirse de la narrabilidad y permite intuir la otra cara del drama, la en que el verdugo muestra su vertiente de víctima.

Beatriz se presenta entonces en ambas novelas como función más que personaje, como potencia tutelar que, a partir del concepto de “intelletto d'amore” que la caracteriza en el poema dantesco, sigue desempeñando o intentando desempeñar la función protectora del amado y muy particularmente oficiando de fermento que favorece la comprensión intelectual y emotiva del contexto.

Bibliografía

- AGAMBEN Giorgio, 2005, *Homo sacer*, Einaudi, Torino.
- ARENDT Hannah, 1987, *La vita della mente*, il Mulino, Bologna.
- ARENDT Hannah, 1989, *Vita activa*, Bompiani, Milano.
- CAVARERO Adriana, 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.
- CAVARERO Adriana, 2007, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano.
- CERVERA SALINAS Vicente, 2006, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana-Verveur, Madrid-Frankfurt am Main.
- ECO Umberto, 2019, *Migraciones e intolerancia*, La nave di Teseo, Milano.
- GONZÁLEZ Ricardo, 2007, El corrido de Dante, *la nueva novela de Eduardo González Viana*, en “El Comercio”, Lima 15/02/07 <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000574/El-corrido-de-Dante-la-nueva-novela-de-Eduardo-Gonzalez-Viana>.
- GONZÁLEZ VIAÑA Eduardo, 2006, *El corrido de Dante*, Arte Público Press, University of Houston, Houston.
- HERNÁNDEZ Alejandro, 2013, *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, Tusquets, México.
- MONTE EMILIANO, 2015, *Las tierras arrasadas*, Random House, México.
- RAMOS GONZÁLEZ Ángela, *Las tierras arrasadas*, EMILIANO MONTE, Club Internacional de Lectura | Curso 2018-2019 | http://biblioteca2.uc3m.es/wp-content/uploads/pdf/Las_tiemras_arrasadas1.pdf.

*Buscar la palabra:
el Diario de Mariana Eva Pérez*

Flavio Fiorani

Università di Modena e Reggio Emilia

En el amplio panorama de productos culturales que, de una u otra forma, se hicieron cargo del trauma en aquellos que sobrevivieron la dictadura argentina de 1976-1983, la transmisión de la herencia intergeneracional abarca géneros y trabajos muy diversos, que plantean interrogantes sobre la desaparición desde campos relativamente nuevos y, por sobre todo, cuestionan marcos teóricos y conceptos (la postmemoria entre ellos) con los que se han investigado en otras partes del mundo procesos similares. Giro autoficcional y uso de lo lúdico son unas de las marcas que específicamente definen las narrativas de los hijos/as de desaparecidos/as.

Es preciso subrayar que, al pensar su condición de hijos/as de detenidos/as desaparecidos/as, más que una postmemoria afiliativa según los postulados de Marianne Hirsh (HIRSCH M. 2012), dichas narrativas en la adultez plantean una ética del recuerdo que apenas apela a la búsqueda de verdad y justicia y adonde muchas veces la parodia y la ironía son recursos que plasman la fuerte subjetividad

de narraciones híbridas donde la autoficción es un espacio de desvelamiento y enmascaramiento del yo enunciador. Más que dar cuenta de la desaparición en términos testimoniales y actuando como una contra-memoria respecto de la liturgia oficial de la desaparición, dicha literatura (que incluye experiencias de vida y literarias muy disímiles como las de Félix Bruzzone, Mariana Eva Pérez, Ernesto Semán, Alicia Urondo Raboy, Raquel Robles entre otras y otros) recurre a la modalidad de la «de-presentación violenta» (BOLTE R. 2018: 164)¹ como una estrategia que arremete contra los mandatos heredados de la identidad y la memoria (BLEJMAR J. 2013). El dinámico estatus autoficcional de estas narrativas como formas del duelo y de escritura permite desenganchar la desaparición del mandato oficial de reconstrucción de la pérdida y una posición fundamentalmente emocional pone «en cuestión los relatos carentes de claroscuros acerca de la experiencia política y de sus sobrevivientes» (PRON P. 2012: 13).

Vale recordar que el tiempo transcurrido ha marcado un cambio de escenario: si hasta bien entrado el nuevo milenio las escrituras ficcionales son una reacción frente a la imposición del olvido y la reconciliación amnésica del relato del poder, en los últimos diez años el principal logro de las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as o de la «narrativa argentina de HIJOS» (BASILE T. 2019) radica en su capacidad de producir fisuras y generar narraciones disidentes y alternativas. Desde el filtro de lo personal «buscan [...] políticas de reparación de las pérdidas y postulan narraciones posibles para las generaciones futuras en un afán por establecer un diálogo intergeneracional que no clausure la temática» (DAONA V. 2017: 39). Para esta producción testimonial reivindicar el carácter ficcional del texto

1 Rike Bolke trabaja el neologismo mencionado afirmando que en un sistema dictatorial la desaparición forzada de una persona (más bien de-presentada en tanto físicamente “sacada del camino”) pone en tela de juicio la posibilidad que formas tradicionales de re-presentación puedan dar cuenta de dicha experiencia perturbadora.

y afirmar visiones plurales sobre el pasado de los padres significa principalmente «dejar de ser hijos de la historia para pasar a ser padres de la propia escritura» como afirman Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez compiladoras del libro *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (BLEJMAR J. – MANDOLESSI S. – PÉREZ M. E. 2018: 23)².

En las luchas por la memoria la “literatura de hijos” otorga ficcionalidad a lo que es (o pretendía ser) un cierto tipo de testimonio. Voces desestabilizadoras cuestionan un relato convertido en política de estado –me refiero a la época K– basado en la convicción de que el tema había sido agotado y que la literatura ocupaba una posición subsidiaria a la “realidad” y a la política (al tiempo que negaba a las siguientes generaciones el derecho a hablar del tema). En narrativas que desde el filtro de lo personal apuntan a la construcción de subjetividades, ser dueños/as del relato de entrada implica la necesidad de establecer un punto de llegada en la exploración de la identidad por parte de quienes recuperaban una memoria, que, como un mandato, recae en quienes ese mandato posiblemente no hubiesen deseado recibir (PRON P. 2012: 12)³.

2 El texto mencionado es un valioso aporte para la reflexión sobre las “nuevas estéticas” acerca de términos como desaparecidos, orfandad, violencia, memoria según una perspectiva generacional que reconoce en el 24 de marzo de 2004 (el día en que el presidente Néstor Kirchner ordenó descolgar los retratos de Videla y Bignone y pidió perdón en nombre del Estado argentino) un cambio en la periodización del tema desaparecidos en la Argentina.

3 Respecto de los lazos de filiación en los relatos de la postmemoria argentina y desde una perspectiva que trasciende el tiempo presente, en *Aquí América latina* Josefina Ludmer señala que en la Argentina «cuando se habla de memoria se habla de una relación genealógica y familiar a cargo de Madres, Abuelas, Hijos, familiares...» (LUDMER J. 2010: 73). Al respecto Daona afirma que, por las complejidades que abarcan, las novelas de los/as hijos/as «pueden leerse como figuraciones de una “voz nacional” [...] y representan el momento más acabado de la narrativa argentina en torno al pasado reciente» (DAONA V. 2017: 38).

En lo que hace a las nuevas estéticas el cambio está relacionado con razones histórico-políticas (entre ellas el desgaste del léxico utilizado por los organismos de derechos humanos), y es originado por la extenuación de formas narrativas hasta cierto momento exitosas sobre hechos trágicos del pasado reciente. Nuevas textualidades en las plataformas de escritura en la red, así como el aporte de la escritura bloguera respecto de lo escribible sobre la desaparición forzada y la violación de los derechos humanos, redefinen el terreno de la memoria y el compromiso militante.

Entre los muchos objetos literarios cuyos/as protagonistas y narradores/as son hijos/as de desaparecidos/as, un texto potente ha hecho irrupción en las disputas sobre la memoria con una estética que replantea filiaciones y genealogías fracturadas por la violencia política. Nacido en diciembre de 2009 de un blog en el que escribía acerca de su historia como hija de desaparecidos y militante en organismos de DD. HH., *Diario de una Princesa Montonera 110% Verdad* de Mariana Eva Pérez se traslada a formato libro en 2012. Con rasgos similares a los de la performer y dibujante Angela Urondo Raboy (también hija de desaparecidos/as) que emprende la narración de su vivencia a partir del blog *Pedacitos*, Mariana Eva Pérez trabaja en su diario (o sea en el presente del devenir cotidiano) los hilos dispersos de una historia personal y familiar con una narración, no exenta de humor y mordacidad, en la que se cuestionan fetiches y modos de contar la militancia, los derechos humanos, las organizaciones juveniles, los rituales relacionados con la desaparición y las políticas de la memoria. Al reunir memoria, testimonio y autoficción, el libro marca un hito en los intentos de ejercer una praxis mnémica acerca de la dictadura argentina de 1976-83, sobre todo al distanciarse de la liturgia de la memoria y la reparación reproducida de manera automática y de la política oficial impulsada por Néstor Kirchner a partir de 2003. Narradora intradiegetica del *Diario*, la princesa montonera plasma un espacio de introspección y autoreconocimiento que la autoficción configura como un territorio existencial, y con ironía

apunta a producir un porcentaje superlativo de “verdad” en el mar de los mensajes memoriales que impregnan el “temita” de la desaparición forzada.

No quiero establecer cuál es la contribución del *Diario* a la comunidad de la blogosfera y de qué manera, al elaborar su personal micro-memoria, Mariana se aparta del concepto de hijismo y lo reemplaza por el de post-hijismo con un texto que transmite una “memoria mediada”. Tampoco quiero analizar en qué medida su trabajo adopta dispositivos disruptivos que caracterizan a la bitácora bloguera para resignificar una infancia herida y un conocimiento traumático con un lenguaje heterodoxo que plantea una subjetividad limítrofe entre lo público y lo privado (cabe decir que la lengua del día a día en la que Mariana habla a sus pares tiene a veces rasgos demasiado herméticos para un lector que no conozca el léxico de la desaparición forzada en la Argentina). Son temas que han sido adecuadamente investigados en valiosos estudios (GARCÍA V. 2017, BASILE T. 2019).

Dejando de lado la dimensión virtual del texto de Pérez, quiero enfocar algunas estrategias retórico-poéticas de su autoficción y establecer de qué manera el sujeto “princesa montonera” encuentra una voz que –si bien está consciente del vacío de lo irrecuperable– logra poner en forma su vida de hija de desaparecidos rompiendo los marcos institucionales del familismo. Aunque el libro no es principalmente un intento de configuración subjetiva (Mariana es reconocida politóloga) y tampoco el relato se configura como búsqueda de rasgos ocultos de un ámbito familiar en el que Mariana creció a partir del momento en que, beba de quince meses, fue entregada a sus abuelos paternos tras el secuestro de sus padres⁴.

4 Dramaturga e investigadora en ciencias políticas, Mariana Eva Pérez nació en Buenos Aires en 1977. Fue criada por sus abuelos paternos tras haber sido entregada a ellos por los secuestradores de sus padres José Manuel Pérez Rojo, (“Matías”, responsable militar de la Columna Oeste de Montoneros en la Capital, en aquel entonces tenía 25 años) y su pareja, Patricia Julia Roisinblit, integrante

Desde el comienzo la narración descarta todo propósito de recuperar una voz infantil permaneciendo en la condición de «princesita huérfana de la revolución y la derrota en el exilio eterno de la infancia» (PÉREZ M. E. 2016: 28). Un original registro poético relacionado con las condiciones temporales de producción –el formato híbrido del *Diario* reúne en un mismo espacio la temporalidad del libro y del blog– replantea la misma idea de autobiografía: un libro que en su título exhibe un oxímoron (cuentos de hadas y militancia política) amplía el espectro de la configuración de la subjetividad y propone un régimen de verdad del que dan cuenta las deformaciones de un lenguaje que cambia el sentido de lo político al variar la valorización de lo íntimo. La autora del *Diario* está consciente de que deslizarse en el terreno de la ficción tiene una función terapéutica y que el “yo” narrativo opera gracias al uso de las estructuras retóricas del lenguaje y al desdoblamiento que implica toda escritura de un diario.

Con estrategias desorientadoras que subvierten el género testimonial, de entrada el *Diario* activa una relación diferencial con las palabras operando una deconstrucción lexical: los neologismos acunían una propia memoria personal con la trivialización de su condición de hija en «hiji». El registro coloquial de la «militonta precoz» (PÉREZ M. E. 2016: 22) cuestiona la creencia en el valor absoluto de la militancia. Una palabra privada e irónica rechaza el halo de la retórica oficial y logra sortear los escollos de una idea monumental

de la misma organización que fueron alcanzados por la policía y desaparecidos el 6 de octubre de 1978. En septiembre de 2016 un tribunal condenó a 25 años de cárcel a dos integrantes de la Fuerza Aérea por la privación de la libertad y tormentos a los padres de Mariana. Su hermano Guillermo Pérez Roisinblit, que nació en la ESMA en noviembre de 1978, fue encontrado 21 años después haber sido apropiado por un represor que en el mismo juicio fue condenado por el delito cometido. La sentencia fue escuchada también por Rosa (“Site”) Roisinblit, abuela judía de Mariana y Guillermo y vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. La más patente secuela de la vivencia traumática de Mariana es su ruptura con el hermano recuperado, que no logra cortar el lazo con sus apropiadores.

de la memoria. El dinámico estatus autoficcional del *Diario* logra desenganchar el tema de la desaparición del mandato oficial de reconstrucción de la pérdida⁵. De igual modo, la autodisolución del testimonio en ficción y el discurso autoficcional con su carga de ambigüedad arremeten contra el «deber testimonial» y cierta liturgia oficial, al tiempo que elementos textuales y paratextuales vertebran una enunciación híbrida y una narración de corte paradójico donde la ficción se despliega como «forma y materia del relato» (GARCÍA V. 2017: 35).

Hablar de manera irreverente de su militancia en organismos de DD. HH. como aspecto complementario de la construcción de la identidad de la narradora y autora, hace que desde Argelia (adonde Mariana se reúne con una organización de mujeres que denuncia la desaparición forzada en aquel país), la mirada de la Princesa montonera perfore agudamente estereotipos y verdades establecidas: «Argentina pasó de ser el reino de la impunidad a convertirse en esta Disneyland des Droits de l'Homme que hoy disfrutamos todos y todas» (PÉREZ M. E. 2016: 115). Se interroga con autoironía sobre su perfil de «princesa de la izquierda peronista» (PÉREZ M. E. 2016: 35) que lucha por la verdad y la justicia y al mismo tiempo acumula millas:

5 La subjetividad limítrofe entre público y privado escenificada por el *Diario* da cuenta de un manejo insólito de los lazos de filiación en relación con el proceso de construcción colectivo de la memoria. El efecto disonante producido por el intento de parodiar la familiaridad con la tragedia puede vincularse con lo que Edward Said escribe acerca de las «difficulties of filiation» del discurso crítico en Occidente desde fines del siglo XIX y la necesidad de crear nuevas formas de relaciones humanas en estructuras afiliativas (SAID E. 1983). Al reivindicar la necesidad de romper las prácticas auto-reproductoras de las estructuras afiliativas y de los organismos institucionales que fijan de manera unívoca hechos e identidades, la voz disidente del *Diario* subvierte los rituales de la memoria y patentiza una identidad vacilante y plagada de vacíos difíciles de llenar. En este sentido Mariana escapa de la solidaridad de colectivos que trabajan para recuperar identidades perdidas y afirma una idea de identidad que va más allá del vínculo biológico.

¿Me parezco a estas minas fuertes? El en Réseau siempre sospeché que yo estaba ahí un poco por error. Pero ahora resulta que represento un peligro para la estabilidad del régimen argelino. ¡Cuánto glamour militonto! Pregúntenme si tengo miedo. ¡No! ¿No es loco? Yo, que pasadas las 23, vuelvo a Almagro en taxi (PÉREZ M. E. 2016: 119).

Las argucias alivian la carga del pasado y de la orfandad en una narración que se autoligera con liviandad y burla. El trato autoirónico del libro no es solamente resistencia a la rememoración sino también una estrategia que redefine el terreno del compromiso militante. Es un gesto que permite explorar los límites de lo enunciable y de lo narrable descargando lo inaudito, «el tema “desaparición” de su peso representacional, sellándolo con el diminutivo “temita”» (BOLTE R. 2017: 86).

Quien se autodefine «ex huérfana superstar, hija de probeta de los organismos de derechos humanos de la Argentina» (PÉREZ M. E. 2016: 129) quiere normalizar su tragedia interior y al mismo tiempo aprovechar la autoficción como un espacio de desvelamiento para explorar los límites de lo enunciable y armar fragmentos de recuerdos posibles. Despojarse de toda complacencia para desprenderse de sí misma, es el recurso con el que una conciencia irreverente descarga lo inaudito y especula sobre las ausencias —la ausencia de las cosas que ya no existen y la ausencia de las cosas que aún no existen. Esto no impide que la ironía contribuya a de-sacralizar el compromiso militante. De acuerdo con el pensamiento de Vladimir Jankélévitch que define la ironía acerca de uno mismo como «el arte de acariciar» (JANKÉLÉVITCH V. 2015: 31), la ironía de Mariana es el talento típico de una inteligencia que tiene una peculiar manera de tocar el pathos (y aceptar el vacío) de forma tangencial y ligera. Su levedad vacuna del fanatismo exclusivista que caracteriza a «hijis»: «[...] una minoría muy privilegiada, urbana, educada, politizada, psicoanalizada, criada en el ghetto o al menos con una antigüedad considerable dentro de sus murallas...» (PÉREZ M. E. 2016: 146).

Muchos años después del encuentro con Néstor Kirchner que ha sido el «instante sagrado [...] el clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad» (PÉREZ M. E. 2016: 35), la Princesa Montonera ya cumplió con todo lo que requiere el protocolo: falta descontracturar el enorme pathos de tantos homenajes «a los compañeros detenidos-desaparecidos y asesinados que ya no puede contarlos» (PÉREZ M. E. 2016: 35). El movimiento de la ironía lleva más allá, abre un espacio de introspección y autoreconocimiento que desinscribe la marca que ha dejado la desaparición y la autoficción configura como un territorio existencial propio. Al imaginar que hay «algo más, que se dice y a la vez no se puede decir» (ARFUCH L. 2018: 116), el *Diario* introduce las escalas de la perspectiva en el gran tema de la desaparición que atraviesa la vida de «hijos». La Princesa —que «está en las antípodas del Fervor Montonero pregonado por su padre. Las demostraciones políticas enardecidas le dan un poquito de vergüenza ajena. Ella es todo recato y pensamiento crítico. Detesta El que no salta es militar. Cantar de bronca no le sale» (PÉREZ M. E. 2016: 69)— se siente legitimada para hablar de manera irreverente sobre el «temita», aunque debe reconocer que para la aceptación del vacío, del agujero de la desaparición «siempre tiene que haber de por medio una cerveza o un porrito, porque del todo lúcidos con el temita no se puede» (PÉREZ M. E. 2016: 49).

El trato autoirónico con el que un yo narrativo interpela a sus lectores y transparenta a su “otro” como un personaje de ficción, plantea dudas en la militante internacional de derechos humanos. Mariana se interroga acerca de la traducción como una práctica situada histórica y culturalmente cuando tiene que volcar a otro idioma los informes sobre desapariciones forzadas en El Salvador y Ruanda. Al buscar las palabras correctas para escribir en castellano el testimonio de una sobreviviente a la masacre de los tutsi (PÉREZ M. E. 2016: 66), el dilema si tiene derecho a traducir la palabra francesa *tués* con «asesinados» convoca una inusual reflexión sobre el movimiento implícito en toda traducción como acto que obligatoriamente implica

un traslado de lo que otros dijeron hacia acá, en nuestra mente, y luego decirlo con nuevas palabras (TERRINONI E. 2019: 61).

Si bien traducir implica el abandono de «este esperanto humanitario horrible en el que parecemos condenadas a comunicarnos» (PÉREZ M. E. 2016: 67), algo debe recordar que la denuncia en otro idioma del testigo Béatrice radica justo en ese umbral, en «esa especie de pudor ante lo sangriento» (PÉREZ M. E. 2016: 67) que dice «muertos» y no «asesinados», adonde la voz del testimonio se agazapa y resiste en su inaprensibilidad. Reescribir las desapariciones forzadas, supone interrogarse acerca de las palabras exactas porque la (buena) traducción siempre trae consigo la percepción de su propio límite. Así como el extrañamiento que posibilita la relación dialógica entre culturas distintas plantea la necesidad de una (re)escritura que rescate del olvido las desapariciones forzadas en África articulando un espacio de memoria ajeno. Para Mariana traducir significa estar en contacto con lo otro, lo extranjero que, al no implicar solamente la alteridad de un texto, plantea la necesidad de tomar en cuenta una cuestión más amplia: si el traductor es demasiado fiel al original su traducción resultará extranjera y extraña en su propia lengua.

Traducir, como figura por excelencia de la mediación, supone una interrogación sobre el vínculo con el otro y con sí mismo, resignifica el pacto de lectura planteado por la autoficción y obliga a resemantizar la figura del desaparecido apartándose del «esperanto humanitario». En el umbral donde se da la negociación entre repetición y (re) creación, el yo narrativo puede abrirse un camino en el espacio de la mediación y de la relación interdiscursiva e interpersonal donde encontrar la alteridad del sí mismo⁶:

6 Respecto del vínculo entre la “mentira” de la identidad y la escritura del yo que toda traducción convoca Enrico Terrinoni afirma que la ampliación activada por la traducción en su relación esencial con el otro y con sí mismo es «[...] uno *step* di quell’autobiografia di uno scrittore che per immaginarsi davvero veritiera deve divenire [...] “altrobiografia”: la comprensione, vale a dire, dell’altro che siamo, e verso cui ci incamminiamo» (TERRINONI E. 2019: 178).

La traducción exacta sería *se murieron* y no, no se murieron, los mataron. Pero Béatrice no escribe *tués*. ¿Tengo derecho a traducir asesinados? Apuntes para una tesis doctoral sobre el testimonio que nunca escribiré. *Otros, por último, fueron muertos en el lugar*. Suena raro. Mejor. Que algo recuerde de tanto en tanto que Béatrice habla en otro idioma. No es literatura. Es otra cosa. Aunque ya viene bastante formateado. Las circunstancias son distintas, pero la estructura es la de siempre (PÉREZ M. E. 2016: 67).

La traducción como «otra cosa» respecto de la literatura por un lado es una pérdida de posibilidades de la experiencia, en tanto que implica rendirse, constituirse y, por otra, es re-instituirse con una libertad del lenguaje que abre nuevas posibilidades del decir del género testimonial.

El relato del “desprincesamiento” de Mariana se realiza alternando el uso de la tercera persona (con la ambigüedad del soy y no soy yo) y representa a su autora de regreso de un viaje a Europa ya apartada de las organizaciones de derechos humanos que han sido su patria desde la adolescencia. Es más, el *Diario* es la puesta en forma de un *translating being* cuya vida es una inexorable y anhelada traducción, tal como Enrico Terrinoni lo plantea en su libro *Oltre abita il silenzio* al decir que «il mestiere del traduttore, prolungamento e raffinazione di quello del lettore, non è altro se non l’emanazione della natura traduttiva, ovvero interpretante, dell’essere umano» (TERRINONI E. 2019: 62).

Desde esta perspectiva el relato autobiográfico de Mariana Eva Pérez ayuda a la joven «Princesa montonera» a «torcer su destino de militanta y devenir Escritora» (PÉREZ M. E. 2016: 50). La libertad de la traducción y las torsiones del lenguaje que vertebran la libertad de la ficción transforman la vivencia familiar de una «niña-vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce» (PÉREZ M. E. 2016: 147) en ampliación

de la subjetividad y autoreconocimiento en una genealogía. Porque Mariana quiere encontrar un relato no oficial de sus padres y recomponer la temporalidad de su infancia y quiere hacerlo tomando «lo que me gusta, transformarlo, hacer de eso heredado algo propio» (PÉREZ M. E. 2016: 147). Ese «algo propio» es el anclaje con el que trabajar el duelo no como gesto político y fuera del formato canónico del género testimonial, sino como reapropiación íntima de la filiación en su modulación autoficcional⁷.

De manera que ese algo más que no se puede decir hace que la desaparición reconfigure no tanto a aquellos que no están, sino principalmente a aquellos que han sobrevivido y tienen que inventar nuevos modos de aproximarse al «temita»: lo que para Mariana significa torcer su destino de «militonta» para devenir autora de su propia historia, adquirir una identidad narrativa sin estar sujeta a lo referencial.

Como interpretación-lectura-reescritura de una vida atravesada por la fractura del duelo y la desaparición, la autoficción es una invención de sí misma que trabaja en la ampliación del lenguaje desde una apuesta vital al presente: «Le comenté a mi analista que tengo una imagen: una casa llena de palabras. Escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar» (PÉREZ M. E. 2016: 75). Escribir una historia que pueda habitarse es reescribir, en diálogo imaginario con sus padres y en relación consigo misma, parodiando lenguajes codificados. Es, también, trasladar en el espacio, o sea traer lo dicho y pensado por otros (sus padres) hacia acá, en el presente de la conciencia, y luego resignificarlo con nuevas palabras en el espacio virtualmente infinito de la imaginación. Esquivando, con ironía y dolor, las trampas del deber testimonial, y asumiendo

7 En una entrevista al diario “Página 12” en mayo de 2012 Mariana declara que en su elaboración del duelo están también «los sueños, y me interesó eso, que no se entienda bien [...]... que sea confuso. Porque si no era todo con demasiada conciencia, quería que apareciera más ese mundo del inconsciente» (en DAONA V. 2017: 40).

que el discurso identitario es una construcción y no un destino biológico.

En la imposibilidad de paliar la condición de orfandad, para dar sentido a lo acontecido «se puede escribir con un pie en la ciencia y el otro en la biografía, no perder rigor ni compromiso, y escribir lindo y decir Algo, incidir, más, cambiarle la vida al lector» (PÉREZ M. E. 2016: 145). El *Diario* recomienda la lectura del libro del sociólogo y familiar de desaparecidos Gabriel Gatti (*Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*, 2011) para hacer identidad desde un lugar lleno de heridas pero que, por raro que sea, «es un lugar vivible, pensable, creativo incluso» (PÉREZ M. E. 2016: 145). Al mencionar el libro de Gatti Mariana declara que su ficción participa de ambas sensibilidades, la emocional y la científica, y que ambos géneros discursivos permiten explorar algo que se niega a ser contado.

Para hacer de ese vacío algo habitable Mariana deja que la imaginación del pasado se abra a la mirada de su madre. Un primer hito en la reapropiación íntima de la filiación se da cuando la presencia fantasmal de Paty (su madre Patricia) cobra realidad y aparece un ex novio de la madre que vive en Francia. Martín trae las cartas que recibió de Paty:

Paty *apareció*. La Paty de Martín. Sobre esa Paty modelé la mía. La dejé bella, despistada, divertida, ligerita; le agregué inteligencia, vocación y dotes de madre, de las que me hablaron otros. Perfecta, y no era una fantasía. Era evidencia basada en el análisis de fuentes primarias: las cartas que Paty le mandó a Martín a la cárcel. Mi más grande tesoro. Paty escribe a mano y firma con su nombre de guerra del PRT. [...] Ella está ahí, en su escritura. Apareció para mí hace más de diez años. Fue fácil, me lo propuse y lo conseguí. Muchas veces desde entonces la sentí cerca, sentí que había tenido una mamá, que era Paty, que había existido, que me acompañaba (PÉREZ M. E. 2016: 127).

Aquí radica el núcleo más intenso del relato, el agujero negro central del *Diario*: la presencia/ausencia de Paty. Lo cual, en una narración hecha de imágenes en movimiento como en el cine, constituye el “fuera de campo” que condiciona la parcela de lo visto, y que en sus despliegues figurativos envuelve la oscilación entre lo visible y lo invisible, entre aparición y desaparición (FILLOL S. 2016: 53). Aquello que se ve solamente en las pocas fotos borrosas de los padres de Mariana que están el *Diario*, y lo que está allí sin embargo, es aquello que en su latencia, desde su margen fundamenta la auto-representación de Mariana Eva. Aunque el fuera de campo delata una desaparición incomprensible, cuando la ausente irrumpe con su mirada y el carácter espectral de la desaparición se materializa en las cartas, la escritura de Paty es la huella que abre a la madre y a la hija el espacio de la intimidad. Con su escritura «Paty apareció»: es suficiente para armar fragmentos del vacío, de un margen sombrío, un espacio habitable donde el yo narrativo logra plasmar «una figura tal como *podría haber sido*» (ARFUCH L. 2018: 116) transformando la ausencia en presencia.

Distinto será el lugar del que Mariana reconsidera su narración seis años después de la publicación del libro. En una entrevista publicada en “Almagro Revista” el 2 de febrero de 2018, tras su estadía en Alemania donde realizó su doctorado en la Universidad de Constanza en el marco del proyecto de investigación “Narrativas del Terror y la Desaparición”, Mariana reitera la necesidad de escapar del «hijismo», de seguir investigando estos temas transitando por el terreno de la ficción y manteniendo su vínculo con lo biográfico «sin que te chupe el agujero negro de la desaparición». Sus preocupaciones políticas sobre la Argentina de Macri («Hoy no sé si me puedo burlar de la liturgia asociada a los desaparecidos») y los logros del kirchnerismo en tema de derechos humanos («fue una experiencia muy incómoda para mí» a pesar de sus extraordinarios avances) están acompañadas por la reivindicación del lugar del género y la con-

dición de madre como lugar privilegiado de enunciación (BER D. 2018: 5).

Aunque perdure la necesidad de vivir con el espacio inhabitable de la desaparición, para Mariana ha cambiado el modo de habitar el espacio social y político de la Argentina y sobre todo han cambiado las preguntas y las perspectivas que las provocan. Para Mariana, madre de Tilo, la reapropiación íntima de la filiación (en contraste con lo vivido por los jóvenes alemanes nietos e hijos de nazis que podían descargar el peso de una herencia matando simbólicamente a sus padres) plantea la necesidad de investigar las experiencias infantiles en la dictadura profundizando la exploración de los límites de lo enunciable, aunque esto no borre la marca perturbadora de lo que se ha vivido.

Desde su lugar de madre, la escritora e investigadora puede descifrar ese material intolerable y reivindicarlo como propio: «Ahora sé que yo simplemente no tengo recuerdos, pero ahora no puedo decir nunca más que no los conocí. Claro que los conocí, cómo que no los conocí, los conocí y muy bien» (BER D. 2018: 2018: 7). Las huellas sensoriales (el calor del cuerpo de la madre, el tono de la voz) actúan como “recuerdos” necesarios para recomponer una figura materna y facilitan la aceptación de un vacío que el duelo tratará infructuosamente de llenar. El relato de un irreverente recorrido experiencial ha generado un espacio de autfiguración en el que sus padres son personas y no íconos del terrorismo de estado. Y abre al reconocimiento de su identidad de hija-madre desde un nuevo presente en el que Mariana habla de su historia y plantea una tensión hacia el futuro.

Por fin Mariana, madre e hija, ha podido adueñarse del pasado y abrir espacio al futuro. Es su manera de reafirmar que hay una temporalidad de la memoria y que la literatura da la posibilidad de ser padres y madres de la propia escritura.

Bibliografía

ARFUCH Leonor, 2018, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Editorial Universitaria Villa María, Villa María (Córdoba).

BASILE Teresa, 2019, *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Editorial Universitaria Villa María, Villa María (Córdoba).

BER Dalia, 2018, *La autoficción de una Princesa Montonera como forma de reconstrucción de la identidad*. Entrevista a Mariana Eva Pérez,

<http://almagrovevista.com.ar/la-autoficcion-una-princesa-montonera-forma-reconstruccion-la-identidad/> (fecha de consulta: 10-9-2019).

BLEJMAR Jordana, 2013, “Ficción o muerte”. *Autofiguración y testimonio en Diario de una Princesa Montonera*. 110% Verdad, “Crítica Latinoamericana”, extraído el 7 de marzo de 2016 desde: <<http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>>

BLEJMAR Jordana – MANDOLESSI Silvana – PÉREZ Mariana Eva (compiladoras), 2018, *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, EUDEBA, Buenos Aires.

BOLTE Rike, 2017, *Estrategias y enlaces de Diario de una Princesa Montonera 110% Verdad (2009-2012- ****) de Mariana Eva Pérez*, en Emilia PERASSI y Giuliana CALABRESE (curadoras), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, Ledizioni, Milano, pp. 79-97.

BOLTE Rike, 2018, *Glifos y superficies para una escritura de la ausencia*, en Jordana BLEJMAR, Silvana MANDOLESSI, Mariana Eva PÉREZ (compiladoras), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, EUDEBA, Buenos Aires, pp. 163-183.

DAONA Victoria, 2017, *Las voces de los/las hijos/las de desaparecidos/las en Argentina: un género*, “El taco en la breá”, año 4, n. 6, noviembre 2017, pp. 37-55.

FILLOL Santiago, 2016, *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*, Shangrila Ediciones, Santander.

GARCÍA Victoria, 2017, *Literatura testimonial en la Argentina: un itinerario histórico (1957-2012)*, “Cuadernos del CILHA”, vol. 18, n. 26, pp.

11-43.

GATTI Gabriel, 2011, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

HIRSCH Marianne, 2012, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, 2015 [1964], *La ironía*, traducción de Carlos SCHILLING, El Cuenco de Plata, Buenos Aires [edición original *L'ironie*, Flammarion, Paris].

LUDMER Josefina, 2010, *Aquí América latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires

PÉREZ Mariana Eva, 2016 [2012], *Diario de una Princesa Montonera 110% Verdad*, Marbot Ediciones, Barcelona.

PÉREZ Mariana Eva, 2018, “*La invención del padre desaparecido*” (*Lectura de Diario de una princesa montonera*),

<https://www.academia.edu/5134822/_La_invinci%C3%B3n_del_padre_desaparecido_Lectura_de_Diario_de_una_princesa_montonera_>(fecha de consulta: 10-9-2019).

PRON Patricio, 2012, *La ambivalencia esencial*, en Mariana Eva PÉREZ, *Diario de una Princesa Montonera 110% Verdad*, Marbot Ediciones, Barcelona, pp. 7-14.

SAID, Edward, 1983, *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

TERRINONI Enrico, 2019, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Il Saggiatore, Milano.

Eva senza Adamo

(racconto)

Domenico Notari

Scrittore

1

Il lutto veniva da molto lontano. Dal 1919.

Era una delle prime giornate di novembre. Per festeggiare il fidanzamento del figlio Vincenzo con Clotilde Petrone, la famiglia Gaudiosi aveva organizzato una festa da ballo così sfarzosa da oscurare quelle del paese e dei dintorni.

Il cortile si era riempito fin dal primo pomeriggio di victorie, landò, vetture di rimessa, calessi giunti anche da Napoli.

Cocchieri e servitori nell'attesa giocavano a carte sotto l'androne. Il portico si era trasformato in un prolungamento della cucina. Per l'occasione era stata assunta altra servitù ed era stato preso in prestito il cuoco dai conti Carrara.

Il salone verso le sei aveva aperto i suoi battenti al ballo. Più di cento invitati avevano inaugurato con un valzer i nuovi affreschi liberty e il pavimento, sul quale un ceramista di grido aveva dipinto, alla maniera pompeiana, le guide per la quadriglia.

Il pomeriggio era stato fresco e piacevole. Poi all'improvviso l'aria si era fatta rovente e appiccicosa. L'afa aveva invaso ogni stanza, suscitando oscuri turbamenti.

Le fiammelle delle candele, nel gigantesco lampadario di Murano, nei candelabri d'argento e nelle *applique*, ardevano ormai senza il minimo tremolio. Le persone si ritrovarono avvolte in una coltre irrespirabile, mentre le pareti della casa presero a stillare salmastro. La musica si spense per consunzione e la compagnia si sciolse prima del tempo. Gli invitati lasciarono frettolosi la casa, fradici di sudore e di paura, accolti da carrozze bagnate e cavalli schiumanti, pronti alla fuga.

Due giorni dopo a Capriglia scoppiò la spagnola. L'influenza, nel giro di pochi giorni, si portò via mezza famiglia Gaudiosi, all'epoca numerosa: uno dopo l'altro morirono tre figli maschi nel fiore degli anni e il marito Michele.

Con orrore, Enrica vide i corpi di figli e marito annerirsi pian piano. Le macchie scure comparvero dapprima sulle guance, e nel giro di poche ore si estesero da un orecchio all'altro.

«Finché la sfumatura dominante è il rosso, c'è ancora speranza...» spiegò il medico condotto accorso al capezzale. Si sforzava di essere ottimista, ma gli occhi tradivano scetticismo.

Poi con raccapriccio Enrica vide comparire sui volti dei suoi cari il colore della morte: il color eliotropio...

Il blu divenne sempre più scuro, fino a sfumare nel nero, che comparve alle estremità – mani e piedi, unghie comprese – impadronendosi pian piano degli arti, dell'addome, del busto... Finché i maschi Gaudiosi non si trasformarono in perfetti negri.

«Cianosi eliotropical!» sentenziò il medico-consuocero, gli occhi disperati e impotenti.

La donna vide il cortile riempirsi ancora di carrozze, ma stavolta funebri.

La spagnola, tra il 1918 e il 1920, sterminò nel mondo più di 50 milioni di persone, i maschi più delle femmine, i giovani più dei vecchi. In Italia uccise più della Grande guerra, più della peste nera.

Ma Enrica pensò che fosse calata nella sua casa solo per punire il “suo” peccato di superbia, per lo sfarzo ostentato quella sera... Per prima cosa bandì le feste. La casa andò pian piano intristendosi, le guide per il ballo nel salone si andarono stingendo e nessun pittore le avrebbe più ritoccate.

Così nacque la consegna: il lutto riparatore e la regola di non abbandonare la casa per non decimare ulteriormente la famiglia. Ma nessuna delle figlie si sposerà. Solo Angela era stata l'eccezione che confermava la regola, perché il suo fu un matrimonio annullato. Contro il volere della madre aveva voluto lasciare la casa subito dopo le nozze, ma vi aveva fatto ritorno due giorni dopo (il suo gesto fece scalpore in paese). Da allora non parlò più del marito né della nuova casa. Le sarebbe rimasta solo un'aria di colpevolezza contrita, ad alimentare uno dei tanti misteri della famiglia.

Morta Enrica, la consegna restò affidata alle tre figlie: Angela, Nannina ed Emilia.

2

Le tre sorelle si dividono i compiti, in casa Gaudiosi, tacitamente assegnati dopo la morte della madre, secondo le inclinazioni di ciascuna.

Emilia, detta Ziona, la maggiore delle sorelle, ha 61 anni. Era ancora ragazza quando fu destinata alla cura della genitrice, da tempo malata. Per questo non le fu impartita quell'educazione che si addiceva a una ragazza del suo rango, al contrario delle sorelle solo lo stretto necessario: niente musica, niente pittura, niente francese.

Alla morte della madre (paziente l'ha curata fino alla fine, ricavandone poca gratitudine e poco affetto) si è ritrovata troppo appassita per sperare in un matrimonio. Ogni pulsione è stata seppellita sotto strati di grasso e ogni insofferenza è stata alleviata dal piacere del comando casalingo.

Oggi è difficile immaginarla giovane e carina. Una tempesta ormonale le ha lasciato ombre scure sul labbro e sotto il mento, e un odore di grasso rancido.

Un camicione nero stretto alla vita da una cinta di cuoio cui pendono un paio di forbici e un mazzo di chiavi è la sua divisa per ogni stagione.

Instancabile e autoritaria con servi e contadini è remissiva con le sorelle, sopporta paziente le loro fisime e le loro sfuriate.

L'unica occasione di predominio (una sorta di rivincita) sta nella scelta giornaliera del menù. Ogni mattina, lei che si leva all'alba, le sveglia nelle loro stanze con il solito quesito: «Angeli, che ti vuoi mangiare stamattina?» oppure: «Nannì, che dici... cuciniamo carne o pesce?» o ancora: «Ti andrebbe 'na bella frittata di maccheroni?». Le infelici farfugliano qualcosa di malumore, ma sanno già: a mezzogiorno ogni aspettativa è puntualmente delusa, puntualmente arrivano le giustificazioni: «Oggi il pesce non era fresco», «La carne non era tenera» o «La pasta giusta mi mancava». Così Ziona ogni giorno porta in tavola il frutto del suo capriccio.

Si aggira agile (nonostante la mole) tra i fornelli e il forno a legna, tra il camino dove fa girare lo spiedo e la fornace dove bolle l'enorme caldaia. Urla e sbraitava con la serva o coi garzoni che le portano la spesa. Spietato il suo coltello sgozza polli e capponi, senza pentimenti sventra capretti e conigli, raschia squame di pesce, scotenna pezzi di lardo e trancia ventresche. Non c'è brace o fiamma che le resista, le mani sono diventate immuni da ogni scottatura.

Di solito l'esito dell'aspra battaglia si materializza sulla tavola, sontuosamente imbandita, sotto forma di irresistibili manicaretti.

Ma delle volte gli ordini improvvisamente le si spengono in gola, il coltello ha pentimenti e la baldanza viene meno ch e le torna in mente la madre malata, la sua atroce ingratitudine e la condizione di zitellaggio. Allora gli occhi si annebbiano e con essi dosaggi e tempi di cottura.

Le sorelle masticano quegli aborti culinari rabbrivendo in silenzio, non osano offenderla per una sorta di tardivo risarcimento.

Ziona ha un libro di ricette di cui è gelosa e sul quale ogni giorno prende appunti. Dopo morta si scoprirà che è un diario in cui ha trascritto con delicata sensibilità il suo dramma: la madre, il lutto, lo zitellaggio e ogni torto ricevuto dalle sorelle.

Nella stalletta ha messo su un intero zoo di bestie da cortile: anatre, oche, tacchini, polli, fagiani e quei galletti nani chiamati chicchi-nielli. Quando lo sconforto si fa insostenibile, Ziona si siede sull'orlo dell'abbeveratoio di pietra e getta manciate di tritello e granone. Le bestiole accorrono, vengono ad appollaiarsi a turno sulla sua spalla e ascoltano una per una tutte le sue disgrazie.

È molto affezionata a Teresinella, una padovana dalle penne screziate che ricambia ogni mattina il suo amore con un uovo a tre tuorli, e a Rink Rank, un vecchio tacchino ribaldo come lo gnomo dei fratelli Grimm. L'animale è così aggressivo con gli estranei che Ziona lo ha messo a guardia del cortile (ne ha fatto le spese il prete dell'Assunta che se lo è trovato libero appena varcato il cortile. Ziona lo ha salvato appena in tempo, Rink Rank stava già per beccargli la chierica ché il prete è basso di statura).

Così ogni Natale, Nannina che non ha mandato giù l'affronto al prete le dice: «Non pensi che sia venuto il momento?...». Ziona promette: questa volta Rink Rank sarà sulla tavola di Natale. Si arma di coltello.

Quando la vede arrivare, il tacchino le viene incontro e si strofina come un cagnolino. Ziona lo accarezza e gli dice: «A te la scelta: arrosto o spezzatino». Rink Rank di colpo serra la bella ruota e sgonfia i bargigli paonazzi, si restringe: diventa magro e grigiastro. Ziona allora si commuove (Rink Rank è salvo per un altro anno).

È un'appassionata della caccia, Ziona. Armata di un vecchio schioppo del bisnonno, con le cartucce caricate a migliarola, spara

a pelo e a penna. Conosce i passaggi di allodole e oche, di folaghe e germani, sa l'ora in cui le beccacce scendono a valle per abbeverarsi e quando i tordi sono più grassi. Ha la pazienza dei buoni cacciatori. Quella volta che la faina le ha sgozzato Teresinella, è stata tutta la notte appostata sul ciliegio, controvento, finché con un colpo solo alla gola non ha vendicato l'adorata gallinella.

È golosa e ama mangiare la frutta direttamente sugli alberi perché dice che così fa ginnastica, ma non rinuncia alle comodità e alle raffinatezze. Seduta su una forcella mangia i cachi maturi con un cucchiaino d'argento e un tovagliolo di batista con ricami e monogramma.

Quando si arrabbia urla peggio di un carrettiere: «Zeppola zoccola!» che intercala col più conciliante e filosofico «Ciacià...» che sta per «Aspetta... e vedrai».

Ha il pallino degli affari. Si è procurata un paracadute dell'ultima guerra e ha trascorso l'intero inverno a tagliare e cucire, trasformandolo in centinaia di fazzoletti di seta. Ma quando si è trattato di venderli in paese, si sono accorte che tutti avevano avuto la stessa idea. Nannina ha detto: «È meglio buttarli via ché sono tutte lacrime».

3

Angela è alta, forse troppo per una donna della sua epoca. Ha viso nobile e intelligente, tratti leggermente rigidi, atteggiamento superbo. Delle tre è l'intellettuale di casa, la poetessa e l'attrice di teatro (ma la cosa non le impedisce di reggere i cordoni della borsa).

Scriva poesie e divora romanzi: Lucio D'Ambra, Virgilio Lilli, i tedeschi Fallada, Remarque, Baum, l'ungherese Körmendi. Recita e mette su spettacoli con la filodrammatica della parrocchia.

«Bellezza del fuoco, mi sei più nuova della primavera, ogni volta» si sbraccia in piedi su una seggiola per le prove della Pineta in fiamme di D'Annunzio, il suo cavallo di battaglia. «La moltitudine delle

fiamme è schierata in campo, dinanzi a me come un esercito impenetrabile». La figlia della serva, Dorina (ha buone doti teatrali anche lei), le fa da suggeritrice, mentre le altre sono costrette ad ascoltarla nel più assoluto silenzio.

«Sopra la stroschia della raga, sopra il friggio della resina, sopra gli schianti e gli scoppi, cantano».

Dorina intanto riproduce le fiamme, ondeggiando la lampada dietro un lenzuolo.

Da giovane non le sono mancati i corteggiatori, ma li ha fatti fuggire tutti col suo caratteraccio. È rimasta nubile fino ai trentacinque anni, finché l'ultimo corteggiatore, un vedovo ormai maturo, dopo lungo e paziente corteggiamento, non ha chiesto la sua mano.

La madre Enrica ha rispolverato la regola. Il vedovo l'ha accettata di buon grado (la famiglia per di più si arricchiva di tre maschi: il vedovo e i suoi due figli). Ma Angela, stupendo tutti, ha dichiarato che non sarebbe rimasta in casa un giorno di più.

La cerimonia è stata intima, senza abito bianco per la consegna, ma (era la prima e ultima volta che spezzava il lutto) con un vestito grigio dal taglio severo.

Alle sorelle che le chiedevano il suo bouquet ha sussurrato velenosa, mentre partiva in carrozza: «Non c'è bouquet che possa darvi un marito, in questa casa maledetta».

Due giorni dopo vi ha fatto ritorno.

Cosa fosse successo in quei due giorni non si era riusciti a sapere. In paese si parlò di Sacra Rota, ma dell'annullamento tra le carte di famiglia nessuna traccia.

Da allora Angela non fu più la stessa, il suo sguardo divenne freddo e una sorta di tedio la rese distante. Chi non la conosceva pensò che fosse superbia.

Quanto alla sua verginità, le sorelle rimasero sempre nel dubbio, e Angela fu brava ad alimentarlo. Spesso quando le discussioni si

facevano accese, per tagliar corto, diceva loro annoiata: «Cosa ne sapete, voi...».

4

Zia Nannina, la più giovane e la più malinconica delle sorelle, è la vestale del lutto di famiglia. Ha allestito in un angolo della sua stanza un altarino con le foto dei defunti. Campeggiano in primo piano la madre Enrica con ai lati i fratelli Ciccio e Vincenzo. In fondo in ordine gerarchico gli altri morti, separati da file di lumini e fiori freschi.

I morti le danno consigli o le fanno richieste tramite i sogni, così vividi e realistici che sembrano visioni. Li racconta alle sorelle ogni mattina prima delle orazioni: «Stanotte ho sognato la buonanima di zio Nicola, non aveva una faccia allegra, se ne stava seduto sul muretto del giardino come faceva da vivo, è da tanto che non gli facciamo dire una messa...». Oppure: «Indovinate chi mi è venuta in sogno stanotte... Zia Monaca, com'era bella, sorridente, si accarezzava una lunga treccia di capelli. Mi ha porto un pettine di madreperla, ma quando ho fatto per pettinarla la treccia si è trasformata in una biscia bavosa e viscida... a questo punto mi sono svegliata».

Allora le sorelle ne danno le più diverse interpretazioni. L'importante è l'aspetto del defunto: se piange, se è accigliato, se sorride. Lungi da loro un'interpretazione psicoanalitica.

Ma il più delle volte i sogni sono occasioni per una messa di suffragio, per un triduo, per una messa gregoriana. Zia Nannina conosce tutti i sacerdoti della zona, la qualità dei loro uffici, le tariffe e il valore di ogni indulgenza. Ma non si può dire una vera credente. Lo fa soprattutto per la consegna e per una sorta di vanità, attratta da tutto ciò che è sfoggio e cerimonia.

È la bella di casa, e la più vanitosa. Ha lunghi capelli bruni che sfiorano terra e se ne sta ore a pettinarli e ad acconciarli in elaborati

e sontuosi toupet che le lasciano scoperto il collo lungo e candido. Si ostina a non portare occhiali e la miopia le conferisce uno sguardo languido e sensuale. Non manca mai di profumarsi (usa solo violetta di Parma) e di indossare gioielli, anche quando è in casa.

Il suo zitellaggio, a differenza di Ziona, si manifesta con repentini cambi di umore e con prolungati mal di testa che la costringono a chiudersi in camera per giorni.

Si commuove facilmente, ma è una commozione tutto sommato cerebrale perché in realtà ha per ogni cosa uno sguardo distratto.

Si è data anima e corpo alla beneficenza, finanzia le missioni più sperdute dell'Africa, raccoglie francobolli per liberare un missionario prigioniero in Cina (ne servono diecimila, ma sono anni ormai...). Si spiegano così le buste senza francobollo della scrivania.

Ogni sera prima di coricarsi recita una pagina del Castello Interiore di Santa Teresa d'Avila che, come spiega alle sorelle, misura il progresso interiore della sua anima attraverso le sette stanze. All'esterno si addensano le tenebre più fitte (dove si dibattono le sorelle, le inconsapevoli!). All'interno c'è la sua anima, inondata di luce sempre più sfolgorante, man mano che si inoltra nelle stanze (questo fa andare in bestia Ziona che quando litigano le rinfaccia: «A che ti servono tutte ste preghiere, se poi sei maligna!»). Nella settima dimora si compirà il matrimonio spirituale e la sua anima diventerà una sola cosa con Dio. Solo quel giorno potrà morire. Così ogni mattina interroga il Gesù Bambino Benedetto, perché le dica quando. Intanto beve aceto e si prepara il corredo per il letto di morte.

L'anoressia le venne per una delusione d'amore: da giovane si innamorò di un tenentino. Quando il giovane venne a casa per chiedere la sua mano, la bisnonna Enrica gliela rifiutò non ritenendolo un buon partito. Non bastarono i pianti e le suppliche di Nannina, la bisnonna fu irremovibile. Il tenente se ne andò promettendo che sarebbe ritornato con i gradi di generale. Nannina giurò che si sarebbe uccisa, e da quel giorno cominciò la dieta che l'avrebbe portata alla tomba nel '52.

Il giovane ritornò, come aveva promesso, con i gradi di generale, ma quando vide zia Nannina, la sua magrezza, il suo pallore mortale, le occhiaie profonde, le unghie violacee, cambiò idea.

Indice

- 7 **Giulia Nuzzo**, *Da Eva Perón alle altre Eva*
- 23 **Romolo Santoni**, *Il ruolo delle donne nella nascita delle culture urbane nelle Americhe*
- 37 **Mara Donat**, *En la historia, más allá del mito: la mujer sin pecado original en la obra de Gioconda Belli*
- 65 **Erika Galicia Isasmendi**, *Las mujeres pecadoras, María Magdalena y María Egipcíaca en la Nueva España*
- 81 **Angela Di Matteo**, *Des-palabrar el patriarcado: la glotopolítica performativa de Jesusa Rodríguez en La Malinche en Dios T.V.*
- 101 **Andrea Pezzè**, *Catalina de Erauso en el paradigma americano*
- 121 **Hernán Rodríguez Vargas**, *Las “otras” en las guerras civiles del XIX. Imágenes e imaginarios iconográficos en Colombia, Italia y España*
- 173 **Karín Chirinos Bravo**, *Avatares de una paria: el legado de Flora Tristán en el feminismo socialista peruano*
- 195 **Mariarosaria Colucciello**, *Presencialausencia de Manuela Sáenz en El general en su laberinto*
- 217 **Rosa Pellicer**, *Manuela Rosas en la narrativa argentina: de José Mármol a María Rosa Lojo*

- 233 **Berenize Galicia Isasmendi**, *Delmira Agustini: el rosario de Eros*
- 249 **Giulia Nuzzo**, *Una Eva dimenticata di Gabriela Mistral*
- 273 **Carmen Lucia Moccia**, *Il Messico di Remedios Varo*
- 297 **Edgar Gómez Bonilla**, *Eva Sámano de López Mateos, protectora de la infancia y maestra de México*
- 317 **Liliana Bellone**, *Eva Perón: la subjetividad de una época, el arte y la construcción literaria del personaje*
- 337 **Fernando Diego Rodríguez**, *Evita en Italia. La Gira Arco Iris, un espectáculo de la política*
- 369 **María Inés Palleiro, Carla Victoria Fantoni**, *Eva Perón: ficción, historia y mito en clave de género*
- 397 **Susanna Nanni**, *Eva y las otras... antiprincesas*
- 421 **Claudia Borri**, *Le "altre" del Partido Comunista Chileno. Gladys Marín (1937-2005) e l'incontro con Pedro Lemebel (1952-2015)*
- 449 **Ilaria Magnani**, *Los caminos del inframundo*
- 463 **Flavio Fiorani**, *Buscar la palabra: el Diario de Mariana Eva Pérez*
- 481 **Domenico Notari**, *Eva senza Adamo (racconto)*

Prima edizione *aprile 2020*
ISBN 978-88-7341-364-6
© Oèdipus edizioni, Salerno/Milano
www.oedipus.it / info@oedipus.it