

ISSN 2353-2912

1(4) 2016

Ateneum-Szkoła Wyższa w Gdańsku

Forum Filologiczne

ATENEUM

Ateneum Philological Forum

WYMIARY
DIMENSIONS



Gdańsk 2016

Komitet Wydawniczy

Prof. zw. dr hab. Edmund Kotarski (przewodniczący), prof. nadzw. dr hab. Zdzisław Aleksander,
prof. nadzw. dr Hanna Dubrzyńska, dr Małgorzata Godlewska,
prof. nadzw. dr hab. Marcin Krawczyński, prof. nadzw. dr hab. Henryk Olszewski,
prof. zw. dr hab. Waldemar Tłokiński, dr Bartosz Wiśniewski, dr Paweł Wojciechowski.

Komitet Naukowy Czasopisma *Forum Filologiczne Ateneum*:

Filologia angielska

Prof. Desmond Graham, The University of Newcastle, Newcastle upon Tyne (Wielka Brytania)
Prof. zw. dr hab. Roman Kalisz, Wyższa Szkoła Języków Obcych w Świeciu (Polska)
Prof. Henryk Kardela, Uniwersytet M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie (Polska)
Prof. Tom Napieralski University of Colorado, Colorado Springs (Stany Zjednoczone)
Prof. Piotr Stalmaszczyk, Uniwersytet Łódzki (Polska)

Filologia włoska

Prof. Mercedes Arriaga Florez, Universidad de Seville (Hiszpania)
Prof. Dario Tomasello, Università degli Studi di Messina (Włochy)
Prof. Maria Rosaria Vitti-Alexander, College Nazareth-Rochester (Stany Zjednoczone)

Filologia hiszpańska

Prof. Antonio Pamies Bertrán (Universidad de Granada) (Hiszpania)
Prof. Luis Luque Toro (Università Ca' Foscari, Venezia) (Włochy)
Dr Lucía Luque Nadal (Universidad de Córdoba) (Hiszpania)

Recenzja tomu

Prof. Antonella Cagnolati, Universidad de Foggia, Włochy

Redaktorzy naukowi

Dr Małgorzata Godlewska i dr Daniele Cerrato

Redaktor języka angielskiego: Ross Aldridge

Redaktor języka hiszpańskiego: Fernando Torrens

Redaktor języka włoskiego: Linda Balistreri

ISSN 2353-2912

© Copyright by „Ateneum-Szkoła Wyższa” w Gdańsku 2015

Pierwotna wersja czasopisma drukowana.

Adres Redakcji:

„Ateneum – Szkoła Wyższa” w Gdańsku, ul. 3 Maja 25A, 80-802 Gdańsk
wydawnictwo@ateneum.edu.pl

Wydawnictwo

Ateneum – Szkoła Wyższa w Gdańsku

Przygotowanie do druku: Violetta Pastwa

Projekt okładki: Katarzyna Krawczyńska

Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o., 01-209 Warszawa, Hrubieszowska 6a

Nakład 100 egz.

Spis treści

Daniele CERRATO	Słowo wstępne	5
María BURGUILLOS CAPEL	Nocturnas: mujeres, naturaleza y submundo. La configuración de un arquetipo femenino	11
Jorge TOMÁS GARCÍA	Filósofas y pensadoras griegas en la obra de Gilles Ménage	21
Jaime PUIG GUISTADO	La expansión del universo femenino en la novela pastoril española: <i>La Diana</i> de Jorge de Montemayor y <i>La Diana enamorada</i> de Gaspar Gil Polo. La ampliación del universo.....	31
Pedro GARCÍA SUÁREZ	La biotecnología sobre el cuerpo femenino en <i>La mujer adúltera</i> de Enrique Pérez Escrich	41
Francisco José CORTÉS VIECO	Children, <i>childlike</i> modernism and avant-gardes in Katherine Mansfield's short-stories.....	51
Katja TORRES	La misoginia en <i>Al-mar'a fi-l-Qur'an</i> (1960), del pensador egipcio Mahmud Abbas al-Aqqad (1889-1964)..	67
Maria Jesús SOLER ARTEAGA	Elena Soriano, una novelista censurada.....	85
Eva María MORENO LAGO	La dramaturgia del vestuario en <i>El yermo de las almas</i> . entre Valle-Inclán y Victorina Durán	99
María REYES FERRER	La narrativa de Rosamond Lehmann. Análisis de la novela <i>The Ballad and the Source</i>	121
Milagro MARTÍN CLAVIJO	Patrizia Monaco e “Una vertigine sopra l’abisso”: la pazzia di Camille Claudel a scena.....	129
Maša GUŠTIN, Liliana KALITA	Transformacja, chaos, nowa Rosja – filmowy, superbohater Daniła Bagrow	147

Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ	Female flamenco artists: brave, transgressive, creative women, masters... essential to understand flamenco history	161
Maurizio BONINO, Hadrian LANKIEWICZ	La lenta scomparsa del dialetto: il caso del piemontese nella provincia di Cuneo	175
Hadrian LANKIEWICZ, Maurizio BONINO	La prospettiva ecologica di creazione letteraria di Umberto Eco: la lettura del romanzo <i>Il nome della rosa</i>	197
Renata MAJEWSKA	Los marcos fundamentales de la integración en el sistema educativo AICLE (CLIL). Parte 1: La introducción y las condiciones iniciales.....	215
Sergio MARÍN CONEJO	Teorías de género y lenguaje.....	229
Małgorzata GODLEWSKA	Intertextual identity construction in Eva Figes's novel <i>Nelly's Version</i> (1977)	235
Stanisław KUPRIANOWICZ	Lingwistyka I polityka: poszukiwanie wspólnoty dla gatunkowej atrybucji eseju politycznego	257

Słowo wstępne

Il presente numero della rivista Forum Filologiczne ATENEUM intitolato *Dimensions* si propone di aprire uno spazio di riflessione e dibattito sull'importanza degli studi di genere e degli studi culturali all'interno delle discipline umanistiche.

Il titolo vuole mettere in evidenza come questi tipi di approcci possono permettere di ampliare gli spazi dei campi di ricerca, analizzare i temi oggetto di studio da più prospettive ed offrire maggiori possibilità di analisi interdisciplinari, potendo contare su numero più vasto di strumenti metodologici.

Dimensions allude al fatto che, in molti casi, nei contesti accademici e di studio dedicati alla letteratura europea ed extraeuropea, le discipline umanistiche continuano ad essere caratterizzate da una visione androcentrica ed unidimensionale senza lasciare spazio a nuove interpretazioni di testi di autrici ed autori che non facciano parte di un canone prestabilito.

La prospettiva degli studi di genere e culturali, attraverso la sua trasversalità ed interdisciplinarietà, può permettere di indagare aspetti della letteratura e della cultura che fino a questo momento sono stati trascurati o sottovalutati.

Dimensions si propone di abbandonare un tipo di ricerca autoreferenziale e tradizionalmente confinata ad un campo di analisi limitato e vuole scommettere su una investigazione trasversale che possa ampliare il suo raggio di azione ed influenza.

Contemporaneamente, con *Dimensions* crediamo sia possibile valorizzare una visione ed interpretazione plurale della storia e della cultura e creare un'alternativa rispetto al sistema dualistico costruito su una letteratura maschile dominante ed una letteratura femminile marginale.

Il nostro obiettivo è offrire una lettura che non debba necessariamente basarsi su una visione monolitica della letteratura e della cultura, ma possa permettere di intraprendere nuovi percorsi di ricerca. Si tratta non solo di studiare la relazione tra testi appartenenti a diverse culture e tracciare punti di contatto tra autori ed autrici, ma di approfondire la complementarità tra differenti linguaggi e forme di espressioni artistiche.

Gli articoli riuniti in *Dimensions* aprono una finestra su diverse letterature (pre-classica, greca, araba, francese, inglese, spagnola, italiana), indagano varie discipline artistiche (teatro, cinema, ballo) e riflettono su questioni legate al linguaggio e alla didattica.

Il primo articolo cura di María Burguillos Capel “Nocturnas: mujeres, naturaleza y submundo. La configuración de un archetipo femenino” analizza la rappresentazione di alcune figure mitologiche femminili dalla tradizione sumerica e giudeocristiana attraverso quella greca e fino a quella medievale, proponendone una reinterpretazione da una prospettiva di genere. In particolare, vengono esaminati i miti che si richiamano al potere generativo e al tempo stesso distruttivo associati al femminile e si approfondisce come la cultura patriarcale abbia strumentalizzato questi miti per poter destituire il culto della dea madre.

L’articolo di Jorge Tomás García, “Filósofas y pensadoras griegas en la obra de Gilles Ménage” si concentra sull’*Historia mulierum philosophorum* composta nel 1690 dallo studioso francese. Si analizza l’ambiente parigino dei saloni in cui nacque l’opera e se ne delinea la struttura, soffermandosi in particolare sulle donne della scuola pitagorica. Si sottolinea l’importanza di un testo che riuscì a riscattare dall’oblio varie pensatrici dell’antichità e che costituisce ancora oggi una fonte di riferimento per chi voglia dedicarsi allo studio delle donne filosofe.

Jaime Puig Guisado ne “La expansión del universo femenino en la novela pastoril española: *La Diana* de Jorge de Montemayor y *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo” esamina due delle opere pastorali più note del XVI secolo spagnolo, dove la novella di Gaspar Gil Polo costituisce la continuazione di quella di Jorge de Montemayor. Vengono analizzati i punti di contatto e le differenze tra le due opere, sia per quanto riguarda la struttura e soprattutto per la caratterizzazione dei personaggi femminili, mettendo in evidenza gli elementi rivendicativi che emergono dai discorsi delle varie protagoniste.

L’articolo di Pedro García Suárez “La biotecnología sobre el cuerpo femenino en *La mujer adúltera* de Enrique Pérez Escrich”, partendo dalla novella di uno dei più famosi scrittori di romanzo d’appendice, studia la presenza del corpo femminile all’interno di questo genere letterario, in cui la rappresentazione del corpo donna oscilla da oggetto del desiderio maschile a quella di *femme fatale*, temuta e demonizzata. Attraverso l’analisi dettagliata del romanzo di Enrique Pérez Escrich si delineano le caratteristiche di una parte fondamentale nella costruzione del concetto del femminile nel secolo XIX.

Francisco José Cortés Vieco in “Children, childlike modernism and avant-gardes in Katherine Mansfield’s short-stories” si occupa dei racconti brevi di

Katherine Mansfield. Attraverso l'analisi delle protagoniste di due testi "How Pearl Button was Kidnapped" and "Prelude", l'articolo approfondisce il legame tra lo stile modernista dell'autrice neozelandese e i movimenti delle avanguardie del periodo.

L'articolo successivo di Katjia Torres "La visión misógina de la mujer en *Al-mar 'a tu ff-l-Qur'an* (1960) del pensador egipcio Mahmud Abbas al-Aqqad" si occupa della visione della donna nel testo *Al-mar'a ff-l-Qur'an* di Mahmud Abbas al-Aqqad, uno degli autori egiziani più importante del XX secolo. Si propone la traduzione in spagnolo dell'introduzione e del primo capitolo per analizzare i forti contenuti misogini del testo che risultano in aperto contrasto con la linea di rinnovamento inaugurata in Egitto tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo.

La figura di Elena Soriano e la censura a cui la sua opera fu sottoposta sono l'argomento di "Elena Soriano, una novelista censurada" di María Jesus Soler. Attraverso lo studio della trilogia "Mujer y hombre", dei personaggi femminili e delle tematiche trattate nelle tre novelle della trilogia, *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea 55*, si evidenzia come la censura pregiudicò e limitò considerevolmente la sua produzione, fino a costringerla ad abbandonarla, privando la letteratura e la storia di una importante testimonianza e chiave di lettura di un'intera epoca.

"La dramaturgia del vestuario en *El yermo de las almas*: entre Valle-Inclán y Victorina Durán" di Eva Moreno Lago è dedicato alla relazione tra la dramaturgia di Ramon María del Valle Inclán e il disegno dei costumi realizzato da Victorina Durán per l'opera *El Yermo de las Almas*. Si propone un'analisi dei bozzetti di Victorina Durán per poter osservare il forte vincolo che si crea tra testo scritto e rappresentazione e sottolineare come la scenografia riesca a mantenere intatto lo spirito e l'ideologia dell'opera.

La figura della scrittrice britannica Rosamond Lehmann e la sua narrativa vengono analizzate nell'articolo di María Reyes Ferrer "A través de los ojos de Rebecca: Análisis de la novela *The Ballad and the Source*". Viene presa in esame una delle sue opere più note *The Ballad and the Source*, che seppe attirare l'attenzione della critica del tempo e si studiano le caratteristiche innovative del testo e dei suoi personaggi, insistendo sull'importanza di recuperare l'opera di Rosamond Lehmann e sulla necessità di ristudiare i suoi scritti attraverso nuove categorie.

L'articolo di Milagro Martín Clavijo "L'opera di Patrizia Monaco *Una vertigine sopra l'abisso*: la 'pazzia' di Camille Claudel a scena" si concentra sulla figura della scultrice francese Camille Claudel e sulla messa in scena dell'opera

curata da Patrizia Monaco. Attraverso l'analisi del testo teatrale della drammaturga italiana e di altra documentazione relativa a Camille Claudel, come lettere e responsi medici, si approfondiscono diversi aspetti relativi alla vita di questa artista e alla sua genialità che solo in parte le è stata riconosciuta.

Maša Guštin e Liliana Kalita in “Transformacija, chaos, nowa Rosja – filmowy, superbohater Daniła Bagrow” realizzano uno studio del cinema russo durante il periodo della perestrojka, attraverso i due film *Brother* and *Brother 2* del regista Aleksei Balabanov. All'interno dell'articolo si riflette su come i film e il loro protagonista Danila Bagrov esemplifichino la crisi della produzione cinematografica sovietica e possano rappresentare una sorta di manifesto del nuovo cinema russo.

“Female flamenco artists: brave, transgressive, creative women, masters...essential to understand flamenco history” di Ángeles Cruzado Rodriguez si concentra sul gran numero di cantanti, ballerine e chitarriste che sono apparse sulla scena del flamenco, dalla nascita di questa arte. Si riportano alla luce figure dimenticate, si mette in evidenza il loro contributo artistico e le difficoltà e le barriere incontrate da queste donne per affermarsi, soprattutto durante l'epoca franchista.

Maurizio Bonino e Hadrian Lankiewicz nel loro primo articolo intitolato “La lenta scomparsa del dialetto: il caso del piemontese nella provincia di Cuneo” studiano i motivi linguistici ed extralinguistici che, negli ultimi decenni, hanno portato ad una drastica diminuzione delle persone che, nelle varie regioni italiane, parlano il dialetto. La seconda parte dell'articolo espone i risultati di una inchiesta realizzata e riferita al dialetto piemontese nella provincia di Cuneo che conferma come oramai il dialetto sia utilizzato da poche persone e solo in determinati contesti e situazioni particolari.

Il seguente articolo sempre a firma di Hadrian Lankiewicz e Maurizio Bonino “La prospettiva ecologica di creazione letteraria di Umberto Eco: la lettura del romanzo *Il nome della rosa*” analizza il romanzo più celebre dello scrittore italiano attraverso un'interpretazione ecocritica basata sull'analisi della relazione tra crisi ecologica e crisi culturale. “Il nome della rosa” di Umberto Eco può permettere di tracciare un parallelismo tra cultura medievale e cultura moderna, dove il libro può rappresentare uno strumento capace di conservare l'identità e difendere la diversità, per poter sfuggire all'omologazione culturale e ambientale.

L'articolo di Renata Majewska “Los marcos fundamentales de la integración en el sistema educativo AICLE (CLIL). Parte 1: La introducción y las condiciones iniciales” rappresenta la prima parte di una serie di articoli riguardanti

l'integrazione nel sistema educativo CLIL acronimo di Content and Language Integrated Learning, (apprendimento integrato di lingua e contenuto). Nella prima parte del testo si analizza il concetto di integrazione servendosi della teoria dei sistemi binari ed in seguito quattro possibili integrazioni del sistema CLIL: la prospettiva istituzionale e teoretica che viene illustrata dettagliatamente, la didattica e pastorale, l'integrata ed infine quella personale.

Sergio Marín Conejo nel suo contributo "Teorías de género y lenguaje" propone una riflessione sul linguaggio attraverso varie teorie. Partendo dalla definizione di genere di Joan Scott, si passano in rassegna le considerazioni e le proposte legate al femminismo della differenza che estendono la loro riflessione non solo all'opposizione uomo/donna ma anche alle caratteristiche del linguaggio utilizzato.

Nell'articolo conclusivo "Intertextual identity construction in Eva Figes's novel Nelly's Version" (1977) Małgorzata Godlewska mette in luce la multidimensionalità della creazione della scrittrice britannica Eva Figes che si basa sul romanzo del periodo iniziale della sua attività artistica. L'autrice prova a evidenziare la natura polifonica del testo tramite l'analisi del mosaico intertestuale del romanzo da cui emerge l'immagine dell'identità della protagonista che rappresenta l'identità globale della donna.

L'ultimo articolo dal titolo "Linguistica e Politica: la ricerca della comunità /legame per l'attribuzione del genere del saggio politico" di Stanisław Kuprianowicz è una prova per verificare le posizioni di Noam Chomsky relative alla lingua e alla società nelle narrazioni saggistiche incentrate sulla politica.

Daniele Cerrato

Ateneum-Szkoła Wyższa w Gdańsku/ Universidad de Sevilla

Nocturnas: mujeres, naturaleza y submundo. La configuración de un arquetipo femenino

Summary

From the beginnings of the mythical speech, the female symbolism is related to the idea of goddesses and women as universal cyclical creators, but also destructors. Considering the myth as a reflection of a collective imaginary and of values framed in a certain historical-cultural context, this article focuses on the analysis of different mythological icons, and the treatment received along their historical evolution, pointing out the need of a reinterpretation from a gender perspective.

Key words myths, female icons, gender perspective, cultural studies, women studies

1. Introducción

El mito juega un papel fundamental como explicación del origen del mundo y de los hechos y fenómenos que el ser humano ansiaba comprender, justificando mediante cosmogonías, teogonías y demás narraciones de carácter mágico o sobrenatural todo aquello que escapaba al conocimiento. Como reflejo de un imaginario colectivo, los valores transmitidos en los mitos han evolucionado conforme a las necesidades de las distintas civilizaciones que los originaban.

En este marco, la figura femenina, por su capacidad de dadora de vida, juega un papel crucial en todas las culturas que se plantean por primera vez la proveniencia de la propia humanidad. La autora Shahrukh Husain (2006: 13), estudiosa de la obra de Marija Gimbutas, señala la figura de la Diosa Madre prehistórica como punto de partida de las múltiples advocaciones de deidades femeninas que aparecerán en las mitologías posteriores. Según este estudio, atribuye al origen de la diosa un concepto innato de la mente humana, basado en las teorías de Carl Gustav Jung sobre símbolos y arquetipos, mediante el cual el hijo, tras la gestación, considera a la madre como una figura divinizada, a la que atribuye inconscientemente rasgos de “buena madre” o “mala madre” (Husain 2006: 18).

Este proceso, reflejado en los relatos míticos desde el inicio del mundo, dotará a las deidades femeninas de unos atributos comunes que las acompañarán en su evolución a través del tiempo: uno de ellos, que a su vez nos servirá como punto

de partida para este análisis, es la asociación de lo femenino con las potencias cíclicas universales –creadoras y también destructivas– del caos primigenio, comprendiéndose de este modo el proceso del nacimiento como la conciencia que brota a partir de dicho caos. Cabe destacar, no obstante, que esta asociación de lo femenino con lo irracional parece una perfecta justificación masculina para que, en los cimientos de la cultura patriarcal, el hombre intente establecer mecanismos de control sobre la sexualidad y el cuerpo femeninos, derrocando de este modo el poder simbólico de la diosa madre (cf. Lerner, 1990: 130).

Aunque la idea de la divinidad que se abre paso a través del abismo la encontraremos incluso en el *Génesis* judeocristiano, ya sin alusión directa al elemento femenino, en el marco de la tradición previa aún se propiciará la asociación de la mujer con distintas fuerzas ligadas a este concepto de creación y caos: la oscuridad, la tierra, el submundo o las aguas primordiales.

2. De la tradición sumeria a la judeocristiana

En los albores de la civilización, esta asociación entre la feminidad y la oscuridad primigenia se convertirá en un motivo recurrente en toda la región mesopotámica, apareciendo por primera vez una amplia iconografía de diosas armadas, normalmente aladas o dotadas de algún rasgo animal, que representan el inframundo y los principios vitales de la tierra.

Estos personajes femeninos, asociados a la oscuridad, ya no poseen una importancia única como diosas madre, pero sí son consideradas como iguales a las divinidades masculinas, desempeñando una función de compañeras y a la vez adversarias. Juntas e indisolubles, estas dos mitades, masculina y femenina, cumplen un ciclo de muerte y vida: él es la encarnación del llamado “mundo de arriba”, y ella del “mundo de abajo” (Lemaire 2000: 56). De esta nueva representación mitológica emergen figuras como las sumerias Tiamat, diosa de los Mares Primordiales, Ereshkigal, diosa del Inframundo, o Inanna (equivalente de la babilónica Istar), consagrada a la fertilidad, pero también a la guerra, que protagoniza su propio descenso al mundo de los muertos (Lara Peinado 1984: 175).

La cultura hebrea, fuertemente influida por la mesopotámica, recogerá como parte de su legado cultural estas imágenes, si bien el monoteísmo las despojará de su estatus divino y de sus funciones originales. Así, estos personajes femeninos se reincorporarán a la tradición oral cargados de connotaciones negativas, debido al rechazo de las antiguas creencias de las que provienen, y pasarán a formar parte del amplio repertorio demonológico del imaginario judío y judeocristiano.

Aunque son muchas las figuras de reminiscencia pagana que sufren esta suerte, es especialmente destacable la aparición del personaje de Lilith¹, recurrente tanto en la narrativa oral como en textos exegéticos. Ella encarna en sí misma todos los pecados y tabúes condenados por la moral hebrea, representando los valores contrarios al modelo ideal de madre y esposa sumisa, desde el primer momento en que decide oponerse a Adán reivindicando el control de su propia sexualidad (Walker 1983: 103).

Aunque se ha asociado el nombre de Lilith a los términos *lilitu* (un espíritu del viento o del desierto de herencia babilónica) o *layit* (palabra hebrea para *noche*), algunos autores apuntan que podría provenir de *Lillake*, nombre que recibe un espíritu femenino o deidad menor vinculado a naturaleza y a la diosa Anat (Graves 2000: 83). La identificación de Anat² con Lilith podría ser la razón principal de la inclusión de esta última en la mitología hebrea, cumpliendo un objetivo moralizante que intenta condenar el culto que las mujeres cananeas rendían a esta diosa.

Una de las primeras referencias hebraicas a Lilith se encuentra en un pasaje de Isaías³ (34, 14-15) de los siglos X-IX a.C., que en otras traducciones es sustituida por “lilitu”, “lamia” o “lechuza”, aludiendo siempre a criaturas de carácter nocturno ligadas al mundo animal. Posteriormente, en el apócrifo *Testamento de Salomón*, datado de los siglos II-III d.C., aparecen, bajo la forma de *hápax* literario, una serie de figuras mitológicas femeninas, reconocibles por sus atributos, que en su transición al imaginario hebreo han sido transformadas en diablas. Una de ellas, denominada Obizuth, se identifica en múltiples rasgos con Lilith, mientras que otra, la criatura Epnésigos, parece un trasunto claro de la diosa pre-helénica Hécate. Ambas aparecen ligadas a la oscuridad, la luna y los elementos nocturnos,

¹ Considerada en la cultura hebrea como la primera mujer de Adán, surgida del barro al igual que él. Cuando el hombre intenta someterla durante el acto sexual, ella argumenta que ambos son iguales y que, por lo tanto, se niega a aceptar una posición de inferioridad. Al verse acorralada, pronuncia el *Shem Hameforash*, el Nombre Inefable de Dios, y se aleja volando, refugiándose en las cavernas del Mar Rojo. Dios envía a tres ángeles a buscarla, pero ella rechaza regresar, prefiriendo la maldición antes que someterse. Como castigo se convierte en una criatura demoníaca, condenada a ver morir cada día a cien de los hijos que engendre. Mediante su nuevo estatus de diablesa, Lilith reclama para sí el poder sobre la vida de todos los recién nacidos durante sus primeros días desde el alumbramiento (Romero 2001: 103).

² La libertad sexual prenupcial que el culto a Anat permitía a las mujeres fue rápidamente tachada de promiscuidad y censurada por los profetas israelíes.

³ “Espinas crecerán sobre las fortificaciones, y cardos y abrojos en sus fortalezas; será guarida de chacales y morada de avestruces. Bestias salvajes se juntarán con hienas, y los sátiros se llamarán unos a otros. También allí descansará Lilith, y encontrará sitio de reposo. Allí anidará el búho, pondrá huevos, los incubará y reunirá la prole a su sombra; allí también se juntarán los milanos, y ninguno se quedará sin pareja” (Marcos Casquero 2009: 38).

y dotadas de un poder transformador que les permite adoptar distintas apariencias o advocaciones (Marcos Casquero 2009: 74).

En varios pasajes del *Talmud*, Lilith aparece de nuevo representada como un demonio nocturno femenino. Este carácter seductor y a la vez monstruoso se convertirá en el aspecto más extendido del mito, asociándose a Lilith con súcubos, lamias y otras entidades de carácter mítico o legendario de distintas culturas. Iconográficamente, este tipo de criaturas suelen representarse sentadas a horcajadas sobre de los hombres a los que seducen durante el sueño.

En las sociedades patriarcales, en las que las mujeres son tratadas como ganancias, la postura sexual que adoptan es tumbadas debajo del hombre, como signo de su sumisión a este. Por el contrario, es común que las seductoras demoníacas, al igual que las antiguas diosas y las sacerdotisas de estas, sean representadas encima del varón, precisamente para incidir en el hecho de que se trata de mujeres que se rebelan contra la pasividad femenina (Graves 2000: 84). A propósito de esto, la autora Shahrukh Husain (2006: 100) señala que las religiones monoteístas y eminentemente masculinas, al proponer la separación entre lo carnal y espiritual, denigran la figura de las diosas y sacerdotisas, convirtiéndolas en impuras, prostitutas y perversas precisamente por obtener su estatus de poder a través de los vínculos entre la naturaleza y la sexualidad.

3. Imágenes de la mitología clásica

Además de la visión de herencia hebrea de todas estas mujeres perversas, monstruosas y nocturnas, el sincrético imaginario cristiano encuentra también antecedentes en la mitología clásica, cuyas figuras rápidamente se funden con las de la tradición judía. Como equivalente de la Lilith hebraica, en cuanto a sus rasgos iconográficos más característicos, Cirlot señala a la diosa Hécate en su *Diccionario de símbolos*, ofreciendo la siguiente definición:

Símbolo de la madre terrible, que aparece como deidad tutelar de Medea o como lamia devoradora de hombres. Es una personificación de la luna o del principio femenino en su aspecto maléfico, enviando la locura, las obsesiones, el lunatismo. Sus atributos son la llave, el látigo, el puñal y la antorcha (Cirlot 2007: 244).

Resulta llamativa la negativa concepción simbólica de Hécate como bruja y “devoradora”, cuando en sus orígenes pre-helénicos -posiblemente influenciados por la deidad egipcia Heket o Heqit-, se la considera, entre sus múltiples advocaciones, protectora de los partos (Husain 2006: 132). No obstante, el aspecto que ha trascendido de ella a través de la visión patriarcal de la sociedad es el de

poseedora de oscuros y terribles secretos femeninos, convirtiéndose por lo tanto en una figura ligada a la muerte y la oscuridad en lugar de a la vida.

Vemos, pues, que de nuevo se repiten las imágenes y símbolos característicos de esta clase de personajes femeninos (como ya se anticipaba en los textos previos): la maternidad conflictiva o infanticida, la seducción emasculadora, la noche, la irracionalidad y la locura. No es extraño, debido a que sus raíces entroncan con las antiguas deidades femeninas relacionadas con la naturaleza, que muchas de estas mujeres se asocien a algún animal de carácter terrestre o nocturno, o incluso que ellas mismas presenten rasgos animales en su fisionomía, generalmente alas, garras, escamas, espolones o colas de serpiente.

Uno de los personajes más representativos en este caso es la llamada *Lamia*, cuya influencia se propagará a la literatura medieval y posterior. Como personaje mítico, Cirlot (2007: 275) presenta a Lamia como una antigua reina de gran belleza, convertida en monstruo debido a su crueldad. Algunas versiones del mismo mito la señalan como una amante del dios Zeus que, llevada por la locura, acabó matando a sus propios hijos. Castigada por su acción, es transformada en una criatura monstruosa (con cabeza y torso de mujer y cuerpo de serpiente), además de tener permanentemente grabada en sus ojos la visión de sus hijos muertos.

Una vez sufrida esta transformación, Lamia comienza a raptar niños pequeños, alimentándose de su carne y de su sangre. A partir de esta historia, muchas criaturas legendarias similares pasaron a denominarse de forma genérica *lamias*, representando todo un arquetipo femenino de infanticidas y asesinas, que se deslizan por la noche en busca de sus presas.

La estrecha relación entre sexualidad y muerte que encarnan estas figuras femeninas, principalmente en su faceta devoradora, entronca directamente con el símbolo de “madre terrible” mencionado por Cirlot. Tanto en el caso de las figuras infanticidas, como de aquellas que devoran a los hombres a los que previamente han seducido, se produce una inversión del modelo ideal de maternidad y de la mujer como creadora y transmisora de vida, dado que esta clase de personajes, al eliminar a los hijos o al varón con quien podrían haber producido una nueva vida, destruyen directamente esta posibilidad de transmisión (Bermejo 1982: 52). De esta forma, en el imaginario de las sociedades patriarcales, se incide de nuevo en la antítesis entre la sexualidad activa, considerada negativa en el caso de la mujer, y por tanto vinculada a la infecundidad o maternidad conflictiva, a la voracidad, la muerte y el mal, frente al rol tradicional de esposa y madre nutricia, que requiere una sexualidad pasiva y supeditada al hombre.

A raíz de esta explicación simbólica, se mantienen los estereotipos sociales de la amante, concubina o prostituta, con quien se produciría una descendencia ilegítima, como oposición a la esposa, con quien el varón asegura la pervivencia de

su estirpe de forma legítima (Bermejo 1982: 234), asegurando además su propia paternidad a través del control de la sexualidad de ella.

También son destacables en este ámbito las arpías y las sirenas clásicas, igualmente caracterizadas por su compulsión devoradora. Estos dos tipos de criaturas, definidas por Cirlot (2007: 95) como representación de las “armonías malélicas de las energías cósmicas”, aparecen como seres híbridos, a medio camino entre mujer y ave (no será hasta la Edad Media cuando la sirena más habitual de nuestro imaginario, la mujer-pepe, haga su aparición). La principal diferencia entre arpías y sirenas de la mitología helénica, muy parecidas a nivel iconográfico, es que las primeras actúan de manera salvaje como castigadoras de hombres, arremetiendo en bandadas enloquecidas, mientras que las segundas, más vinculadas al ámbito marino y al Inframundo, están dotadas de voces seductoras, con las que atraen a los varones hacia su inminente perdición (Martínez 2010: 91).

Otra imagen recurrente de estas mujeres-monstruo de tradición griega, -y que también se dio en la hebrea- es su asociación con el lado más salvaje de la naturaleza a través de la simbología de la serpiente. El ejemplo más extendido son las Gorgonas, en concreto Medusa⁴, cuya cabellera está formada de serpientes, pero también es representativa de este tipo de iconografías la figura de Eurínome, diosa de origen pelasgo que posteriormente se asienta en el imaginario clásico. Según el mito, esta deidad, que flota sobre los mares abisales, comienza a bailar sobre las aguas en busca de un espacio sólido en el que asentarse, y con el viento del Norte (Bóreas) modela una gigantesca serpiente macho, a la que convertirá en su compañero y con quien engendrará el mundo. Después, debido a la arrogancia de este, acabará expulsándolo de su lado (Martínez 2010: 103).

Aunque en esta historia en concreto encontramos diversos motivos recurrentes en otras mitologías, como el de la diosa-madre convertida en amante de su propio hijo, o el del renegado que cae en desgracia ante la divinidad debido a su arrogancia, nos centramos en la relación de la mujer y la serpiente, dado que ambas se asocian a la cercanía con la tierra y la naturaleza, atribuyéndoseles un carácter cíclico. A pesar de que el bestialismo se repite en múltiples mitos griegos con distintos animales, la idea de la unión carnal y/o ritual entre mujer y serpiente se mantendrá en el imaginario colectivo durante largo tiempo, originando nuevas leyendas, figuras y arquetipos a lo largo del tiempo: desde nuevas representaciones

⁴ Barbara Walker (1983: 652) asocia a Medusa con la diosa Metis y la señala como una encarnación de la sabiduría femenina, con conocimientos incluso sobre el propio destino, por lo que su posterior decapitación en el mito a manos de Perseo podría significar, a nivel simbólico, la negación del conocimiento a las mujeres.

de Lilith y Eva, a la configuración medieval de las brujas, e incluso las imágenes de la literatura romántica y de fin de siglo.

4. La configuración de un arquetipo en el imaginario medieval

A raíz de estos antecedentes clásicos y judeocristianos, el imaginario colectivo occidental mantendrá esta serie de imágenes femeninas asociadas al mal en su paso de la tradición oral a la literatura.

Los textos cabalísticos prolongan la tradición de diablas y seductoras a través de la imagen de Lilith: en el *Zohar* es denominada “Lilith la ramera”, atribuyéndosele lascivas relaciones sexuales con demonios, al igual que en el *Tratado de la emanación izquierda*, datado del siglo XIII, de los hermanos rabinos Ya’cob y Yitshac ha-Kohen de Soria (Marcos Casquero, 2009: 132). En este último texto, Lilith aparece como consorte del demonio Samael, actuando ambos como el reverso oscuro de la pareja encarnada por Adán y Eva. La relación que mantienen remite a mitos de otras culturas, como el de Ahrimán y la prostituta-demonio Jêh. Samael, que asume el papel de caudillo de los ángeles rebeldes, es representado en tan estrecha relación con la serpiente, su instrumento y montura, que esta pasa a ser directamente asociada a Lilith.

Por otra parte, los bestiarios medievales se pueblan de figuras femeninas fácilmente identificables como advocaciones de la seductora hebrea: súcubos, brujas y hechiceras, Gorgonas (Bril, 1981: 76) y lamias. Estas últimas, en particular, se integran como nombre genérico de toda una suerte de criaturas similares, incluidas aquellas no ya de tradición grecorromana, sino también celta. La figura de la mujer serpiente continuará existiendo, estrechamente relacionada con la figura del demonio, y por supuesto con Eva, si bien la máxima representante de esta legendaria mujer serpiente medieval es Melusina, que la cristiandad asimila como hechicera o ser casi demoníaco. Su entrada en la Edad Media data alrededor del siglo XIV, en obras como *Le roman de Mélusine* de Jean D’Arras, aunque sus raíces se encuentran en el folclore celta⁵ (Bermejo, 1986: 270).

Melusina, una mujer de origen feérico, se ve transformada una vez por semana en una criatura con cola de serpiente o de pez. Al iniciar una relación con un noble humano, le obliga a jurar que nunca investigará sobre sus orígenes, ni jamás acudirá a visitarla un sábado. Él intenta mantener su promesa, pero

⁵ Bermejo Barrera señala en este prototipo de mujer serpentina un antecedente común indoeuropeo, si bien alude directamente a Melusina como una reminiscencia de diosas-madre célticas como Macha, Epona o Rhiannon. La relaciona además con el motivo de las sirenas (no aquellas de tradición clásica, sino la mujer-pezuña de herencia celta), postulando incluso un origen “melusínico” de la leyenda gallega de los Marinho -o Mariño-, linaje de descendientes de una criatura feérica ligada al mar.

finalmente, vencido por la curiosidad, decide espiar a Melusina mientras se baña y termina descubriendo su verdadera naturaleza, por lo que ella lo abandona (Walker, 1983: 631). Este motivo de la mujer sobrenatural espiada por el humano (ya sea su amante o un enamorado no correspondido), es recurrente en leyendas y relatos de muy diversas culturas, y a menudo puede acarrear consecuencias fatales para el espía, como la locura, la ceguera o la muerte.

La tradición medieval continúa, a través de bestiarios, relatos y ciclos narrativos, la relación entre la mujer, la serpiente, la noche y el elemento acuático: las antiguas aguas primordiales de la mitología se relacionan directamente con los flujos menstruales femeninos y los ciclos de la naturaleza y la luna (Giallongo, 2012: 166). Figuras heredadas de las culturas paganas previas, asociadas originariamente al agua o a la tierra, adquieren unas connotaciones diabólicas y se convierten en elementos perturbadores del orden natural.

Este tipo de representaciones femeninas suponen una prolongación de la misoginia cristiana, que considera a la mujer como tentadora del hombre, pecadora e *instrumentum diaboli*; su única excepción, y modelo de perfección a seguir, es la figura de la Virgen María. Así, existe un amplio repertorio de mujeres medievales consideradas corruptoras, brujas, y encarnación de todos los vicios y pecados. De esta manera, se mantiene la oposición de arquetipos de la tradición judeocristiana y clásica, adaptándose al pensamiento de los Padres de la Iglesia, y manteniendo la imagen negativa de mujer que se opone a toda encarnación de virginidad, obediencia, fidelidad y sumisión marital (Bertini, 1991: 19).

Partiendo de esta consideración, los trovadores medievales revestirán de ideales cortesanos la tradición misógina imperante, estableciendo el tópico de la *belle dame sans merci*. Esta dama desdeñosa a la que evocan, aunque despojada de sus rasgos sobrenaturales y descrita a través de un discurso diferente, reúne aun así las características heredadas del orden simbólico anterior: la mirada que mata, ella misma como causante de la desgracia del enamorado, el proceso amoroso como una prisión o cárcel de la que el protagonista masculino no puede escapar y, a grandes rasgos, una serie de elementos sádicos y masoquistas que auguran el final trágico (Verdon, 2008: 120).

Todos estos elementos y consideraciones de lo femenino, forjados en el seno de la mitología y cristalizados en el paso a la literatura medieval, convergerán en la formación de este arquetipo femenino noctámbulo, perverso y monstruoso, antecedente de la llamada *mujer fatal*, que conduce al hombre a la perdición y que aún en sí misma los rasgos físicos, psicológicos y/o simbólicos mencionados previamente. El *eros* y el *thánatos* se entremezclan en estas figuras femeninas seductoras y bestiales, como encarnación de todos los miedos y tabúes de la sociedad (Bornay, 2001: 371), que proyecta en las mujeres los roles establecidos por

la cultura patriarcal, señalando claramente qué modelo seguir: o la sumisión o, por el contrario, la estigmatización de todo aquello que no puede ser controlado.

5. Conclusiones

Puesto que el imaginario colectivo constituye un reflejo del marco histórico-cultural al que pertenece, el tratamiento de estas figuras femeninas ha sido fuertemente influido por la misoginia propia de las sociedades patriarcales, estableciendo férreas tipologías mediante las que regular la conducta de las mujeres. El intento de controlar la sexualidad femenina puede relacionarse directamente con la imagen del hombre en lucha contra la naturaleza salvaje, a la que permanentemente intenta dominar. La transformación de las deidades femeninas asociadas a la naturaleza, la tierra y el agua responde a esta finalidad de dominación y control, rechazando toda imagen que pueda significar una perturbación del orden patriarcal y androcéntrico.

Esta estigmatización de lo femenino supone una forma de violencia simbólica hacia las mujeres, constriñendo su libertad, clasificándolas en función de su sexualidad, y relegándolas a un papel pasivo, como madres y esposas que deben permanecer inmóviles y sumisas bajo su compañero masculino. La revisión de estos estereotipos desde el contexto del que parten nos permite comprender cómo las representaciones culturales de la mujer han constituido una prolongación de los valores patriarcales, a través del rechazo de modelos o referentes que pudieran sugerir la posibilidad de que las mujeres ostenten cualquier tipo de poder, libertad o conocimiento.

Es por ello que el estudio de estas figuras femeninas y marginales, desde una perspectiva igualitaria, nos permite cuestionar el constructo social e ideológico desde el que se forman estas imágenes peyorativas. De este modo, los valores encarnados por este tipo de personajes pueden ser directamente asociados a la libertad sexual, el conocimiento y el saber, la insumisión, la reivindicación de la igualdad, etc. Lejos de la negatividad que se les ha atribuido anteriormente, la reivindicación de estos valores, desde el contexto actual, nos permite dar voz a las mujeres del pasado, y establecer nuevos modelos femeninos con los que las del presente puedan identificarse y auto-representarse.

Referencias bibliográficas

- Bermejo Barrera, José Carlos (1982). *Mitología y mitos de la Hispania prerromana*. Vol. I. Madrid: Ediciones Akal.
- Bermejo Barrera, José Carlos (1986). *Mitología y mitos de la Hispania prerromana*. Vol. II. Madrid: Ediciones Akal.

- Bertini, Ferruccio, y VVAA (1991). *La mujer medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bril, Jacques (1981). *Lilith ou la mère obscure*. París: Édition Payot.
- Bornay, Erika (2001). *Las hijas de Lilith*. Colección Ensayos de Arte. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Siruela. 11ª edición.
- Graves, Robert, y Patai, Raphael (2000). *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giallongo, Angela (2012). *La mujer serpiente. Historias de un enigma desde la antigüedad hasta el siglo XXI*. Sevilla: Benilde Ediciones.
- Husain, Shahrukh (2006). *La diosa: Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Madrid: Editorial Taschen.
- Lara Peinado, Federico (ed.) (1984). *Mitos sumerios y acadios*. Madrid: Editora Nacional.
- Lemaire, André (2000). *El mundo de la Biblia*. Madrid: Editorial Complutense.
- Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Marcos Casquero, Manuel Antonio (2009). *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*. León: Universidad de León.
- Martínez De La Torre, Cruz, González Vicario, María Teresa, y Alzaga Ruiz, Amaya (2010). *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Romero, Elena (ed.) (2001). *Andanzas y prodigios de Ben Sirá*. Publicaciones de Estudios Sefardíes, vol. 7. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Verdon, Jean (2008). *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Walker, Barbara (1983). *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. New York: Harper Collins.

Filósofas y pensadoras griegas en la obra de Gilles Mènage

Summary

Gilles Mènage (Angers, 1613 – Paris, 1692) lived in the France of Louis XIII and Louis XIV. He was a great grammarian, Latin scholar, lexicographer and writer. In the seventeenth century Paris were booming meeting places of many women of the aristocracy in which they talked about art, literature, music, philosophy. Mènage used to frequent these salons, and he learned to appreciate the understanding and friendship of the many ladies who met there: Madame de Rambouillet or Madame de La Fayette. In honor of these ladies, who in the mythical French salons created the “culture of conversation”, Mènage wrote his *Historia mulierum philosophorum* (1690). The aim of this article is to present the philosophical and cultural richness of the Greek women philosophers through the work of Mènage. His work is an unprecedented book on women thinkers of Antiquity, and he exposes the thought of women philosophers silenced by History.

Key words: Gilles Mènage, women philosophers, Greece, Paris, Pythagoreans

1. Marco metodológico

La investigación sobre la historia de las mujeres filósofas ha procedido en varias etapas: en primer lugar, la creación de un compendio de nombres, nacionalidades, y fechas de nacimiento de las mujeres que presuntamente fueron filósofas. En segundo lugar, la confirmación sobre las acusaciones de las que fueron objeto. En la primera etapa de la investigación, los nombres que aparecen en la lista dada por Gilles Mènage –tal y como veremos– se verificaron en las enciclopedias generales, libros de historia, e historias de la filosofía, la religión, la astronomía, las matemáticas, la ciencia, etc. Afortunadamente, hay muchas fuentes que contienen los fragmentos de las mujeres filósofas pitagóricas. Las *Eclogarum Physicarum* y el *Florilegium* de Estobeo son las fuentes más antiguas, junto a la *De Vita Pitagoras* de Teodoreto y las fuentes recogidas por Diels en su *Epistolographi Graeci*.

Para dar un contexto a la discusión sobre la presencia de las filósofas en el mundo griego antiguo, es necesaria cierta familiaridad con la posición de la mujer en la sociedad griega. No siempre está claro el lugar que las mujeres ocuparon en las sociedades clásicas. La posición de las mujeres en la obra de Homero se utiliza a menudo como evidencia de este punto de vista (Leanna Goodwater 1975, 3;

Leonard Swidler 1976, 7). Había muchos personajes femeninos fuertes, tanto en la *Ilíada* y la *Odisea* (Calipso, Circe, Penélope, y Andrómaca), y las relaciones entre las mujeres y los hombres estuvieron marcadas frecuentemente por la lealtad y devoción. Las mujeres, sin embargo, todavía aparecían restringidas a las funciones tradicionales de la maternidad y la crianza, tal y como demuestra el mito de Pandora en Hesíodo (siglo VIII a.C.) Aunque la situación de la mujer en los tiempos pre-clásicos no era ni mucho menos ideal, parece haber empeorado en época clásica, por lo menos en Atenas. Así con todo, y a pesar de la sumisión de la mujer y la regulación de su vida a un orden estrictamente patriarcal, existían ciertos espacios en los que algunas mujeres pudieron, a duras penas, desarrollar su actividad intelectual y académica.

Desde el siglo XVIII ha habido un esfuerzo por repensar la tradición en beneficio de las mujeres. La situación de la mujer en el mundo griego ha sido estudiada desde numerosas y variadas corrientes metodológicas. El efecto global de los estudios feministas desde la década de los 70 ha permitido introducir en el panorama científico una actitud menos respetuosa hacia los cánones tradicionales, y más dispuesto a emprender nuevos límites. En este contexto ha sido posible difundir la existencia de un número de mujeres que practicaban la filosofía en el mundo griego (incluso si su acceso a esta actividad pudo haber sido principalmente a través de sus parientes masculinos o protectores sexuales). El tema más influyente durante este periodo ha sido la subordinación de la mujer al pensamiento masculino, de manera explícita o no, debido a la centralidad y superioridad del punto de vista masculino. Por supuesto, no es ningún secreto que Grecia y Roma eran sociedades patriarcales, y difícilmente se puede esperar que sus productos teóricos se pudieran desmarcar de esta realidad (Gangutia 1994).

La obra de Gilles Mènage (1690) fue vanguardista en cuanto al tratamiento de las mujeres pensadoras y filósofas en la antigua Grecia. Su metodología de narración se apoya siempre en los textos clásicos, que le sirven de fuente, mencionándolos o citando párrafos enteros de ellos. El propósito de su trabajo no es profundizar en el pensamiento de ninguna de las mujeres filósofas. Su estilo recuerda a Diógenes Laercio, escritor del siglo II-III d.C., dado el gusto por la anécdota, por la recopilación de hechos, autores y citas, por la poca profundidad de análisis. El objetivo primordial de la obra es presentar un catálogo de mujeres ilustres, siguiendo la estela de algunos tratados de la Baja Edad Media y el Renacimiento, dedicados a exaltar el honor y la excelencia de las mujeres.

La historiografía feminista ha utilizado la obra de G. Mènage como herramienta útil que ha permitido comenzar a reivindicar la presencia y la excelencia de la mujer como pensadora, intelectual y filósofa en la antigua Grecia. Alguna de las mujeres catalogadas en la obra, como Hipatia, se han convertido ya

en claros referentes del feminismo filosófico. De orientación neoplatónica, Hipatia murió en el año 415 a manos de cristianos que aparentemente se ensañaron con ella durante una revuelta de origen religioso. En su honor, en reconocimiento de su legado y de su valentía, la revista más reconocida que se dedica al feminismo filosófico lleva su nombre. Una de las aportaciones más destacadas sobre el tema, *Hypatia's Daughters* (1996), libro colectivo, refuerza las investigaciones históricas realizadas en este ámbito, y muestra la proliferación bibliográfica que ha originado.

En cuanto a la historia de la filosofía, una intensa búsqueda ha dado por resultado un cuadro histórico de mujeres comprometidas con el ejercicio filosófico en número que el enfoque tradicional no hubiera sospechado. Se han elaborado prolijos inventarios de filósofas desde la escuela pitagórica hasta el siglo XX. *Women Philosophers* (1989), de Ethel M. Kersey, que contiene más de 150 nombres, es un ejemplo, pero no único. Podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la obra de G. Mènage *Historia Mulierum Philosopharum* es el más importante antecedente del siglo XVII que todavía se usa como fuente. Más sistemáticamente que en el caso de los inventarios, se ha creado una especie de historia de la filosofía paralela, con nombres femeninos solamente. Aun si pudiera preguntarse por el grado de flexibilidad con que se haya usado el concepto de "filosofía" en esa tarea (con el riesgo de entrar en una cuestión interminable y aplicable también a otros enfoques), esta labor puede considerarse extraordinaria. Una obra ejemplar en este sentido y elaborada con aparato crítico impecable es *A History of Women Philosophers* (1987), a cargo de Mary Ellen Whaite, en cuatro volúmenes, que abarca desde el siglo VI a.C. hasta nuestros días. Otras obras han conseguido ser una reunión antológica de textos originales, como *Women Philosophers of the Early Modern Period* (1994), de Margaret Atherton, que contiene una preciosa introducción que sitúa histórica, sociológica y filosóficamente a las autoras incluidas.

En algunos aspectos, sin embargo, es decepcionante la cantidad de información referida, ya que la evidencia de las mujeres filósofas es realmente insignificante. Muy llamativa es que casi todas las citas conservadas de estas pensadoras tienen que ver con sus relaciones maritales y similares: no parecen haber pensado que valía la pena tomar nota de sus ideas filosóficas con respecto a otros temas de autores masculinos. Si hojeamos el primer volumen de la serie de M. E. Waith, *A History of Women Philosophers*, encontraremos una gran cantidad de textos primarios que representan las ideas de pensadoras antiguas femeninas, desde Téano, esposa de Pitágoras, y otras mujeres pitagóricas, a la madre de Platón, Perictione.

2. El contexto inspirador parisino de Gilles Mènage

El autor de la obra que vamos a analizar en este artículo, Gilles Mènage (Angers, 1613 – París, 1692), pronto destacó en el estudio de las humanidades y en la lengua francesa, no en vano está considerado el autor del primer gran diccionario etimológico francés, *Observations sur la langue française* (1672-1676). De personalidad controvertida, desde muy pronto su vida aparece constelada de mujeres notables, incluso fundó su propio salón literario en las habitaciones de la catedral de Notre-Dame de París. Tras haber ejercido la abogacía, abandonó este oficio que cambió por la carrera eclesiástica, aunque sin llegar a ordenarse sacerdote. Hombre de gran reconocimiento social, Molière immortalizó a Mènage bajo los rasgos del pedante Vadius en su comedia *Les Femmes Savantes* (1672).

El contexto inspirador de la obra de Mènage lo encontramos en el primer tercio del siglo XVII, momento en el que se da una situación histórica propicia para el resurgimiento de una brillante sociedad que se reúne en los *hôtels* privados en torno a una dama elegante y cultivada. Las mujeres del siglo XVII volcaron sus ambiciones intelectuales en el terreno literario. El incremento de su papel en la vida literaria ha atraído la atención de la crítica desde hace tiempo (Pérez Cantó – Mó Romero 2005: 43-69). La influencia de las mujeres, a través de los salones, en la evolución de la lengua y de la poesía, su papel en la vida teatral y en la recepción de la literatura en general, es actualmente bien conocida. Alrededor de este contexto femenino, se creaba una atmósfera amistosa entre una pequeña corte de gentes de letras (Heyden-Rynsch 1998: 55-64). Estos círculos y salones suponen uno de los fenómenos más interesantes de la historia cultural de Europa, que se desarrolla en diversas épocas y con rasgos diferentes según los distintos países europeos. En estas sociedades cerradas y de alto nivel intelectual, el papel predominante será otorgado a las mujeres, que tuvieron una influencia máxima en la vida literaria. Es en este ambiente en el que nuestro autor plantará la semilla de su futura inspiración, enormemente sumergido en la influencia de las mujeres en la literatura y en la crítica literaria. En honor de estas damas, que en los míticos salones franceses crearon la “cultura de la conversación”, escribió Mènage su *Historia mulierum philosopharum*, y lo hizo en latín porque la obra iba dirigida al mundo erudito como reivindicación de la existencia en todas las épocas de mujeres dotadas para la filosofía (Craveri 2004).

En este ambiente literario, la mujer va a desarrollar un papel absolutamente preponderante al ser mantenedoras oficiales de la atmósfera cultural de casi todo el siglo. Pero no se limitarán a propiciar la creación en sus casas, sino que irán mucho más allá al desempeñar, como creadoras, un papel similar al de los mejores escritores. Pensemos a este respecto en Madeleine de Scudéry, Madame de Sévigné

o Madame de Lafayette. Convencidas de que su papel en la sociedad no debía verse subordinado a los hombres, estas mujeres impusieron, en una época dominada por hombres, ideas originales que aún hoy asombrarían a los lectores modernos por su originalidad. Al estar la condición femenina tan limitada, el salón constituye uno de los raros espacios de libertad donde la mujer puede expresarse.

La evidencia que muestra Ménage en su obra consiste en la denuncia de la usurpación de la producción científica de las mujeres en la Antigüedad, de tal suerte que fueron los esposos, los padres, los hermanos y otros familiares varones quienes tomaron sus descubrimientos y los hicieron propios. Estas acciones demuestran la subordinación de sus personas y sus nombres propios en la consignación de la ciencia. Así, Rita Levi-Montalcini sostiene “que en la mayoría de los casos no se reconoce la aportación de las mujeres y cuando se admitían sus logros se atribuían a la influencia de padres, hermanos y maridos...” (Levi-Montalcini 2011: 7). El tratamiento científico que hace el autor sobre la información lo convierte en una especie de diccionario biográfico sin apenas ocuparse del pensamiento de las filósofas. La necesidad de la obra reside en su capacidad para dar luz a pensadoras que difícilmente las encontraremos en los diccionarios filosóficos.

3. Una filosofía femenina en la antigua Grecia

La presencia de las mujeres por la Historia de la Filosofía se inicia con el propio nacimiento de la filosofía en la antigua Grecia, en el siglo VI a. C. Por ello, debemos fijar la mirada a este momento del pasado que nos muestra claramente que no todos los filósofos de la Grecia antigua fueron varones. Tenemos noticia de la labor de filósofas en la escuela de Pitágoras, así como en las escuelas estoica y epicúrea de Grecia y Roma posteriores. Según ha puesto de manifiesto la investigación contemporánea, las obras filosóficas de la Antigüedad no fueron concebidas fundamentalmente como una expresión de sistemas, sino como técnicas diseñadas con fines educativos concretos. Así, es difícil encontrar un libro de matemáticas, o de ciencias en general, en donde destaquen las mujeres (Iocobacci 1970: 320).

Las sesenta y cinco filósofas antiguas citadas por Ménage sugieren la necesidad de reescribir la historia de la filosofía y de explicar los motivos de su ausencia en los manuales de enseñanza. Por otra parte, la posibilidad de que algunos autores reconocidos oficialmente como filósofos hayan heredado –o plagiado– teorías originalmente procedentes de mujeres imposibilita determinar de qué pensamientos se trata, y si la maternidad de dichas ideas es o no reconocida por el presunto padre. Los nombres de estas filósofas están recogidos de textos de

los autores antiguos y también modernos. Las filósofas están asociadas a los siguientes grupos: 21 filósofas de escuela incierta (Cloebuina, Aspasia, Diotima, Santa Catalina, Ana Comnena, Eloísa.); 6 filósofas platónicas (Lastenia, Hipatia); una filósofa académica (Cerellia); 4 filósofas dialécticas (Argia, Pantaclea); una filósofa cirenaica, una filósofa megarica, una filósofa cínica (Hiparquía); dos filósofas peripatéticas (la hija de Olimpíodoro y Teodoro); tres epicúreas (Temista, Leoncio y Teófila); cinco estoicas (Porcia, Fania); y 27 filósofas pitagóricas (Temistoclea, Damo, Pisírrode, Rúdope, Ptolemaide, entre otras).

Aunque muchos consideran a Hipatia como la primera filósofa de la historia, es Hiparquía (346-300 a.C.) la única mujer a la que el célebre Diógenes Laercio dedica un capítulo, concretamente el capítulo dedicado a los cínicos. La decisión de convertirse en una filósofa cínica fue sorprendente, ya que los cínicos no tenían ninguna consideración por las instituciones convencionales y adoptaban un modo de vida extraordinariamente duro. Según sus propios principios, trataban de vivir de acuerdo a la naturaleza, y rechazaban cualquier artificio social o lujo innecesario para la vida desde una óptica meramente biológica; se jactaban de las pocas posesiones que tenían y vivían en la calle sin ningún tipo de pudor (Diog. Laer. VI. 96). Tal es así que Hiparquía consumó su matrimonio con Crates mediante un acto sexual en público; ambos destacaron por llevar vidas en todos sus aspectos de acuerdo al principio cínico de falta del sentido del ridículo (Diog. Laer. VI. 98).

Después del trabajo de *Mènage*, y de todas las publicaciones dedicadas a la presencia de las mujeres en la filosofía, ya podemos partir de una base sólida afirmando que había mujeres que participaron en la filosofía a lo largo de la historia griega antigua. Había mujeres en la mayoría, si no todas, las antiguas escuelas de la filosofía griega. No siempre podemos contar sus posiciones en estas escuelas (aunque varios se convirtieron en las cabezas de las antiguas escuelas de la filosofía) ni se puede decir siempre lo influyentes que fueron en la formación de la doctrina filosófica. Dada la falta de fuentes, nos resulta imposible delimitar con exactitud si sus contribuciones al pensamiento filosófico eran originales; pero sí contribuyeron a la filosofía tal y como se desarrolló en las antiguas escuelas, mediante su participación constante a lo largo de la Antigüedad. Hay varias cosas a tener en cuenta en el examen de los filósofos del mundo antiguo. La primera es que gran parte de lo que sabemos de los filósofos de este periodo llega a través de los historiadores que escriben varios siglos más tarde. En segundo lugar, muchos de los escritos de los filósofos antiguos se perdieron, por lo que nuestro juicio de estos pensadores se basa a menudo en meros fragmentos de su trabajo, o en un listado de títulos, o únicamente en los juicios de los demás. En tercer lugar, el concepto de “filosofía” tenía un significado mucho más amplio que en la actualidad; muchas de las antiguas escuelas filosóficas tenían fuertes connotaciones religiosas.

En cuarto lugar, la información sobre las mujeres filósofas está mediatizada por el pensamiento masculino, ya que se ha transmitido por los hombres. Incluso los eruditos de los siglos XIX y XX tienden a tratar a las figuras de las mujeres de una manera sesgada: o bien son demasiado galantes y sentimentales, o demasiado sexistas.

4. El caso particular de las mujeres pitagóricas

Dentro del amplio corpus de mujeres filósofas que enumera Ménage, merece la pena que nos detengamos sobre aquellas que participaron de la escuela pitagórica. Hasta veintisiete filósofas pitagóricas son las que hacen referencia los textos antiguos, y hay que recordar que el texto en que las recoge data del año 1690, es decir, que su investigación sobre las mujeres filósofas se remonta al siglo XVII. Los pitagóricos se distinguían en la Antigüedad por la admisión de mujeres, en el mismo plano de igualdad que los hombres, entre sus miembros. Pitágoras, el fundador de este movimiento religioso y filosófico, nació alrededor de 570 y murió hacia el 509 a.C. Creó la primera comunidad en Crotona, en el sur de Italia hacia el año 529 a.C., donde permaneció veinte años. Diógenes Laercio (8.20-21), en una historia de filósofos probablemente escrito en la primera parte del siglo III d.C. (García Gual 2007: 23), nos dice que de acuerdo con Aristóxeno, un contemporáneo de Aristóteles que escribió sobre Pitágoras y sus seguidores, Pitágoras consiguió la mayor parte de su teoría ética de una mujer, Temistoclea, una sacerdotisa de Delfos (Mataix 1999). A ella se hace referencia en la Suda, un léxico griego compilado sobre el final del siglo X, como Teoclea, y Porfirio como Aristoclea (Meunier 1932:12). A su muerte, Pitágoras confió sus escritos a una mujer, su hija Damo (Diog. Laer. 8.42).

De los escritos de todas las mujeres filósofas de la Antigüedad, los únicos que están vigentes son algunos de los atribuidos a varias mujeres pitagóricas. Hay varios fragmentos y cartas atribuidas a Téano, fragmentos atribuidos a Perictione y Phintys, y cartas atribuidas a Myia y Melisa. Que estos escritos fueron de autoría femenina es motivo de debate por los investigadores. Hay muchas obras de Téano mencionados por los autores antiguos (Lesage Gárriga – Ormazabal Seviné 2012:155). Clemente de Alejandría menciona su poesía y la Suda dice que dejó comentarios filosóficos, frases y poemas épicos. Estobeo atribuye un libro sobre la piedad a Téano, y varios apotegmas también se atribuyen a ella. Diógenes Laercio (8.42) menciona que hay obras atribuidas a Téano, pero no da ningún título. El más famoso fragmento atribuido a menudo a ella (aunque no necesariamente la más interesante o profundo) aparece en Diógenes Laercio (8.43). Holger Thesleff (1961: 7-8, 31-33, 50-59), en uno de los estudios más valiosos de estos textos pitagóricos,

sostiene que todos los escritos atribuidos a estas mujeres pitagóricas (entre muchas otras que sean atribuidas a los escritores masculinos pitagóricos) son probablemente apócrifos. Este investigador separa los escritos que él llama “apócrifos” en la tradición pitagórica pre-platónica, principalmente orales y pre-clásicos, y aquellos que proceden de las tradiciones neopitagóricas, que surgen en el siglo I a.C.

Para otros autores, especialmente Thesleff (1961:76) la razón para hacer este tipo de atribuciones falsas sobre la autoría de ciertos libros de filosofía no era engañar a los lectores, sino indicar una cierta lealtad y pertenencia a las escuelas de cada uno de los filósofos o filósofas. No podemos, por supuesto, demostrar que esos escritos atribuidos a mujeres pitagóricas deben haber sido escritas por otras mujeres en un período posterior, aunque es algo difícil imaginar a un escritor masculino atribuyendo su trabajo a una mujer. Algunos podrían argumentar que los hombres podrían haber escrito estas obras, y a pesar de que la temática de algunas de estas obras de difícil autoría (como lo relativo a un marido infiel o la administración del hogar) pudieran parecer claramente femeninas, los hombres en el mundo antiguo escribieron obras sobre temas tales como la administración del hogar y reconocieron su autoría. Todo lo que podemos deducir con certeza de la existencia de este tipo de textos, y sus atribuciones a las mujeres es que no debe haber sido poco frecuentes o, al menos, insólito en el mundo antiguo para las mujeres escribir tratados filosóficos. Si este no fuera el caso, es difícil imaginar por qué los escritores atribuirían sus obras a las mujeres.

Ménage señala que hubo tantas mujeres pitagóricas, que sobre ellas escribió un volumen Filoroco, gramático ateniense, según el testimonio de la Suda, que al tratar sobre Filoroco llama a este libro “Selección de mujeres heroicas”. Sin embargo, no ha sido posible hasta hoy precisar las aportaciones particulares de cada una de dichas mujeres. Las razones de ello son varias, pero en general hay dos que afectan igualmente a todos los miembros de la escuela pitagórica. Una –quizá la principal– viene dada por el carácter iniciático de la escuela pitagórica, que implicaba mantener siempre en secreto sus principales doctrinas, y cuya norma fundamental fue la de atribuir todas ellas a su maestro fundador, lo que lógicamente entraña la dificultad de establecer quién fue su verdadero autor... o autora. La otra razón –propia de todo el periodo histórico que nos ocupa– tiene que ver con la falta de fuentes documentales directas, pues no existen textos escritos por Pitágoras ni, en general, por sus discípulos; por ello es necesario remitirse a las fuentes secundarias de los doxógrafos, o de otros autores que consignan lo que hacían o pensaban estos personajes. Al respecto, apunta Ménage: “Asombra que haya habido tantas filósofas pitagóricas, siendo que los pitagóricos guardaban silencio durante cinco años y no les era permitido divulgar los muchos secretos que tenía, y siendo que la mayoría de las mujeres son habladoras y apenas

pueden guardar un secreto. Los hombres creían que Pitágoras era de naturaleza divina, de modo que le llevaban a las esposas y a las hijas para que las instruyera. Laercio y Porfirio aportan su testimonio. Hermipo escribe, según Laercio, que éstas son llamadas pitagóricas. También se cita allí a Cratino y su obra *La pitagorizante*. De donde se deduce que las mujeres pitagóricas fueron caricaturizadas por los comediógrafos” (2009:34). El comentario pone de manifiesto los prejuicios culturales de todas las épocas en relación con la mujer.

Hay varias explicaciones de por qué las mujeres fueron admitidas en las sociedades pitagóricas que florecieron durante los siglos V y IV a.C. en el sur de Italia y la península griega. Edward Zeller (1980:34) sostiene que, dado que el orden de Pitágoras se basaba en la doctrina de la transmigración, los pitagóricos pensaban que todos los organismos vivos están relacionados entre sí. Esta creencia dio lugar a una fuerte tendencia social, por lo que se produjo la admisión de las mujeres en la sociedad en pie de igualdad con los hombres. Mary Beard (1947:315) señala que esta fuerte tendencia social les llevó a formar una sociedad de las familias que más tarde se convirtió en una “hermandad”, y así el ideal de la vida familiar armoniosa estaba conectado con la unidad entre las familias en la sociedad. Según Meunier (1932:12-20), los pitagóricos veían la familia, así como la ciudad, como un microcosmos del universo, y el orden y la armonía del universo se reflejaba en la ciudad y la familia. En este contexto, a las mujeres se les otorgó un lugar importante en la sociedad porque eran una parte importante de la familia y un componente necesario en la consecución del orden y la armonía (Núñez – Rodríguez 2011: 3-15). Las limitaciones en la vida de una mujer en la sociedad pitagórica se debían a los sacrificios que debía realizar en favor del bien común, de la obediencia a la autoridad y de la preocupación por la belleza moral y divina. La moderación y la obediencia a la autoridad y las leyes eran formas de protegerse contra el caos y el mal por los pitagóricos.

Referencias bibliográficas

- Abbot, Willis J. (1913). *Notable women in history*. Philadelphia: John C. Winston.
- Acker, Clara (2008). “Dioniso, Diotima, Sócrates e a Erososofia”, *Aisthe*, 3, 16-29.
- Atherton, M. (1994). *Women Philosophers of the Early Modern Period*, Indianapolis: Hackett.
- Bowra, C. M. (1971). *Periclean Athens*. New York: Dial Press.
- Coolidge, Julian L. (1951). “Six female mathematicians” *Scripta Mathematica* 17 (1&2): 20-31.
- Craveri, Benedetta (2004). *La cultura de la conversación*, Madrid, Ediciones Siruela.
- DeVogel, C. J. (1966). *Pythagoras and early pythagoreanism*. The Netherlands: Royal Van Gorcum.

- García Gual, Carlos (2007). *Diógenes Laercio, Vidas de los filósofos ilustres*, Madrid: Alianza.
- Gangutia, Elvira (1994). *Cantos de mujeres en Grecia*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Heyden-Rynsch, V. (1998). *Los salones europeos: Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Península, Barcelona.
- Iocobacci, Rora F. (1970). "Women of mathematics" *Arithmetic Teacher* 17 (April): 316-24.
- Kersey, Ethel (1989). *Women Philosophers: A Bio-Critical Source Book*, New York: Greenwood Press.
- Lesage Gárriga, L. – Ormazabal Seviné, M. (2012). "Cleobulina, Teano, Hiparquia y Sosípatra, según la «Historia Mulierum Philosopharum» de Gilles Ménage", en López González, M. (Coord.), *Mujeres de la Antigüedad: texto e imagen. Homenaje a M^a Ángeles Durán*. Málaga: Perséfone, 2012, 135-169.
- Mataix, Susana (1999). *Matemáticas es nombre de mujer*. Barcelona: Rubes Editorial S.L.
- McAlister, Linda (1996). *Hypatia's Daughters. 1500 Years of Women Philosophers*, Indiana University Press.
- McIntosh, Jane (1989). *The Woman and the Lyre. Women Writers in Classical Greece and Rome*. Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Ménage, Gilles (1690). *Historia de las mujeres filósofas*, trad. Mercè Otero Vidal, introducción de Rosa Rius Gatell. Barcelona: Herder, 2009.
- Meunier, Mario (1932). *Femmes pythagoriciennes: Fragments et lettres de Theano, Perictione, Phytys, Melissa, et Myia*. Paris: L'Artisan Du Livre.
- Núñez, Juan, Rodríguez, María (2011). "Las mujeres en la escuela pitagórica" *Premisa* 49, 3-15.
- Pérez Cantó, Pilar, M^o Romero, Esperanza (2005). "Las mujeres en los espacios ilustrados", *Signos históricos* 13, 43-69.
- Pomeroy, Sarah (1975). *Goddesses, whores, wives and slaves: Women in classical antiquity*. New York: Schocken Books.
- Rist, J. M. (1965). "Hypatia" *Phoenix* 19 (3): 214-25.
- Thesleff, Holger (1961). *An introduction to pythagorean writings of the Hellenistic period*. Finland: Abo Akademi, Abo.
- Waithe, Mary Ellen (1987). *A History of Women Philosophers: Ancient Women Philosophers 600 B.C. - 500 A.D.*, Boston: Kluwer Academic.
- Wider, Kathleen (1986). "Women Philosophers in the Ancient Greek World: Donning the Mantle" *Hypatia* 1:1, 21-62.

**La expansión del universo femenino
en la novela pastoril española:
La Diana de Jorge de Montemayor
y *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo.
La ampliación del universo**

Summary

In this paper we analyze the relationship between the first and the second part of a pastoral romance saga which both have in common the life of the character Diana and it is successful in Spain in the Sixteenth Century because they are enjoyable for readers from a high socioeconomic level. We develop the idea of discontinuous fiction as a kind of theoretical framework for our research about the serial story.

Keywords: female characters, pastoral romance, discontinuous fiction, several stories

El estudio de la literatura del Siglo de Oro en España ha tenido tradicionalmente una perspectiva patriarcal desde la que no se ha hecho hincapié en el análisis de los modelos femeninos que resultan de los personajes creados en la narrativa del momento, o bien se han estudiado estos patrones de comportamiento, pero con una mirada un tanto parcial y descontextualizada. En este caso, pretendemos rescatar aquellos personajes femeninos que nos aporta la novela pastoril como relato en serie del siglo XVI español y que nos ayudan a establecer una ficción discontinua (Frau 2014) a través de dos estructuras narratológicas interconectadas que giran en torno a un universo arcádico femenino.

En primer lugar, en palabras de los dos autores, estas dos novelas que a continuación analizamos, están destinadas a presentarse al público como una primera parte, en el caso de *La Diana* de Jorge de Montemayor, y como una segunda parte, en el caso de *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo⁶. Esta última

⁶ Parte de la crítica considera, incluso, que estas dos novelas conforman una misma obra (Siles 1972: 119) o, al menos, que la segunda parte es lo más cercano posible al modelo de Montemayor (Avalle-Arce 1975: 117).

es la continuación que parece responder a la voluntad que Montemayor deja clara en el desenlace de su *Diana*:

Allí fueron todos desposados con las que bien querían, con gran regocijo y fiesta de todas las ninfas y de la sabia Felicia, a la cual no ayudó poco Sireno con su venida, aunque della se le siguió lo que en la segunda parte deste libro se contará, juntamente con el suceso del pastor y pastora portuguesa Danteo y Duarda (Montemayor 1996: 289)

Aunque Gil Polo se inmiscuya en la trama de *La Diana*, al presentarse en esta segunda parte desesperada por el amor de Sireno, no retoma la historia de los pastores portugueses Danteo y Duarda, lo que ha sido señalado como uno de los errores más significativos por la crítica (Siles 1972: 120). De hecho, al final del libro se explicita que no se ha narrado y se dejará para un próximo libro: “con la historia de Danteo y Duarda, portugueses, que aquí por algunos respectos no se escribe, y otras cosas de gusto y de provecho, están tratadas en la otra parte de este libro que antes de muchos días, placiendo a Dios, será impresa” (Gil Polo, 1987: 315). Así parece que esta serie de novelas nunca va a acabar, pues siempre existen historias de pastores y pastoras entrelazadas que quedan por rematar. El libro de Gil Polo parece conveniente en cuanto al vacío argumental que propone Montemayor, pero solo en el aspecto del desarrollo psicológico del personaje de Diana, que parecía quedarse incompleto en la primera parte, ya que casi toda la trama restante supone un afán de innovación y acumulación por parte del autor valenciano.

Gil Polo, a su vez, declara explícitamente que su *Diana enamorada* es una continuación de la de Montemayor: "A este libro nombré *Diana enamorada*, porque, prosiguiendo la *Diana* de Montemayor, me pareció convenirle este nombre, pues él dejó a la pastora en este trance" (Gil Polo, 1987: 83). En la obra se continúa con el estado en el que se puede fácilmente interpretar que quedaba Diana en la primera parte: el enamoramiento; tal y como lo entiende Gil Polo en la segunda parte. Su afán de invención también queda reflejado en la continuación junto al intento de respetar las historias anteriores: “Hallaréis aquí proseguidas y rematadas las historias que Jorge de Montemayor dejó por acabar, y muchas añadidas” (Gil Polo 1987: 83). Es decir, busca un desenlace a los finales abiertos que deja Montemayor y añade nuevas historias para enriquecer la trama pastoril, algo muy propio del género. Pero la continuación no cierra tampoco la obra finalmente, sino que deja un final abierto para manifestar claramente que se espera una segunda parte de esta prolongación, ya sea por razones sociales o económicas.

En cuanto a la estructura, podemos observar que se continúa con el método de intercalar poemas en la prosa, siguiendo con las relaciones de dinamismo-

estatismo que ya se presentaban en la primera *Diana*, pues con la prosa se solía representar a los personajes caminando, buscando a otro personaje, en definitiva, en acción, algo que es recurrente también en los viajes al pasado cuando los personajes de forma retrospectiva narran una anécdota de su vida pasada, a modo de peripecia; con la poesía, sin embargo, se pretende por lo general parar el tiempo en un *locus amoenus* en donde los personajes pastoriles tañen un instrumento, modulan sus voces o mantienen un diálogo entretenido, de forma más estática aunque también nos dé algunas informaciones de la narración, pero de manera más indirecta. Esta relación conceptual la podemos asociar a las dos partes, así como a la dirección de los pastores y las pastoras, que en los dos casos suman compañías hacia el palacio de Felicia, sobre todo Diana para que cure sus males.

En cuanto a estos personajes, muchos de ellos se repiten y otros son nuevos, pero hay que destacar que muchos de ellos tienen alguna relación de parentesco. La Diana de Gil Polo aparece en la nueva serie desde el principio como protagonista, mientras que Montemayor no la introducía hasta bien entrado el libro, y en la parte anterior de la obra solo se había mencionado de oídas. El autor valenciano la señala como uno de los personajes más importante, o el que más, ya que participa en casi todas las historias, convirtiéndola de este modo en una heroína femenina de novela pastoril, al contrario de lo que el discurso crítico tradicional ha perpetuado en el personaje masculino (David 1991). Sin embargo, aunque se le conceda una mayor visibilidad en la narración, no significa que se construya como un personaje feminista, concepto muy alejado de la época, ya que tras beber el agua mágica de la maga Felicia, Sireno, su pretendiente, se liberaba de la pasión de Diana en la primera parte, y esto da pie a Gil Polo para comenzar el libro con una Diana pensando en amores por el pastor, lo que supone que los personajes inviertan su papel y la pastora eche en falta a quien antes trataba con desdén. Mientras, Sireno aparece solamente al final en la novela del valenciano y con “una intervención más bien pasiva” (Siles 1972: 120).

Esta peregrinación de amor vuelve a ocurrir en Gil Polo como en la *Diana* primera ocurría con Felismena y otros personajes que hacen un largo recorrido para encontrar al amado o amada. Ahora Diana está casada con Delio, pero este se enamora de Alcida; como en la primera parte, vuelven a presentarse los triángulos o cuartetos amorosos que enredan e intrigan la lectura a través de personajes duales que se entrelazan: Diana habla con Marcelio y están emparejados con Delio y Alcida respectivamente, pero Delio se escapa persiguiendo a Alcida. Hay un paralelismo en la forma de escaparse de Marcelio con Clenarda a ojos de Alcida, repitiéndose las anécdotas con algunas variaciones. Además, se retoma la historia de amor entre Ismenia y Montano, que Montemayor había cerrado muy superficialmente tras el episodio de la cadena de amores entre Alanio, Selvagia,

Ismenia y Montano. Este último y Fileno, padre e hijo, pretenden a Ismenia, como ocurre en la obra de Montemayor con Arsileo y Arsenio, padre e hijo, que pretenden a Belisa. La enamorada en los dos casos ama al hijo, tanto Ismenia a Montano como Belisa a Arsileo. En esta historia de enredos se introduce el papel de Silveria como criada de Felisarda y Fileno y se le dota de toques celestinescos al engañar a Montano, lo que complica más aún el cosmos arcádico en que se desenvuelven las pastoras.

Por otro lado, parece que todos los pastores que pululaban alrededor de Diana ahora están enamorados de otras y Diana queda como la que pena por amor de forma paradójica, quizá como una especie de castigo por su comportamiento en la primera parte, al que ya Montemayor culpaba cuando tenía ocasión. En esa línea, Diana parece seguir siendo una víctima del autor por su conducta, posiblemente debido a la concepción misógina de la época tal y como corrobora Mujica (1986: 147). Souviron apunta al respecto que “en el proceso de ficcionalización de la realidad la fantasía masculina otorga a la mujer atributos y cualidades que no son sino cosecha de sus propias proyecciones”, sobre todo si se apoya en la imaginaria del petrarquismo (Souviron 1997: 52, 53). Estos personajes, como en Montemayor, siguen los modelos del amor cortés, sirviendo los pastores a las damas, dedicándole poemas o canciones. En Gil Polo, sin embargo, Diana declara abiertamente su amor por Sireno y esto parece salirse de la norma establecida (Mujica 1986: 147). La pastora, por otro lado, se muestra con Tauriso y Berardo como la mujer que hace sufrir a los hombres por amor, tratándolos despiadadamente cuando, por ejemplo, se despide de ellos y pierden su contacto. De este modo se contraponen el amor de la *donna* despiadada, *la belle dame sans merci*, y la mujer que se arrastra por el amor del hombre (Salinas 2009).

Por otra parte, Tauriso y Berardo insisten en su “fe constante y amor verdadero” (Gil Polo 1987: 203), que merecen un galardón según el código cortés, pero no obtienen más que rechazo. Podríamos hacer un paralelismo de esta fría dama en la que se ha convertido Diana con la Gelasia de Montemayor, dura como la piedra ante las súplicas eróticas de sus pretendientes, al menos en el momento de su aparición. La protagonista del autor valenciano se comporta con crueldad hacia los pastores que la pretenden porque así lo indica el código cortés con el fin de no perder la honra y poder servir de forma leal a su marido, aunque sufra por él y su abandono. Por ello, de un modo u otro, Diana se va configurando a lo largo de la novela como la malmaridada o malcasada (Albuixech 2008), algo que ya le ocurría a algunas pastoras de Montemayor, ya que no es feliz en su relación con Delio, que se escapa para perseguir a otra pastora, sin contar con que ella estaba realmente enamorada de Sireno. Para aumentar la desgracia, este marido de Diana aparece como el celoso por excelencia, igual que este sentimiento se presentaba en el

Filemón y la Amarílida de Montemayor en la línea de un mal incurable (Egido 1987: 386).

En cuanto a uno de los espacios centrales de esta saga pastoril, el palacio de Felicia, tiene una importancia nuclear en la obra al igual que en la primera *Diana*, así como la dueña que lo habita, que posee el poder de transformar las vidas de los pastores y las pastoras que vienen a pedirle ayuda en sus males de amor. Los personajes que cruzan este edificio salen totalmente cambiados en las dos novelas, además de que en este lugar se siguen preparando pócimas mágicas para curar el enamoramiento – o para reforzarlo, dependiendo del caso-, se celebran casamientos con sus respectivas fiestas o se reparten consejos. En el libro de Gil Polo una ninfa les indica a los pastores y las pastoras quiénes residen en el palacio de Felicia en ese momento, y coinciden justamente con los personajes que se quedaron del primer libro: Silvano, Selvagia, Sireno, Belisa y Arsileo, y, por otro lado, Felis y Felismena. Felicia aparece vestida como en el primer libro y con sus ninfas de nuevo (Cintia, Polidora y Dórida), cuya presentación se repite en un escenario de motivos mitológicos, mientras que Arethea es el personaje que aporta la innovación. Cuando llegan los caminantes le besan la mano a Felicia arrodillándose en clara relación de vasallaje, de nuevo, y, como afirman algunos críticos como Juan Montero en la primera *Diana*, esta podría remitir a la tía de Carlos I, María de Hungría, dueña del palacio de Flandes en ese tiempo (Montemayor 1996: 165). Siguiendo con este trasunto analógico de la realidad (Damiani 1986), el vestido negro que viste podríamos asociarlo a la muerte de un pariente de la Corte, acontecimiento muy común en la época. Pero aun teniendo en cuenta este aspecto del posible enmascaramiento de la realidad histórica del siglo XVI, Gil Polo vuelve a otorgar a Felicia el papel de adivina, celestina, sanadora y solucionadora de los problemas de los pastores y las pastoras.

Precisamente por esta focalización en el personaje femenino, creemos que hay un carácter más activo en la configuración de Felicia, ya que se construye como una mujer con iniciativa tal y como argumenta Mujica:

Montemayor's characters are essentially passive. With few exceptions, they do not act, but are acted upon. The final resolution of their predicaments is left in the hands of an outsider, Felicia, who takes responsibility for their destinies. The structure of the romance emphasizes this passiveness (1986: 144).

Felismena, por otro lado, también adopta un rol bastante activo e independiente, ejerciendo un poder sexual y activo hacia Felis (David 1991), lo que la distingue de otros muchos personajes femeninos. Más adelante asistimos al reencuentro por la anagnórisis a través de la historia de esta pastora, algo que

también es un clásico en Montemayor y en el género como fórmula general, estrategia rescatada de las tribulaciones que sufrían los héroes de las novelas de caballerías. Si nos centramos en la figura de Alcida, ya parece romper con la ficción e introducir claramente una innovación en el libro con respecto a Montemayor, pues se describe cómo se desprende de su disfraz de pastora y se adorna con joyas y vestidos aconsejada por Felicia, lo que nos da cuenta de la teatralización manifiesta que supone el mundo pastoril, directamente referencial a la Corte imperial como antes hemos mencionado. Frau entiende que esta convención es patente en las églogas de Garcilaso o en las novelas de Montemayor en cuanto al encubrimiento de la identidad de personas reales mediante la construcción de personajes ficticios (Frau 2002: 130).

Por otro lado, Gil Polo recurre a otra innovación con respecto a la narración del primer libro, pues las pastoras formulan las adivinanzas, tomando la iniciativa con respecto a los hombres, dando cuenta de su delicadeza, quizá representando a las mujeres de la Corte, más inteligentes y leídas que los hombres al concedérseles más tiempo libre, ya que los hombres emplearían su tiempo en asuntos políticos o bélicos. Por tanto, ya no se da tanto el caso de que “la voz del autor es la que lleva las riendas de la narración. Llega hasta meterse en el interior de los personajes, para explicar su estado de ánimo, o para que el lector pueda comprender más justamente sus reacciones” (Siles 1972: 81), o bien, con respecto a la voz de los personajes masculinos como ocurre en el libro de Montemayor, sino que en este caso hay una mayor concesión a la palabra femenina.

En cuanto al estilo de la *Diana enamorada*, ya hemos apuntado que se continúa con la estructura heterogénea de intercalar el verso en la prosa. En relación a las composiciones líricas tenemos variados ejemplos, la mayoría de ellos ya presentes en Montemayor: continúan los cantos amebeos y, en paralelo a Sireno y Silvano, cantan también en competencia y por pareja Tauriso y Berardo como homenaje a la belleza de Diana. Además, el propio Sireno vuelve a protagonizar otro canto en el que se enfrentan dos posturas, en este caso con Arsileo. Adicionalmente, aparece un epitalamio como el recitado por Arsindo en las bodas de Daranio y Silveria. Como hemos apuntado antes, en esta segunda parte las pastoras se animan más a cantar sonetos, glosas u otras composiciones, como innovación del autor valenciano al que le podemos asociar una reivindicación del papel de la mujer, al menos en su referencia implícita a la Corte, o por lo menos, no intuimos una postura tan misógina como la que le precede.

No ocurre igual en el caso del canto del Turia, que se asemeja al canto de la estatua de Orfeo en Montemayor, pues coinciden en que dos seres inanimados cantan; en la primera parte, una obra de arte de un material inerte, y en la segunda parte, un elemento natural, pero más dinámico, al moverse continuamente, y más

apegado a la tradición de la égloga garcilasiana donde el río trae consigo la voz del poeta –cuando muere Elisa en la Égloga III-. Aparte de ser la composición más larga en las dos novelas, otra similitud es la representación simbólica, la poesía, pues Turia aparece representado con la corona de laurel, mientras que Orfeo es el dios de la poesía.

Si nos centramos en los tópicos que circulan en estas dos obras, el de alabanza de Aldea y menosprecio de Corte se presenta como lugar común, pues aparece la contradicción del cantar llano y rústico con el artificioso y culto cuando Tauriso y Berardo entonan estrofas muy delicadas y afinadas. Esto supone el reencuentro con la dicotomía del cantar natural de los pastores frente a la elaboración de invenciones y variaciones en la Corte, quedando manifiesta la confusión entre estos dos mundos tan alejados aparentemente. En este episodio se pone de manifiesto que de alguna manera el libro de Gil Polo sigue la estela que deja Montemayor en cuanto a lo lacrimoso y exageradamente sentimental, cuando los pastores demuestran su amor desesperado por Diana y ella se apiada de ellos, quedándose para no castigarlos con su ausencia, mientras uno de los pastores toca la zampoña llorando, aunque por otra parte el autor valenciano condena en su novela lo excesivamente emocional (Mujica 1986: 170), pero no deja de presentarse como un motivo común en el género.

Los dos autores renacentistas coinciden además en concebir la novela como un vehículo de transmisión ideológica; para Gil Polo, el estoicismo y, para Montemayor, el neoplatonismo, lo que ha llevado a Mujica (1986) a calificar la novela del valenciano como didáctica y de propaganda moral. En la obra de Montemayor este pensamiento circula claramente en la escena en la que Felicia habla sobre el amor a los pastores y las pastoras en el palacio. Avalle-Arce piensa que “Diana trata de defender la omnipotencia y divinidad de Amor, y para hacerlo recurre a ciertos argumentos que ya están en su modelo, como son lugar común de la filosofía neoplatónica del amor” (Avallé-Arce 1975: 120) y Egido argumenta que “la curación por la palabra es el tratamiento más frecuente. La misma Diana, siempre oídos atentos, ejemplifica este poder que remedia con el diálogo las penas ajenas” (Egido 1987: 389). Por ello, el discurso femenino se convierte en un arma de persuasión muy útil en manos de los autores. Souviron opina que se esgrimen muchos tópicos en defensa de la igualdad femenina en esta novela inauguradora del ciclo pastoril que supone la Diana y que las protagonistas defienden su derecho a participar en las mismas condiciones que los hombres. Así, “Silvano y Selvagia protagonizan el debate sobre la condición de la mujer” o Delia “opina que la belleza debía haber sido entendida de ánimo y no física, opinión divergente a la de su marido, que sostiene que era la belleza corporal la merecedora de la manzana de la discordia” (Souviron 1997: 56), mientras que Sireno recurre a la mudanza del

carácter femenino como argumento misógino para descalificar a su contrincante en el debate (Souviron 1997: 109). Pero uno de los episodios que más nos sorprenden de esta novela coral es el del supuesto lesbianismo que provoca la ambigüedad de género cuando se traviste Selvagia, cuyo ingenio y entendimiento es alabado por Sireno y se le toma por la más experimentada pastora en amor, aunque se declara la más maltratada, pues una endiablada pasión le ha provocado desvariados efectos. Enamorada de otra pastora en una velada a puertas cerradas para mujeres en el templo de Minerva, Selvagia habla de sí misma en masculino para explicar los sentimientos que la embargaron (Souviron, 1997: 110).

Pasando a la relación temporal que hay entre las dos obras, podemos establecer casi una absoluta semejanza, ya que el presente de la escritura se narra en pretérito y cuando los personajes detienen su paso y echan la vista atrás, se trasladan a un tiempo pasado en el que caben anécdotas, viajes, aventuras o desdichas, alternándose estos momentos como en la narrativa de Montemayor. En cuanto a la relación espacial, los lugares donde parar a conversar, cantar, tocar un instrumento o reposar, son los mismos que en el primer libro según el tópico del *locus amoenus*, ya sea un prado florido, una fuente o un río, por ejemplo, la Fuente de los Alisos, repetida en las dos narraciones, incluso recordada en el segundo libro como referencia de la primera parte. Un espacio muy simbólico, como antes mencionamos, es el palacio de Felicia, que vuelve a describirse suntuosamente, con ninfas, y donde se encuentran los caminantes al ya afamado Sireno. Aquí se hace un resumen rápido de la solución a los amores con las pócimas que se daba en la trama de Montemayor. Al igual que en la primera parte se recrean paisajes de tierras portuguesas con alusiones a su lugar de nacimiento y pastoras hablando en la lengua materna, Gil Polo conduce a los pastores a su Valencia natal según queda explícito en la narración.

Siguiendo con las informaciones repetidas, resumidas o alusivas a la obra anterior de la creación de Gil Polo, podemos aportar muchos ejemplos. Un caso metaliterario es el de la referencia a personajes famosos de la realidad de la época como Juan Luis Vives. Más adelante se explicita la ristra de poetas valencianos desde Ausias March, en una forma que nos transmite cierta ambigüedad al mezclar el plano de la Historia con el de la escritura. Al igual que en los libros de pastores que lo anteceden, el juego entre la ficción y la realidad queda implícito como ya hemos podido comprobar. Ya en los preliminares del libro del valenciano se incluía una ficción metaliteraria, pues el supuesto autor, Alonso Girón y de Rebolledo, se materializa en el personaje del "Lector" en el soneto que compone, donde dialoga con Diana con la finalidad de alabar el libro. Otra aportación metaficcional es la

referencia al Sincero de la *Arcadia* de Sannazaro⁷, algo que Montemayor ya había hecho. Gil Polo también indica una referencia explícita al cuarto libro de Montemayor para hacer un resumen con el que se ahorra los detalles descriptivos del lugar en el que se encuentran los protagonistas de la escena.

Otra de las repeticiones argumentales es la narración de la procedencia de Felismena, porque Marcelio lo pregunta y Silvano, del libro anterior, le responde que de Vandalia, como una forma de recordar a los lectores y las lectoras este detalle que ya tendrían olvidado. Luego se resume su episodio con Felis en el que también entra en juego su hermano, en el momento en que lo mandan a la Corte de Portugal, que ya había detallado Montemayor. De esta forma se propone rellenar alguno de los huecos de la historia anterior, por ejemplo, las circunstancias del hermano de Felismena, pues el narrador de Montemayor solo lo usaba como excusa para la relación amorosa de la pastora. Por último, volviendo al intercambio de palabras entre los pastores y las pastoras, Silvano repite una adivinanza que ya había hecho en la Fuente de los Alisos y que Diana sabe contestar porque ya lo ha escuchado, dándose de nuevo la repetición de un mismo hecho para refrescar la memoria al lector o lectora.

En conclusión, Gil Polo parece continuar una obra que parecía pedir a gritos un desenlace, ya que el mismo Montemayor no pudo hacerlo, pero es tan grande y numerosa la comunidad pastoril y la ficción que crea, que al valenciano le cuesta atar todos los cabos sueltos, en lo que seguramente influyesen las circunstancias económicas del autor, ya que eso permitiría proseguir la saga. Aun así, Gil Polo es capaz de seguir la línea de un argumento y un estilo muy fieles al original sin que decaiga tanto la expectativa del lector o lectora por las intrigas pastoriles como la sensibilidad lírica. Así, la *Diana enamorada*, que no parece presentar errores ni olvidos en relación a la coherencia del relato con respecto al anterior exceptuando algún caso comentado, supone una continuación muy acertada que demuestra el gran conocimiento del subgénero, por no decir del propio universo femenino que crea el primer escritor y supone un germen narratológico muy atractivo.

Referencias bibliográficas

- Albuixech, Lourdes (2008). "El matrimonio y la tradición de la malcasada en la narrativa pastoril española", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 38.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- Damiani, Bruno Mario (1986). "Realismo histórico y social de La Diana de Jorge de Montemayor". In: A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor

⁷ Avalle-Arce pone de manifiesto la gran influencia que tiene este modelo, sobre todo, en *La Diana enamorada* (1975: 118), ya que en la obra de Sannazaro se intenta evitar, mucho más que en estas narraciones, el conflicto y el sufrimiento (Mujica 1986: 114).

- y Vázquez (coord.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1, 421-431.
- David, Gail (1991). *Female heroism in the pastoral*. New York: Garland.
- Egido, Aurora (1987). "La invención del amor en la Diana de Gaspar Gil Polo". *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 6, 383-398.
- Frau, Juan (2002). "La poética de la ficción en la teoría literaria de los siglos XVI y XVII", *Philología Hispalensis*, 16, 117-135.
- Frau, Juan (2014). "La ficción discontinua. Aspectos del relato en serie". In: Domingo Sánchez-Mesa, José Manuel Ruiz Martínez, Azucena González Blanco (eds.). *Teoría y Comparatismo: tradición y nuevos espacios (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 377-388.
- Gil Polo, Gaspar (1987). *Diana enamorada*. Madrid: Castalia.
- Montemayor, Jorge de (1996). *La Diana*. Juan Montero (ed.). Barcelona: Crítica.
- Mujica, Barbara (1986). *Iberian pastoral characters*. Washington: Library of Congress.
- Salinas, Pedro (2003). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Península.
- Siles, José (1972). *El arte de la novela pastoril*. Valencia: Albatros.
- Souviron, Begoña (1997). *La mujer en la ficción arcádica*. Madrid: Iberoamericana.

La biotecnología sobre el cuerpo femenino en *La mujer adúltera* de Enrique Pérez Escrich

Summary

The aim of this paper is to analyze the relevance of the body of the female character like a gender identities crossroads in the *novela de folletín*. Along the analysis of the novel of one of the most famous writers in this period of time, the paper inquires in the way the body becomes a surface suitable to be meant by the normative discourse as well as by the heroine herself.

Keywords: body, folletín, gender, performativity, Pérez Escrich

El hecho de que el siglo XIX sea recordado en la historia como una de las épocas con un mayor instinto de dominación sobre la mujer es un fenómeno ya bien estudiado. La insistencia sobre la generación de un ideal identitario encarnado en la figura del *ángel del hogar* queda reflejada en toda la literatura que recorre este siglo. Es el resultado de su relegamiento en el espacio privado y, por ende, de su mutismo en el público. Un mutismo que, sin embargo, no es proporcional al protagonismo que cobra, al ser la mujer una figura central como objeto de reflexión. Teorizada, esquematizada y estigmatizada, no pudo escapar a lo que Fraisse y Perrot (1994: 11) califican de “codificación colectiva precisa y socialmente elaborada”.

Sea quizá una de sus causas principales la necesidad del nuevo proyecto burgués de utilizarla, de servirse de ella como principal agente reproductor del sistema instaurado. Un sistema que presencia un cambio de percepción fundamental sobre la sexualidad, que se manifiesta, en este momento, como una dimensión esencialmente económica dirigida, en palabras de Foucault (1978: 49), a “asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales”. En otras palabras, el poder comienza a ejercer su dominación sobre una de las dimensiones más propiamente individuales: el cuerpo. Un cuerpo privado que, dado el objetivo deseado, queda completamente entroncado en el cuerpo social:

[...] el cuerpo de la mujer fue analizado –calificado y descalificado– como cuerpo integralmente saturado de sexualidad [...] fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce

y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación) [...]. (1978: 127)

Por lo tanto, no solo se dirigieron los esfuerzos a moldear una perfecta femineidad productiva sino que, asimismo, se focalizó la atención en materializar esas nuevas exigencias en lo que, esencialmente, se consideraba su valor más eficaz para el nuevo régimen. Este hecho demuestra la creencia de la época en el carácter puramente performativo del cuerpo y, asimismo, ofrece una nueva relación dicotomial entre sexo y poder. Es decir, en cuanto la norma intenta imponer un determinado modo de utilizar el cuerpo, la materialidad de este ya “no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora” (Butler, 2002: 19).

A este respecto, Mauss (1979: 345) resulta especialmente esclarecedor al exponer cómo el ser humano hace uso de unas técnicas de adiestramiento corporal dirigidas a la consecución de un rendimiento específico. Si se manifiesta un interés por convertir a la mujer en el principal sujeto reproductor del sistema, resulta coherente su exposición a este entrenamiento corporal consistente en la inoculación de un ideal genérico a asumir por el sujeto y que, además, se relaciona con la noción foucaultiana de la desindividualización del poder. No hay mejor garantía de preservamiento que la transformación del sujeto dominado en sujeto guardián de la norma.

La dinámica en la que cuerpo y poder se relacionan entre sí puede ser observada en la literatura y, más específicamente, resulta especialmente sugerente un análisis del género folletinesco. La razón fundamental reside en que la mujer se convierte en la audiencia principal de este tipo de obras. Pese al alto índice de alfabetización femenina, el siglo XIX contempla un alto número de mujeres lectoras adictas a estas novelas, utilizadas como vía de escape a una vida de reclusión y carente de estímulos. A este respecto, comenta Ferreras (1972: 27): “Los temas, las intrigas de las obras parecen destinadas a un público femenino; son sentimentales, en el peor sentido de la palabra; abundan los protagonistas del bello sexo, se plantean problemas familiares, también según la tónica más tradicional”.

Por lo tanto, si lo que se perseguía era educar a la mujer en la forma de entrenar su propio cuerpo, nada más eficaz que la difusión de esta doctrina a través del folletín. En este sentido, un buen representante del sector patriarcal es el escritor católico y moralista Enrique Pérez Escrich, que se posicionó como “uno de los novelistas más populares de España”, cultivando “la tendencia del dualismo moral” (197). Un dualismo clave en la representación de los cuerpos de sus personajes femeninos.

Para este trabajo nos hemos centrado en el análisis de su obra *La mujer adúltera*, publicada en 1864. La razón principal de esta decisión estriba en el gran éxito alcanzado ya que, como expone Pura Fernández (2008: 45), llegó a sobrepasar “las diez ediciones en el siglo” y dio lugar “a productos similares como *La perdición de la mujer* (1866), del mismo autor”.

En un análisis en profundidad, podemos observar un esquema dicotómico compuesto, por un lado, por aquella caracterización correspondiente al ideal de mujer deseado desde el sistema patriarcal y, por el otro, por la construcción del cuerpo de aquella *femme fatale* temida y demonizada. Estos dos polos quedan encarnados en las dos relaciones principales madre-hija, siendo heredadas de una a otra.

Marta y María, la primera pareja a la que hacemos alusión, además de arrastrar la simbología bíblica de sus nombres, se muestran como los perfectos ángeles del hogar. El cuerpo de Marta, la madre, hace gala de formas orondas, carnosas, que parecen significar la posesión de las más castas virtudes morales, quizá porque se presente como un físico totalmente alejado de la sexualidad. Con dieciocho años, “es rolliza, fresca”, perteneciendo a ese grupo de “chicas gordas”, que “tardan más en envejecer” (Pérez Escrich, 1864, vol. I: 21).

Esta “madre amorosa” (288) parece encarnar los requisitos físicos que la afamada heroína galdosiana comprende en un prototipo de esposa y madre, mostrando así que las estructuras simbólicas corporales se presentan similares respecto a la novela realista y naturalista española. Cuando Fortunata manifiesta su intención de casarse con Juanito, ensancha sus formas, siendo así admirada y re-identificada. Ella misma es consciente de que esta nueva imagen puede cambiar la percepción de su amante: “Y ella, cuando se miraba al espejo, no se resistía a la admiración de su propia imagen”. Por ello, se muestra incapaz de reprimir el deseo de que su amado consiguiese verla así: “Algunos días le pasaba por bajo del entrecejo la observación aquella de otros tiempos: «¡Si me viera ahora!»”.

Y la verdad era que con aquella vida tranquila y sosegada, eminentemente práctica, se iba poniendo tan lucida de carnes, tan guapa y hermosota que daba gloria verla. Siempre tuvo la de Rubín buena salud; pero nunca, como en aquella temporada, vio desarrollarse la existencia material con tanta plenitud y lozanía. Feijoo, al contemplarla, no podía menos de sentirse descorazonado (Pérez Galdós 2011: 306).

Este proceso es semejante en la obra cumbre de Leopoldo Alas Clarín. Las veces en que atendemos a la lucha de Ana Ozores por formar parte de un entorno que, en el fondo, repudia, su cuerpo hace gala de esas formas orondas, carnosas,

llenas de color, que ya hemos observado en Marta. Unas características que van a favorecer su inclusión social, siendo admiradas por el pueblo en su conjunto:

El elemento masculino notó mucho antes que el femenino la extraordinaria belleza de Anita. Pocos meses después de la fiebre, Ana había crecido milagrosamente, sus formas habían tomado una amplitud armónica que tenía orgullosa a la nobleza vetustense [...]. Aquella niña en cuanto la habían separado de una vida vulgar, en poder de un padre extraviado y liberalote, y la habían alimentado bien, había recobrado el tipo de la raza. Se votó por unanimidad que era hermosísima. (Clarín, 2011: 291)

Si retomamos el análisis de los personajes de la obra propuesta para esta ponencia, percibimos que la corporalidad de la hija de Marta, María, queda marcada por una de las dimensiones más propiamente asociadas a la construcción de lo femenino: la naturaleza. Esta joven “todo candor, todo pureza”, mediante un proceso de metaforización, aparece convertida en “uno de esos lirios perfumados del valle, a los que basta una liviana ráfaga del céfiro para inclinarlos, pero de cuyo seno brota un perfume embriagador” (Pérez Escrich, 1864, vol. I: 296). Por lo tanto, la fragilidad, la inocencia y la pureza parecen ser sus principales señas de identidad. Tal y como apunta el narrador a través de otro de los personajes femeninos de la obra propuesta las virtudes morales se convierten en rasgos de hermosura en una mujer que cumple el ideal normativo: “— Tiene la hermosura de la virtud, la belleza de la bondad” (Pérez Escrich, 1864, vol. II: 49).

En contraposición, el autor esboza los personajes de Tula y Magdalena, estructuras simbólicas de la mujer carnal. En ellas, Pérez Escrich se recrea en sus características tanto físicas como personales, pareciendo ser consciente del uso de estos personajes como ejemplo a no seguir por una lectora real.

Por su parte, Tula, desde que aparece en la novela con dieciséis años, hace gala de un físico que perturba la mirada de su entorno. Con una “una hermosura provocativa”, se destaca su palidez. “Sus grandes y rasgados ojos negros como una noche de tempestad” indican la inestabilidad que desafía. Las pestañas que los enmarcan consiguen “desafiar a los curiosos”. No menos exuberantes son sus “labios, perfectamente delineados y algo gruesos”, que forman “dos hoyuelos deliciosos en los extremos de la boca”. Asimismo resalta su barba, que ya apunta al carácter objetual que petrifica a este tipo de mujer: “su barba, redonda y hundida en el centro, tenía algo de esas barbas encantadoras que nos ha dejado Rubens en sus lienzos”. Estas características, aun esbozadas debido a su juventud, ya presagian el tipo de mujer en que va a convertirse:

Cuando las chupadas mejillas de aquella niña adquirieran la morbidez y frescura que prestan las diez y seis primaveras, cuando aquella barba acabe de contornearse y los labios roben las encendidas tintas al carmín, su boca debe pedir eternamente un beso. Todo esto se adivinaba a través de aquel semblante perfectamente hermoso a pesar de su extremada demacración. Aquella niña estaba destinada a ser una de esas morenas encantadoras que resplandecen como un cielo sin nubes, que tienen fuego en los labios, fuego en los ojos, fuego en la mente. (Pérez Escrich, 1864, vol. I: 8-9)

De esta manera, cuando cumple los diecinueve años, su sensual corporalidad llega a su punto álgido. Desde las “dos flores de color de fuego colocadas en las negras y relucientes trenzas de sus cabellos” hasta “sus ojos grandes y provocativos” la delatan como “una de esas mujeres que resplandecen, que encantan, que fascinan; una de esas criaturas nacidas para amar y ser amadas”. Por ende, termina, a través de una comparativa, por equipararse a un objeto al que contemplar. Tula parece entonces:

[...] uno de esos seres que al tropezarlos detienen nuestro paso, y que se admiran como una obra de arte, como un lujo de hermosura que la naturaleza regala a la tierra, y que después que han pasado, cuando el asombro comienza a desvanecerse, cuando el resplandor se disipa, nos obligan a pesar nuestro a exclamar: — ¡Qué mujer! Vale un mundo (27-28).

Sin embargo, su hija Magdalena consigue superar la sexualidad que empapa a su progenitora. Ya, a los siete años, “era un retrato de su difunta madre” (Pérez Escrich, 1864, vol. I: 259). Como ella, su belleza revela su naturaleza carnal, que se define en contraposición al ideal normativo al que se aspira, encarnado en María: “Aquellas dos jóvenes, hermosas como puede pintarlas el deseo, aunque con dos hermosuras distintas, pues Magdalena hablaba a la materia y María al alma” (270). Más específicamente, el autor sigue subrayando la importancia de los ojos, observando que en “sus negras pupilas brillaba la misteriosa chispa del amor”. De la misma manera, también los labios expresan la misma idea, ya que, en ellos “palpitaba la pasión”. Una única novedad es que, en este personaje, también su frente revela su “alma de fuego” (275).

En conclusión, el cuerpo sexuado de Magdalena queda marcado por el deseo, por la incitación a una sexualidad dirigida al placer y, por lo tanto, no productiva. Como resultado, el personaje se sitúa fuera del marco normativo que requiere de una sexualidad puramente reproductiva.

Sin embargo, la principal novedad que aporta el personaje de Magdalena es su capacidad para moldear sus características físicas en función del tipo de mujer en que se encarna, demostrando así el uso del cuerpo no solo como estructura

simbólica identitaria, sino como terreno de juego, susceptible tanto a ser moldeado por la normatividad que somete a los cuerpos como por el propio cuerpo sexuado, que se rebela y se significa.

Una vez que la heroína decide sucumbir al adulterio y escapar junto a su amante, Fernando (símbolo de la riqueza a la que aspira y que, de nuevo, acentúa la naturaleza material del personaje), la sexualidad que empapa sus rasgos físicos se agudiza. Entonces se muestra “hermosa de una manera deslumbradora”, encontrando en “la ardiente mirada de sus ojos negros [...] algo que subyugaba”. Incluso la “dulcísima sonrisa de su boca era irresistible”. Pese a ello, el elemento más importante es la relevancia que comienza a cobrar la mirada del sector masculino en las descripciones, convirtiéndose en una especie de juez, capaz de desenmascarar la verdadera naturaleza del personaje: “Viendo a Magdalena, se detenía el paso para exclamar con todo el entusiasmo que es capaz de inspirar una cosa perfecta: — ¡Esta mujer es un ángel que indudablemente tiene fuego en las venas!” (Pérez Escrich, 1864, vol. II: 118-119).

De esta manera, una vez instalada en Madrid junto con Fernando, su belleza es incapaz de pasar inadvertida para la mirada masculina, que se embebe ante su contemplación. Comentan unos jóvenes aristócratas que, en su mirada, se podía observar “el fuego abrasador del sol de los trópicos”. En sus movimientos de cabeza, descritos como “voluptuosos y adormecedores”, “la indolencia de las Americanas”. Y, en el rojo de sus labios, “la sonrisa incitadora de las criollas” (233). Por esta razón, consideran que Magdalena es “— ¡Hermosa hasta lo inverosímil, hasta la insolencia!”, recalcando, de nuevo, lo seductor de su mirada: “— ¿No habéis observado que en su ojos hay algo que atrae, que magnetiza?” (236).

Por lo tanto, la heroína “había sufrido una metamorfosis, un cambio completo”. Esta transformación conlleva consigo una pérdida del anonimato ya que, cuando más atractiva se vuelve como consecuencia del adulterio, tanto más le resulta imposible sustraerse del deseo masculino. Porque manifestaba “una belleza tan notable [...] era imposible verla sin codiciarla”. Magdalena “no era ya la modesta aldeana en cuya alma se albergaba el tentador espíritu de la ambición. Era una joven cuya hermosura resplandecía, cuya elegancia fascinaba, cuya mirada agitaba el corazón, cuyas maneras seducían” (239).

Llegado este punto, al haber decidido optar por la materialidad frente a la moralidad (obsérvese que, en ningún caso, los procesos se sustraen a una ecuación dicotómica), Magdalena no tiene más opción que negociar su posición en sociedad a través de su cuerpo, que se ha convertido en máscara. Pese al malestar que comienza a sentir, el personaje es capaz de trabajar su apariencia física con el objeto de significarlo de una manera específica, de no ser relegada a los márgenes:

Imposible hubiera sido reconocer en el hermoso semblante de Magdalena el más pequeño asomo de malestar, de disgusto. Su sonrisa era tranquila; la mirada de sus negros ojos, dulce, amorosa, serena. Aquella cabeza encantadora parecía hallarse rodeada de la aureola envidiable de la felicidad. Su frente brillaba como las aguas cristalinas de un lago, ocultando las terribles tempestades de su alma (Pérez Escrich, 1864, vol. III: 14).

Es decir, el físico de la mujer adúltera es, asimismo, el arma con el que juega para poder mantener su estatus. Por lo tanto, la mujer se objetualiza. Véase este fragmento donde el narrador explica claramente la importancia del cuerpo como máscara simbólica en el tipo de la mujer pérdida, siempre en contraposición al ideal de mujer:

A la mujer que comercia con las gracias de su cuerpo, todo el mundo se cree con el derecho de preguntarle por cuánto se vende. Esta mercancía, tan conocida en los bazares de las grandes capitales, lleva la factura de su precio escrita en el rostro. Tan pronto como se observa que la hermosura es menos brillante, menos incitadora, los compradores van rebajando el precio. El sencillo penado de la mujer casada que respeta los deberes jurados al pie de los altares; la noble majestad que brilla en la frente de una madre virtuosa que honra a su marido, son los escudos donde rompen sus armas inútilmente los seductores de oficio. El hombre es propenso a las empresas fáciles. El lujo desvergonzado de la adúltera, la mirada soñolienta de la mujer sin pudor, son el padrón de infamias que autoriza a los hombres a todo. Lo que se pone de manifiesto, demostrando afán por ser admirado, no está lejos de venderse. Las canas, cuando van acompañadas de la virtud y de la honradez, inspiran respeto, y como una corona, tienen en derredor de sí admiradores que las veneran. Cuando la primera arruga aparece en la frente de la adúltera, cuando la primera cana asoma entre las trenzas de la mujer criminal, un grito horroroso resuena en el fondo de su alma, porque el hombre, que había puesto a sueldo su hermosura, le dice con esa frialdad grosera del materialista: «Te vuelves vieja; tus encantos han perdido un ciento por ciento; te lo aviso para que me hagas una rebaja» (66-67).

Se comprende entonces el proceso de transformación corporal cuando la adúltera decide volver arrepentirse y volver a encajar en el patrón normativo.

— Tal vez no te guste el vestido modesto de percal y el sencillo peinado sin adornos. Tal vez se te hace penoso el trabajo que te has impuesto. — No, no, padre mío, — repuso Magdalena con precipitación. — Bien sabe Dios que he arrojado lejos de mí sin repugnancia las galas que adornaban mi cuerpo. Bien sabe Dios que no me arrepiento de haber trocado el esplendor por la modestia, la holganza por el trabajo (270).

Este hecho demuestra, como apunta Bourdieu (2000: 42), que las descripciones corporales esbozadas en la novela elegida responden a procesos de aprendizaje sometidos a objetivos de dominación. En sus propias palabras, “la moral femenina se impone sobre todo a través de una disciplina constante que concierne a todas las partes del cuerpo”. Asimismo, como aprendizaje, se elimina la posibilidad de un cuerpo natural, de una verdad biológica anterior a un trabajo cultural. Los cuerpos sexuados son controlados a través de los dos procedimientos que Foucault (2005: 203) sugiere: “el de la división binaria y la marcación”. Por lo tanto, el cuerpo de la mujer ha sido marcado, moldeado, trabajado. Tanto marcadas como identificadas las formas de corporeización inscritas y expulsadas de la norma. Una marcación que no solo se ajusta al terreno literario, sino que fue concienzudamente estudiado por el discurso médico. De este modo, se comprende la vigencia de la teoría de los temperamentos en esta época. Por extraer un ejemplo, Amancio Peratoner (1880: 58-59) considera que los individuos que poseen un temperamento nervioso son fácilmente reconocibles por su aspecto físico: “faz pálida o muy poco sonrosada, aunque animándose a la más leve emoción; cuerpo débil, flaco, cabellos castaño-claro, pelos raros”. Asimismo, los individuos identificados de esta manera poseen una clara predisposición a la enfermedad, “a los espasmos, a los males de nervios”. Curiosamente, no nos sorprende la similitud de esta descripción con la de la caracterización física de los propuestos como ejemplos a rechazar.

Sin embargo, esto no conlleva necesariamente una aceptación del sometimiento por parte de estos cuerpos sexuados ya que, en palabras de Judith Butler (2002: 18), estos “nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización”. Por esta razón, el cuerpo de Magdalena es discursivizado por ella misma, aunque siempre en relación, de aceptación o de rechazo, a la referencia normativa que intenta imponer su poder.

En conclusión, los cuerpos literaturizados se han convertido en textos en sí mismos, susceptibles a ser leídos y, al mismo tiempo, a ser escritos. Los cuerpos quedan dibujados por los diferentes discursos, que los marcan y, de esta manera, los significan. Textos en los que leer o escribir, textos que nunca acaban de completarse. Sometido o indisciplinado, lo cierto es que el cuerpo se convierte en parte esencial de la nueva construcción de lo femenino en el siglo XIX.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Clarín, Leopoldo Alas (2011). *La Regenta*. Ed. Juan Oleza. Vol. I. Madrid: Cátedra.

- Fernández, Pura (2008). *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis Books.
- Ferreras, Juan Ignacio (1972). *La novela por entregas, 1840-1900: (concentración obrera y economía editorial)*. Madrid: Taurus.
- Foucault, Michel (1978). *Historia de la sexualidad*. Vol. I: *La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Foucault, Michel (2005). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Fraisse, Geneviève, Michelle Perrot (1994). "Introducción". In D. Georges, M. Perrot (eds.). *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. IV. Barcelona: Círculo de Lectores, 11-18.
- Mauss, Marcel (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Peratoner, Amancio (1880). *Higiene y fisiología del amor en los dos sexos*. Barcelona: La Moderna Maravilla.
- Pérez Escrich, Enrique (1864). *La mujer adúltera*. París: Garnier Hermanos.
- Pérez Galdós, Benito (2011). *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. Vol. I. Madrid: Cátedra.

Children, *childlike* modernism and avant-gardes in Katherine Mansfield's short-stories

Summary

Glorified or exploited by Victorian fiction and beyond melodramatic purposes, childhood and female children also turn into the ideal age and *starlets* in Katherine Mansfield's best New Zealand short-stories, like "How Pearl Button was Kidnapped" and "Prelude". This author combines her modernist experimentation and her exposure to the palette of contemporary pictorial avant-gardes (fauvism, primitivism, cubism and postimpressionism) to explore and capture the minds and bodies of young girls who boast virtues of innocence, curiosity, open-mindedness and inventiveness inherent to infancy. Without necessarily anticipating future reproductions during adulthood, Mansfield's children fleetingly experience liberating and invigorating moments of disruption from the course of their ordinary lives, and family or social pressures. Pearl enjoys the pleasures of her senses, heightened in contact with nature and motherly Maori women, whereas Kezia in "Prelude" indulges her imagination and lavish fantasy to build her own world of creative autonomy and artistic sensibility.

Keywords: Victorianism, modernism, avant-gardes, childhood, woman writer

Little girls up to the age of eight or nine are surely the sweetest and most winsome creatures in the world. Imagine such a little girl, bright and curious, clear sighted and honest, and keeping all her laughing, childish ways, but also enriched with the experience of a grown woman who has read and travelled and conversed with interesting people, and suffered deeply; give her also a genius for the use of language; and you have Katherine Mansfield (Harper 1929: 385).

1. Introduction: Victorian children and beyond

The 19th century is the *Golden Age* for children's literature and adult novels plagued with children as heroes and heroines under the spell of the *Bildungsroman* genre. These life stories are narrated since an early age to test the moral endurance of boys and girls to cope with adverse social circumstances, as well as to trace their physical and emotional growth until adulthood. Their testimonies aimed to educate and entertain the middle-classes and to foster reading aloud as the favorite pastime for the sacred family institution in Victorian Britain, but also extended to Edwardian times and beyond. However, childhood was also a locus of

controversies about its nature and social dimension during these same periods. From Locke's theory of the infant's minds as an uncorrupted *tabula rasa* in the Age of Reason, the Romantic celebration of children as innocent *creatures of nature*, and the apology for their *angelic* resemblance to God by timeless religious dogmas, scientific discussions during the second half of the 19th century started to insinuate that they were not fully *humanized* beings. Jessica Straley illustrates how Darwin's theories in *On the Origin of Species* (1859) and *The Descent of Man* (1871), believed in the notion that "children are closer to nature than are adults", and that there were unorthodox doctors convinced that we were born with tails, conspiratorially clipped off by midwives and nurses after being born (2016: 1-2). It was even argued that the evolutionary history of men did not culminate with birth, but it continued throughout the first five, ten or fifteen years of the child's life (2006: 6). This assumption about a previous *prehuman* or bestial stage of our humanity was mitigated by sociopolitical debates and parliamentary measurements to guarantee a system of universal compulsory education for children, and to protect their unalienable rights of proper care, housing, food, clothes and leisure, especially for orphans and working-class boys and girls. It was widely thought that infancy should be an idyllic phase in our lives, enjoyed by everyone and preserved from labor exploitation, social inequalities and parental violence or negligence. A typical adage voiced in Victorian times was "children should be seen and not hear" at home (Roe 1959: 21). But discipline was not totally repressive of character and happiness often prevailed in well-conducted households, although there was a traditional code of morals, behavior and manners to be respected by all infants: truthfulness, obedience, punctuality, a veneration for their elders, fear of God and honor the Queen (1959: 46).

Victorian novels were written under the literary movement of realism that replicated the true nature of human character and social interrelations, and that detailed the minute account of believable settings, events and circumstances. However, children's literature in the 19th-century created an unbridgeable abyss between them and adults, and because acting authors could not speak about real children or treat them as educated beings, they constructed Romantic fantasies of children as presocial and presexual innocent creatures that stood in for the real children that they could never get in their works (Straley 2016: 20). Therefore, could these artworks having boys and girls as their protagonists, faithfully articulate children's voices and experiences? We probably remember Jane Eyre from the novel with homonymous title and her anger when she has an argument with her malicious aunt Mrs. Reed: "the very thought of you makes me sick" (Brontë 2001: 30). Who is talking? A real destitute girl or the adult Charlotte Brontë behind her creature? If we peruse *Oliver Twist* or *David Copperfield*, we

find adorable children, but flatly portrayed or without any psychological introspection, because Charles Dickens prefers to focus on their angelic looks, misfortunes and the cruel adults who maltreated them, in order to heighten the saleable melodrama of his novels. Or we can recall Little Father Time in Thomas Hardy's *Jude the Obscure*. How can this fictional boy be mentally so old, have such fatalistic view of the world or murder his half-brothers and commit suicide? Consequently, Victorian literature does not seem to write about *real* children, their inner selves, plausible motifs or bodily reactions, but it rather reflects the desire of adult authors to recall their own childhood, to have young characters fitting sentimental or romanticized plots and purposes, or to portray common family and socioeconomic injustices suffered by children in the 19th century.

2. Katherine Mansfield: pictorial avant-gardes and *childlike* modernism

This article explores the fascination of Katherine Mansfield (1888-1923) with childhood and her choice of children as the protagonists in some of her best short-stories, such as "How Pearl Button was Kidnapped" (1910) and "Prelude" (1918). If we consider the major modernist writers such as James Joyce or Virginia Woolf, this woman writer from New Zealand is certainly one of the very few who does not necessarily opt for adults as the main characters in her works. At first sight, her choice of young girls would not fit into the sophisticated, *grown-up* world of high modernism, but it rather reminds the sentimental paradigm of Victorian children built upon the conventions of the *Bildungsroman*. Therefore, does this author use of children's voices represent a revival of old narrative traditions or does it rather suit her subversive modernist strategies? Adulatory responses to her life and works, like the previously quoted review by George Harper, suggest that Mansfield was viewed as a child by friends and acquaintances. Most literary critics also agree that her short-stories are highly autobiographical. As the daughter of a wealthy banker born in Wellington, she was given the best education for a young lady and she attended Queen's College in London in 1903. After some years back in New Zealand, she chose in 1908 to live permanently in Europe to lead the bohemian life as a free woman and an artist. But there, her writings also recalled a lost *Garden of Eden* with fondness and nostalgia: her childhood in a distant colony. *Once upon a time*, there was a spirited girl who lived happily with her beloved brother Leslie in a pretty southern island, but they grew up, he left her and was killed in World War I, far from home. Cherry Hankin argues that, like other contemporary writers, Mansfield chooses infancy as "an escapist looking-back toward a more

carefree time” and had the Peter Pan fantasy “of remaining a child forever, of never growing and of never dying” (1994: 28). Closer to nature than adults, with an innocent vision of life untainted by experience and still intellectually underdeveloped, boys and girls are privileged to respond instinctively or intuitively to unseen mystical and supernatural forces of their environment (Hankin 1994: 28). However, Mansfield’s portraits of young girls in her stories trespass the Edwardian cult of childhood, the traditional exercise of narrative memory to recall her own infancy and longing for lost nursery days, or to mourn the loss of her beloved dead brother. In fact, she deliberately incorporated children into her sophisticated modern(ist) writings to reflect more genuine, individual experiences of girls and her meddling (as an author) in the workings of their bodies and minds, instead of depicting obsolete, stereotypical young characters, like in sentimental novels from the past. And yet, her fiction goes back to Victorian and Edwardian times when she was just a girl in New Zealand, a white dominion of the British Empire that parroted its motherland and treasured its continuing cultural imprint from the 19th-century: patriarchy, good manners, decorum, domesticity and women’s dependence on men. Repelled yet still seduced by this old world of bourgeois conventionality and gender oppression overseas, Mansfield, nevertheless, revisits the recent Victorianism with modern children and modernist brushstrokes.

The pejorative term impressionism was coined in Paris by the art critic Louis Leroy after Claude Monet’s canvas *Impression, soleil levant* (1874) to criticize the vagueness, sketchiness and the unfinished impression of a potential painting. However, impressionism soon became a highly influential school of visual arts, embraced by Sisley, Manet or Degas, that found that existing artworks were oversimplifications of reality; and that instead, artists were required to capture the apprehension of fleeting sensations of everyday life, their personal viewpoints, the fragmented nature of our world, or its hazy atmosphere on their canvases. Due to the lack of a unifying artistic manifesto, many critics from different periods, starting with the English critic Roger Fry from the Bloomsbury group, have been tempted find equivalences between this pictorial movement (including its lavish aftermath of avant-gardes) and modernist literature beyond France. Max Saunders argues that the impressionist prose moves rapidly (by analogy with the speed of brushstrokes); it is intensely visual and without full elaboration, and it is concerned with the processes of perception, rather than with the things perceived (2004: 127). Katherine Mansfield has been “noted for a visually perceptive or painterly style of writing”, because the innovative form and content of her *impressionist* works were informed by the visual arts: the interplay between text and image, the subjectivity of perceptual sensations, and the importance of vibrant

light and colors (Choi 2011:67). Her choice of short-stories, instead of longer novels, was also thought to be more appropriate to record the transience, speed and mutability of modern life (2011: 67). Edited by her and her future second husband John Middleton Murry, *Rhythm* was a short-lived review magazine on art, literature, theatre and music of the 1910s, that echoed avant-gardes from France and their repercussion in Britain's modernism. Under the long shadow of the pioneering impressionism, the early 20th century and Mansfield witnessed together the birth of its *heirs* of artistic experimentation, like primitivism, fauvism, cubism and postimpressionism, among others. She could have deliberately chosen children for her *childlike* modernist project, because of the innate kinship between childhood and the new panorama of pictorial modernity: their common playfulness, simplicity, freedom, subjectivity, naivety, or preference for instincts against the logic of the previous mimetic art.

3. Pearl and her invigorating senses

Katherine Mansfield's short-stories usually revolve around moments of disruption that interrupt the ordinary course of life. Some of these are threatening or unsettling for the mental stability and social comfort of her adult female characters. In contrast, these episodes bring joy and independence to children, so they can be enjoyable or enriching for their lives. "How Pearl Button was Kidnapped" is a tale told from the perspective of a young girl, because its author masterfully imitates the baby speech and behavior expected from a three or four-year-old child: she laughs and smiles, she grimaces and sobs when she is afraid, she waves her hand and says "hello", and she innocently follows two unknown dark women. Her symbolic first name, Pearl, that recalls a jewel from nature, is incarcerated by the strictures of Button, her corseted surname. The title of this short story is *adult* and Victorian, because it reflects the social judgement of white New Zealanders that (wrongly) sentence that Pearl has been kidnapped by *wicked* Maoris, although their ethnicity is never stated. This group would be, then, committing a felony against a respectable family of colonists, belonging to the governing class in the British South Pacific. However, the contents of the story are pictorial and *childlike* modern(ist). They suggest that Pearl is still a *tabula rasa*. Driven by sensorial impressions, she would have no ethno-cultural prejudices against the *otherness* of her new friends, and her very young age reflects that she has not been yet adulterated by the colorless life with her mother in "the House of Boxes".

Searching a new chromatic language, fauvism burst into French art exhibitions in 1905 thanks to Henri Matisse and his paintings of intensely vivid

colors, like *The Red Room* (see figure 1). Katherine Mansfield not only visited France many times and was acquainted with its art, literature and philosophy, but according to Angela Smith, her writings were also influenced by fauvist aesthetics. Underpinned by the Bergsonian stress on *élan vital* (or our spontaneous impetus and intuitive response to life), its main pictorial traits found in Mansfield are: “sharply defining lines round figures”, “a rhythmical design”, “an emphasis on mobility”; “paint applied thickly in places and sparsely, or leaving the canvas bare in others”, and the empowerment of restricted people, like women and female children like in “How Pearl Button was Kidnapped” published in *Rhythm* (Smith 2003: 113). The fauvist profusion of colors in the dresses and ornaments worn by the two Maori women (red, yellow, green and pink) is what fuels Pearl’s first emotional impact as a childish viewer who exudes curiosity. Likewise, these adults are captivated by the blonde curls of the pretty white girl they *abduct*. Big, fat, barefoot, smiling and carrying basket of tempting ferns, these women are lively and cheerful: “they talked to each other waving their arms and clapping their hands together” (Mansfield 2002a: 20). They also adapt their speech to the directness of a child’s talk: “You coming with us Pearl Button? We got beautiful things to show you” (20) against any English rules of grammatical correctness.

Since the turn of the century, a current of primitivism also invaded modern art and literature to challenge the prevailing classicism and hellenism. Primitivists praised non-Western cultures for their purity, authenticity or fairness and for being morally closer to what humanity should be, and they simultaneously criticized a *sophisticated* Europe and its standards of religion, science, industrialization or capitalism (Welten 2015: 3). The post-impressionist French painter Paul Gauguin pioneered to explore freedom and artistic inspiration in Tahiti, in search for primeval celebrations of simple life and for Rousseau’s ideal of the *noble savage*, unspoiled and uncorrupted by Western civilizations. His portraits of semi-nude, colorful and relaxed Polynesian maids of *sexual* expression in exotic florid settings (see figure 2) telepathically speak with the semi-nomad Maori women of *sensuous* expression in Mansfield’s “How Pearl Button was Kidnapped”. Angela Smith associates this author and her *Rhythm* with the cultural nationalism of artists and writers from British colonies (Canada and Australia) living in Paris, like Emily Carr, Margaret Preston or J. D. Fergusson, who integrated indigenous or Celtic artistic manifestations from their homelands into their artistic identities. Although Mansfield died young and therefore, her works were not directly influenced by Maori aesthetics, but they also reflect connections, in writing and in painting, between her exposure to these artists of the colonial diaspora and the discovery of the local (Smith 2002: 36-37). Her childhood in New Zealand, oscillating between *close* white repression and *remote* Maori expression,

probably voices her appreciation or re-appreciation of the *native*. The empowerment of children and their fantasies of adventure and artistry fictionalized in her stories can be both encapsulated in the general project of modernist writers to criticize modern times and in Mansfield's own *girlish* insubordination against colonist structures of patriarchal power and authority.

Returning to "How Pearl Button was Kidnapped", its young protagonist is not scared or threatened during her encounter with two indigenous female strangers closer to nature and simple lifestyles, because she has no reason to be scared or threatened by them. Kind and affectionate, these women promise her entertainment during her brief escapade to visit a Maori community and the seaside. In fact, they become primal mother-figures, especially the one wearing a greenstone *tiki* which, for autochthonous population, is a fertility charm (Dunbar 1997: 43). These two maternal friends, and their larger family, are not afraid of showing their feelings to Pearl, or even forgetting that they are adults when they play with her or act like clowns to amuse her and make her feel comfortable. They do not scold at her for touching with the tiki ornament, and staining or spoiling her white linen clothes: "'Oh,' she said, in a very frightened voice to one of the women, 'I've spilt all the juice' 'That doesn't matter at all,' said the woman, patting her cheek" (Mansfield 2002a: 21), not *so precious* anymore for her. Instead, the two Maoris offer the little girl freedom to enjoy the expedition that will heighten her five senses without caring for cleanliness or good conduct. Near these strangers, "Pearl felt shy but happy at the same time" (21), because she can evade the clock-time of her dull suburban home, although she still needs some self-confidence to fully grasp the *unfamiliar* sensuous experiences offered by the Maoris until the familiar (but dangerous) *blue* policemen come to reclaim her.

High modernist authors, like Joyce or Woolf, record the daily workings for our bodies and minds in their writings, including the trivial, the inappropriate or the nonsensical. Katherine Mansfield also embraces this narrative strategy in this story without *exceptional* events. Pearl Button apprehends the present moment and its fleetingness; she enjoys the autonomy of simple (even primitive) activities thanks to a cascade of attractive impressions apprehended by her five senses. Whether in modern literary or visual arts that represent the interaction between human consciousness and the objects of that consciousness, most of the sensory perception is limited to visual perception (Peters 2001: 16). Nevertheless, Mansfield does not prioritize the eyes or the act of seeing through fauvist colours and primitive human silhouettes in this story, but she also exposes Pearl to a rich spectrum of other sensory stimuli through her nose, mouth, ears and skin. She experiences the gustatory delectation of tasting delicious fruits offered by the Maoris, and the sounds of their laughs and funny noises when she visits their

encampment. Apart from their visual attractiveness, her two maternal friends are also the main source of tactile and olfactory pleasure: “she was softer than a bed and she had a nice smell [...] [she] was warm as a cat and she moved up and down when she breathed, just like purring” (Mansfield 2002a: 21). Pearl compares these women to animate beings and inanimate objects that she knows well and are pleasant, dear or safe for her. Beyond the tender touch of her motherly friends constantly kissing, caressing and embracing her, she discovers ordinary sensations in nature which are, however, unreachable for a white girl from a colonial family. She is taken out of town in fauvist colors: “a green cart with a red pony and a black pony” (Mansfield 2002a: 21) to experience the adventure of the seaside and the sea water, probably for the first time in her life:

Pearl held back when the sand grew wet, but the women coaxed, ‘Nothing to hurt, very beautiful. You come.’ They dug in the sand and found some shells which they threw into the baskets. The sand was wet as mud pies. Pearl forgot her fright and began digging too. She got hot and wet, and suddenly over her feet broke a little line of foam. ‘Oo, oo!’ she shrieked, dabbling with her feet, ‘Lovely, lovely!’ She paddled in the shallow water. It was warm. She made a cup of her hands and caught some of it. But it stopped being blue in her hands. She was so excited that she rushed over to her woman and flung her little thin arms round the woman’s neck, hugging her, kissing... (Mansfield 2002a: 22-23).

As this excerpt demonstrates, Pearl is, at first, scared of the proximity of the ocean, but like good parents, the reassuring words of these two Maori women help her overcome her fears and encourage her to go on and fully enjoy the beauty and impressions felt on the beach: the freedom of undressing and stepping on the warm sand; then, feeling the humid mud and being eventually surprised by the invigorating seawater, its waves and bubbles. In fact, her new female friends indulge Pearl in satisfying bodily pleasures in contact with nature, possibly reminding her prelapsarian stages of the child’s growth in the maternal womb, surrounded by warm placenta. Equally quiet at sea, she cherishes again her lost *fetal* life, unaware of the trauma of birth and the inevitable return of the patriarchal law of the father when the policemen forced to end her bath and separate her from her tender, dark *mothers*: “the girl gave a frightful scream [...] little blue men came running, running towards her with shouts and whistlings” (Mansfield 2002a: 23). Despite this painful open ending, Pearl’s journey with the Maoris was hers and did not belong to anyone else; it was, thus, individual and subjective. It was free from white or adult norms and narratives, because Pearl did not care about social class, ethnic distinctions or the prohibition of talking to strangers. Katherine Mansfield possibly uses childhood in this story as a modernist response to the short-sightedness and colourlessness of contemporary reality in

a not so idyllic colonial setting, in order to celebrate the *wise* open-mindedness a baby girl, pejoratively labelled as *innocence*, before the corruption of family and institutional pressures to be suffered in adolescence and adulthood. It is not accidental that during her escape, Pearl asks her Maori friends: “Haven’t you got any House of Boxes?... Don’t you all live in a row? Don’t the men go to offices? Aren’t there any nasty things?” (Mansfield 2002b: 22). These questions reflect that, at her young age, she has already sensed the incarcerating oppression, isolation and ugly homogeneity of the square and colorless Western civilization in New Zealand, in contrast with the newly-discovered freedom and open natural spaces of the Maoris that she managed to savor, at least, once in her lifetime.



1. FAUVISM: *The Red Room*, Henri Matisse (1908), Hermitage Museum, St. Petersburg



2. PRIMITIVISM: *Arearea*, Paul Gauguin (1892), Musée d'Orsay, Paris



3. CUBISM: *Factory: Horta de Ebro*, Pablo Picasso (1909), Hermitage, St. Petersburg



4. POSTIMPRESSIONISM: *Starry Night*, Vincent Van Gogh (1889), Museum of Modern Art, New York

4. Kezia: portrait of an artist as a young girl

Much like Pearl Button, Kezia Burnell in “Prelude” shows a fresh, unrestricted and original perspective on the surrounding world when her parents are moving out from their old house to a new one. This is typically a tense situation of changes that could threaten the stability and security that children require in their lives, but the heroine of this story turns this event into a liberating moment of disruption. However, Kezia and her younger sister Lottie are often left alone or they are not allowed to stay with adults unless they are called. They are also neglected by their mother Linda, who does not greet her daughters in their new home because she has a headache, has no patience to educate them, or relinquishes all responsibilities and maternal tenderness to the girls’ grandmother Mrs. Fairfield. In fact, Heather Murray states that Mansfield’s preoccupation with childhood in her fiction is also her response for being unloved as a child by her family (1990: 21). During these episodes of freedom or abandonment in the story “Prelude”, Kezia manages to ramble on her own to immerse herself in a universe of fantasy and creativity conceived by her own rules and modern(ist) brushstrokes.

Invented in Paris around 1907 by the French painter Georges Braque and the Spanish artist Pablo Ruiz Picasso, the term *cubism* also originated in a derogatory remark to criticize when everything in art (humans, objects, landscapes or house interiors) is reduced to geometric outlines. Cubism soon become another influential avant-garde movement beyond France. It was a reaction against art’s imitation of nature that opted for abstract works of colour cubes and cylinders, often offering multiple viewpoints (see figure 3). Against the photographic likeness of realism or beneath the misty sky of an already *traditional* impressionism, revolutionary cubists strive to see things from different angles, even picturing superimposing images. As a *young artist* portrayed in “Prelude”, Kezia Burnell also releases her creative powers the afternoon when her family is gone and she has time to freely wander around her old house and see such a familiar place, probably for the last time, from an *unfamiliar* but painterly lens:

The dining room had a square of coloured glass at each corner. One was blue and one was yellow. Kezia bent down to have one more look at the blue lawn with blue arum lilies growing at the gate, and then at a yellow lawn with yellow lilies and a yellow fence. As she looked, a little Chinese Lottie came out on to the lawn and began to dust the tables and chairs with a corner of her pinafore. Was that really Lottie? Kezia was not quite sure until she had looked through the ordinary window. (Mansfield 2002b: 82)

Tracy Miao contends that the window serves this privileged child as a prismatic switch for her imagination: it has two squares of coloured glass (one

blue and the other one yellow) and looking through them, she is transported to a new creative space, a “momentary vortex in reality” opened up to other inventive possibilities (2014: 143). In fact, when Kezia Burnell sees through the stained glass, she does not see the *known*, ordinary garden where she spent her childhood, but her own *unknown*, individual world through her chosen colour (blue or yellow), not through the transparent crystal daily used by her parents and even by herself. For cubists personal perspectives are crucial. Every concrete object could be only partly represented from one single point of view, so their paintings try to render things simultaneously from different angles, in different moments in time, combining the resulting multiple images to create montages. Such aesthetic traits would be shared by modernist writings, like Mansfield’s bi-dimensional *texture* of the text in “Prelude”. Kezia experiments with reality and transforms the seen into art when she abandons the complexity of our colourful life for a while. She overlooks its polychromatic saturation and details to capture the essential: everything is blue or yellow for her. She apprehends the external environment according to this new pattern of a single colour that she can alternate at her will by switching from one glass square to the other, because she is able to superimpose one monochromatic image on the other and, ultimately, to create a bi-chromatic collage on her own. She opts for prime colours and geometric forms from two angles. She briefly enjoys the purity and simplicity of her new mental *canvas* of interchanging colours, because it is more personal and true for her. Nevertheless, this transient sensation disappears when her sister Lottie vandalizes her fantasy of cubist freedom. The creative monochromatic distortion of the external world ends and the adult vision of polychromatic complexity is inevitably restored when she is forced to re-focus the image and she contemplates the garden through a conventional, colourless window. Then, she sees again the *disturbing* palette of colours of her garden, as if she were about to paint a realistic canvas that imitates nature, or as if her *Picassian* artwork had definitely vanished from her mind.

Joanna Kokot affirms that Mansfield translates techniques of impressionists into writing through narrative “understatement, vague suggestions, subterfuge, concealments and shifting points of view, none of which is authoritative”, by reiterating phrases that suggest a specific meaning which is never completely revealed, because her stories only create elusive realities (2011:75). However, her impressionism becomes even more pictorial thanks to her choice of children, especially those like a semi-autobiographical Kezia with a clear artistic vocation. Most young girls and boys usually fantasize, daydream and understand the outside world from their own subjective viewpoint, without obeying the laws of logic, common sense and reason dictated by adults. Likewise, Kezia sees ordinary things

differently at night, because darkness is “like a sleeping beast” (Mansfield 2002b: 85) that distorts the known and offers her new, rich nuances:

It was the first time that Lottie and Kezia had ever been out so late. Everything looked different– the painted wooden houses far smaller than they did by day, the gardens far bigger and wilder. Bright stars speckled the sky and the moon hung over the harbour dabbling the waves with gold (Mansfield 2002b: 83).

The artistic curiosity of Kezia is stronger than any fears that might be awakened by unknown lights. The blurred boundaries between reality and fantasy, typically present in the child’s mind, again trigger her pictorial imagination when she dreamily contemplates the firmament from her bed: “Outside the window hundreds of black cats with yellow eyes sat in the sky watching her – but she was not frightened” (Mansfield 2002b: 88). Similarly, dark blue and flaming yellow preside the nocturnal landscape of *Starry Night*, the iconic canvas by Vincent Van Gogh (see figure 4). Coined by Roger Fry after an art exhibition in London in 1910, post-impressionism, embraced by this Dutchman, is the natural declension of impressionism, like cubism, fauvism or Gauguin’s primitivism. Post-impressionism encompasses the individualized styles of a close-knit group of painters (including Cézanne, Modigliani or Toulouse-Lautrec), but it generally rejects the impressionist limitations of capturing the fugitive effects of light and colour. Besides, it privileges the figurative window to the artist’s soul, not to his/her world. Returning to Van Gogh and Kezia, they both share a deeply emotional response to the night. Before creating his canvas, the adult man admitted in a letter: “having a tremendous need for, shall I say the word – for religion – so I go outside at night to paint the stars” (qtd. in Grant 2014: 192). If these astral bodies in the natural world symbolize the hope in the afterlife and they offer solace to the human body or strength to confront the darkness of death, Kezia intuitively grasp the numinous infiniteness of the sky, opened up not only to mortality (still an enigma at her young age), but also to boundless life opportunities with *feline* eyes that do not threaten, but watch for her future.

Katherine Mansfield’s technique to provide children’s perspective is to present the world metamorphosed in their vision, that is not a deformation of what *really* exists, but the shape of reality has a dependence upon these young observers, as the factual and the imagined attain some equivalence (Kokot 2011: 70). In “Prelude”, such a distortion of the environment is the consequence of the small size of Kezia, who perceives that she is diminutive and that the garden of her new home is gigantic, a huge place where she can easily get lost. The still unknown house also nurtures her imagination in other ways. She believes that the design of the wall-paper is alive and she provides her subjective viewpoint that blends fantasy and reality:

Idly, with one finger, she traced a poppy on the wall-paper with a leaf and a stem and a fat bursting bud. In the quiet, and under her tracing finger, the poppy seemed to come alive. She could feel the sticky, silky petals, the stem, hairy like a gooseberry skin, the rough leaf and the tight glazed bud. Things had a habit of coming alive like that. Not only large substantial things like furniture but curtains and the patterns of stuffs and the fringes of quilts and cushions. How often she had seen the tassel fringe of her quilt change into a funny procession of dancers with priests attending... (Mansfield 2002b: 92).

Physically and mentally, Kezia manipulates the observed object (the wall-paper), abandons the rational order of the perceived reality (the inanimate environment), and she experiences the artistic fantasy of welcoming living objects in *a room of her own*. Her own viewpoint against inertness dominates the story and it is not contradicted by the adult author, who had herself devoured fairy-tales as a child and is intrigued by daydreaming. In fact, Kezia prefers playing alone, with the only company of her imagination, rather than with her sisters (Isabel and Lottie) or cousins (Pip and Rags): "I hate playing ladies [...] you always make us go to church hand in hand and come home and go to bed" (Mansfield 2002b: 106). She dislikes participating in role-plays of standardized, grown-up actions, because there is no inventiveness involved in them, and she is forced to mimic patriarchal practices of domesticity or ideal femininity (as a housewife, a nurse or a mother), because it is a required formative pastime to become a *perfect* woman in the future. Paradoxically, she also feels aggrieved by getting no adult parts, but only children's or sick people's if they play hospitals, because an older, domineering Isabel imposes her will on younger playfellows to be passive, docile or silent. When Pat, the handyman, takes the children to a creek, treats the ducks as if they were military men and he eventually beheads some of them, all boys and girls, except Kezia, experience fun or thrill. This scene reflects that childhood is not only a time for innocence, because these children, partly corrupted by adult standards, are excited by blood and agree with the practical necessity of violence: you must kill the fowls to later eat them (Murray 1990: 32). Traumatized by the brutality of the decapitation cheered on by her playmates, the emotional young artist Kezia clings to fantasy and she imagines that the duck heads can be pinned back to their dead bodies. Therefore, she rebels against the cruel reality and postpones her confrontation with physical growth and mortality (only sensed in the sheltering starry night), because her artistic sensibility and mental freedom strive not to be subdued by the ugly, pragmatic and uncreative world of adults.

5. (In)conclusion

We will be deeply frustrated if we expect certainties, explanations or unequivocal endings in Katherine Mansfield's demanding short-stories. Doom and hope may alternate each other, or perhaps only one of them dominates our reading. We do not know if Pearl Button will feel again the pleasures of unfamiliar colors and sensations in contact with nature and Maori strangers, far away from the unhomely House of Boxes. We also ignore whether Kezia Burnell is just an imaginative girl, temporarily reluctant to grow up, or she will manage to preserve the Romantic genius as an adult artist who treasures sincere emotions, the innocence and fantasy of childhood in order to write or paint freely beyond family and social pressures. What we can conclude is that Katherine Mansfield is not interested in nursing admirable young heroines, who stoically suffer tragic plots in their eventful lives because they are abused, abducted or abandoned by adult villains. Although infancy is never idyllic or unproblematic in her New Zealand tales due to children's vulnerability and dependence on parents or caretakers, her fictional girls have the privilege of their young age to, at least fleetingly, disrupt the ordinary course of presumably eventless days and to move beyond the boundaries of domesticity and confinement, in order to feel the forbidden, see the unseen, or to imagine the unimaginable. Perpetuating Victorian and Edwardian narrative impulses, Katherine Mansfield may have celebrated the *cult of childhood* against adulthood; she could have paid tribute to her country of birth, mourned her dead brother, or fictionalized how she imagined herself to have been as a colonial girl in "How Pearl Button was kidnapped", "Prelude" and other stories. But her unconventional prose and not so *childlike* modernism excel in examining the children's bodies and minds, in analyzing their inner selves and in capturing visions of their own secret gardens, as if she were a modern *physician* or *psychologist*. But she is not a domineering or motherly adult figure who rules and scolds her fictional *offspring*, but a quiet observer just taking notes: she does not regulate or appease, but encourages their spontaneity, instincts, impressions to outward stimuli, heightened imagination or innate artistic talent. Likewise, she builds the strategic alliance between these children and the playful potential of the pictorial avant-gardes of the early 20th century stemming from impressionism to which she was exposed, so as to further empower the senses and inventiveness of her fictional children. In fact, she welcomes the brushstrokes of fauvist colors announcing festive lifestyles, she appreciates the Maori's *erudite* primitivism, she creates cubist collages of superimposed geometric images, and she privileges the postimpressionist landscapes of the human soul. As a *painter* of words, Katherine Mansfield subversively uses the experimentation, faultfinding and rebelliousness of

the modernist movement not to depict the beauty and external appearances of homogeneous models of girlhood *alive* since Victorian times, but the physicality and depths of the modern psyche of flesh-and-bone girls, so as to reveal their individuality, their mental activity or pleasurable bodily sensations during transient flashes of self-absorption and freedom. In short, Mansfield considers that childhood is possibly the only age in a woman's life, still during the 20th century, when the female self may enjoy the powers of imagination and fantasy, artistic self-expression, sensory self-indulgence and innocent open-mindedness against gender or socio-ethnic prejudices that inevitably will preside her adulthood.

References

- Brontë, Charlotte (2001). *Jane Eyre*. Ed. Richard J. Dunn. New York and London: Norton.
- Choi, Young Sun (2011). "All glittering with broken light': Katherine Mansfield and Impressionism". *Katherine Mansfield Studies* 3: 67-80.
- Dunbar, Pamela (1997). *Radical Mansfield: Double Discourse in Katherine Mansfield's Short Stories*. Basingstoke: MacMillan Press.
- Grant, Patrick (2014). *The Letters of Vincent van Gogh: A Critical Study*. Edmonton, AB: AU Press, Athabasca University.
- Hankin, Cherry (1994). "Katherine Mansfield and the Cult of Childhood". In: Roger Robinson (ed.). *Katherine Mansfield: In from the Margin*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 25-35.
- Harper, George (1929). "Katherine Mansfield". *Quarterly Review* 253: 377-387.
- Kokot, Joanna (2011). "The Elusiveness of Reality: The Limits of Cognition in Katherine Mansfield's Short Stories". In: Janet Wilson, Gerri Kimber and Susan Reid (eds.). *Katherine Mansfield and Literary Modernism*. London and New York: Continuum, 67-77.
- Mansfield, Katherine (2002a). "How Pearl Button was Kidnapped". In: Angela Smith (ed.). *Selected Stories*. Oxford: Oxford University Press, 20-23.
- Mansfield, Katherine (2002b) "Prelude". In: Angela Smith (ed.). *Selected Stories*. Oxford: Oxford University Press, 79-120.
- Miao, Tracy (2014). "Children as Artists: Katherine Mansfield's 'Innocent Eye'". *Journal of New Zealand Literature* 32. 2: 143-166.
- Murray, Heather (1990). *Double Lives: Women in the Stories of Katherine Mansfield*. Dunedin, New Zealand: University of Otago Press.
- Peters, John G. (2001). *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roe, F. Gordon (1959). *The Victorian Child*. London: Phoenix House.
- Saunders, Max (2004). Modernism, Impressionism and Ford Madox Ford's *The Good Soldier*. *Études Anglaises* 57. 4: 421-437.
- Smith, Angela (2002). "Fauvism and Cultural Nationalism". *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 4. 1: 35-52.

- Smith, Angela (2003). "Katherine Mansfield and *Rhythm*". *Journal of New Zealand Literature* 21:102-121.
- Straley, Jessica (2016). *Evolution and Imagination in Victorian Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Welten, Ruud (2015). "Paul Gauguin and the complexity of the primitivist gaze". *Journal of Art Historiography* 12: 1-13.

La misoginia en *Al-mar'a fi-l-Qur'an*⁸ (1960), del pensador egipcio Mahmud Abbas al-Aqqad (1889-1964)

Summary

This paper discusses, from the interdisciplinary Gender Studies and Cultural Studies, the view on women that Mahmud Abbas al-Aqqad, one of the second half of 20th century leading sunni muslim egyptian thinkers, holds in his essay *Al-mar'a fi-l-Qur'an* (1960) (Women in the *Qur'an*). This work is based on the quranic verse (2/228) “men are a degree above them” (“li-l-riyal ‘alay-hinna darayatun”) that states women’s inferior status to that of men because of her natural condition as creature of Allah. This work is an hermeneutic literal interpretation that represents a refutation of women’s emancipation under the renewed *shari’a*, promoted by outspoken muslim scholars as Muhammad Abduh, Qasim Amin, Taher al-Haddad, Eugénie Le Brun or Rashid Rida and european supporters of individual liberty as John Stuart Mill, Harriet Taylor or Simone De Beauvoir, as well as many others. We present the Spanish translation of the introduction and the first chapter as well as its critical analysis because they form the basis for his whole argument. We introduce the historical and literay context in order to gain a deeper understanding of the significance of the autor and his work. We conclude that al-Aqqad develops an aprioristic mysoginic argument outside the reformist cultural renaissance movement on the late 19th and early 20th century.

Keywords: Gender, Cultural Studies, Misogyny, Islamic Philosophy, Arab, Islam, *Sunna*

1. Introducción

El horizonte epistemológico abierto por los/as reformistas árabes del siglo XIX – musulmanes/as y cristianos/as –, que dieron nacimiento al movimiento intelectual y cultural de la *Nahda* (re-inicio o renacimiento), contiene, a pesar de su aparente homogeneidad y coincidencia de propósitos y fines, notables variantes argumentativas. Ello se debe a la particular formación intelectual de cada uno/a de los/as actantes del proceso como son el intelectual libanés cristiano Shibli Shumayyil (1853-1917), introductor del darwinismo en el mundo árabe (1983; Ghaly, 2014, 2010); el jurista musulmán Qasim Amin (1865-1908), ideólogo de la reforma jurídica y social de la mujer egipcia (1989; Pacheco, 2000); la franco-

⁸ Todas las citas vertidas del árabe al castellano, extraídas de sus obras originales, que recogemos en las siguientes páginas son inéditas.

egipcia feminista Eugénie Le Brun (?-1908), conocida como Madame Rashid Basha Niya Salima; el libanés Rashid Rida (1865-1935), difusor de las tesis panislamistas y reformistas de Yamal al-Din al-Afgani (1839-1897) y Muhammad Abduh (1849-1905) (1912); el abogado tunecino Taher al-Haddad (1899-1935) (Mutafarrij, 1935), el político nacionalista siro-libanes maronita Shakib Arslan (1869-1946) (Cleveland, 1985: 8-12), discípulo de Al-Afgani y Abduh, precursor de la unión política del Magreb y el Mashreq árabes, y primer representante árabe en la Sociedad de Naciones de Ginebra (Torres, 2015: 99-100 y n. 20) o Huda Shaarawi (1879-1947), *Lady of usul* o “La Dama de los Fundamentos”, quien “en un estilo lingüístico innovador, hace sus primeras incursiones en la ruptura de los discursos de género propios de la época y plasma una voluntad de igualdad entre los sexos/géneros, a través de sus propias vivencias compartidas con los/as principales representantes de la *Nahda* (Torres, 2015: 36-37).

Frente a esta corriente ideológica, que permitió el re-inicio del pensamiento islámico y que propulsó avances jurídicos no contemplados anteriormente en las sociedades islámicas, en materia de derechos civiles, especialmente a favor de las mujeres, se encuentran posturas ideológicas tradicionales nostálgicas de un islam primigenio, cuyo surgimiento, estiman, la causa única de la mejora de la situación de la mujer musulmana.

El origen de dicha mejora social, política y jurídica radica en la *shari'a*, un código de normas no escritas, fruto de la interpretación del texto coránico y la tradición profética consensuada por jurisconsultos doctos en la materia, de la que emanan los diversos códigos civiles y penales actuales de los países islámicos (Calder, 1995: 331-338).

A esta corriente tradicional pertenece el ensayo del escritor, crítico literario y pensador⁹ egipcio Mahmud Abbas al-Aqqad (Allen, 1991: 58-59) *Al-mar'a fi-l-Qur'an* (La mujer en *El Corán*, 1960) (1980), objeto de nuestro estudio. Interpretación hermenéutica literal apriorística de la aleya coránica “los hombres tienen autoridad sobre las mujeres” (2/228; Cortés, 1999), en defensa de la inferioridad de la mujer con respecto al hombre, en virtud de su condición de criatura de Allah, es una refutación a las propuestas de los¹⁰ pensadores reformistas moderados árabes de la *Nahda* y, en especial, de las de Qasim Amin, recogidas en *Tahrir al-mar'a* ([1899] 1989a) y *Al-mar'a al-yadida* ([1900] 1989b, Pacheco, 2000).

⁹ Ha ejercido, igualmente, como periodista, traductor, político, historiador y miembro de la Academia de la Lengua Árabe, en Egipto, entre otras profesiones, pese a carecer de una formación académica reglada. Una aproximación de su ingente obra puede consultarse en Fadl (1970) y al-Sakkout (1983).

¹⁰ Aquí no utilizamos lenguaje inclusivo, porque al-Aqqad, no hace referencia a las pensadoras. En árabe, se distingue el uso del género gramatical.

Aportamos la traducción de la introducción y del primer capítulo, por constituir el principio ideológico de su argumentación misógina (Vial, 1979: 53) apriorística sobre la inferioridad de la mujer con respecto al hombre, fuera de la vía del *islah* sunní reformador, a medio camino entre la salafía tradicional y el darwinismo social, del que entró en conocimiento, muy probablemente, a través de la obra de Shibli Shumayyil (1910).

Para su mejor comprensión, comenzamos con un breve recorrido histórico de la concepción de la mujer dentro del pensamiento áraboislámico de comienzos del siglo XX, para contextualizar la de nuestro autor. Señalamos los datos más significativos de su extensa e intensa biografía – junto con una breve relación de su producción –, sirviéndonos de su autobiografía (1982: 11-318; 1982: 321-669) e introducimos el ensayo *Al-mar'a fi-l-Qur'an*, desde las perspectivas de género y de los estudios culturales, haciendo hincapié en la argumentación no-científica de su defensa de la connatural inferioridad de la mujer. Concluimos la traducción de la parte del ensayo seleccionada, con una breve reflexión acerca del sesgo retrógrado del mismo.

2. La mujer en el pensamiento áraboislámico de la primera mitad del XX y el concepto de la mujer de al-Aqqad

La cuestión de la mujer, en el plano de las ideas y, especialmente en el ámbito jurídico, suscita un gran debate en las sociedades áraboislámicas y, en particular, en los tres focos geográficos¹¹ origen del movimiento intelectual renovador, de finales del siglo XVIII y principios del XIX, conocido como *Nahda* (re-nacimiento o resurgimiento), que marca el inicio, que pretende sacar de sus casi cuatro siglos de letargo el pensamiento, la cultura y la política áraboislámicos, por tres vías. La primera, la tradicional de los *muslihun salafiyun* o reformadores fundamentalistas, que persigue recuperar la edad de oro del islam primigenio de los tiempos del profeta Muhammad. La segunda, que, por el contrario, pretende adaptar el modelo político de la ilustración europea en los sistemas de gobierno islámicos, y la tercera, la vía intermedia, que se encamina a establecer el equilibrio entre ambas, recuperando lo bueno del islam y de las culturas occidentales.

Los/as defensores/as de esta última, los/as modernistas equilibrados/as, pro-occidentales, son fundamentalistas moderados/as que persiguen modernizar las sociedades islámicas, sin que tengan que perder por ello su esencia propia. Es la vía que más recorrido intelectual alcanza, especialmente, en el Magreb, gracias a la

¹¹ Siria (Beirut y Damasco), Egipto (El Cairo) y Europa (París).

labor de ideólogos como el egipcio Riffa al-Tahtawi (1801-1873), Yamal al-Din al-Afgani y Muhammad Abduh, o los juristas Qasim Amin y Taher al-Haddad.

El interés por abordar la cuestión de la mujer tiene su origen en la toma de conciencia de las élites cultas egipcias, y magrebíes que, al ser enviadas en misiones al extranjero para completar su formación universitaria, comprueban el retraso social, político y jurídico, en el que viven sus respectivas sociedades, en comparación con las occidentales, y, muy especialmente, en lo tocante al estatus civil y jurídico de la mujer musulmana.

La tarea reformista que se pone en marcha, en Egipto, parte de la iniciativa de Muhammad Abduh de aplicar la enseñanza contenida en la aleya coránica (13/11), que promueve la idea de que el cambio de la condición de un pueblo la debe realizar este por sí mismo, en la convicción de que dicho cambio, debe estar orientado desde la educación. Qasim Amin, discípulo suyo, continúa con esta tarea educativa, desde la perspectiva jurídica.

Desde la perspectiva del pensamiento islámico, al-Aqqad da continuidad al tratamiento de la cuestión de la mujer, como tema filosófico, pero desestimando la vía de la salafía moderada y aportando la suya propia, a medio camino entre la propuesta salafí tradicional y el darwinismo social, el cual establece un símil entre la evolución experimentada por especies del reino animal y vegetal y el progreso de las sociedades humanas, desde las perspectivas biológica, sociológica, demográfica, económica y política. En este sentido, la inferioridad de la mujer, para nuestro autor, viene dada por la biologización de los sexos que sustenta la función de los roles y en las obligaciones definidas para cada individuo.

En pleno auge de la segunda ola del movimiento feminista, de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, surgido en Europa y Estados Unidos, tras la aparición de *El segundo sexo* ([1949] 1999) de Simone De Beauvoir, como obra de referencia que plantea el fin de la concepción del eterno femenino y la consideración de la mujer como un ser social, Al-Aqqad publica su ensayo¹², elaborado sobre la base de tres fundamentos: *El Corán* como verdad irrefutable que justifica su tesis apriorística de la connatural inferioridad de la mujer con respecto

¹² Compuesto de una introducción y catorce capítulos, de los cuales, cuatro –“Min al-Ajlaq” (Sobre la ética y la moral), “Huquq al-mar’a” (Los derechos de la mujer), “Makana al-mar’a” (La situación de la mujer) y “al-Talaq” (El divorcio)– son actualizaciones a escritos publicados entre 1912 y 1945 aparecidos en la revista *Al-Bayan* (entre 1912 y 1914) y en los ensayos *Al-insan al-zaniy* (1912), *al-Fusul* (1922) y en *Hadihi al-shayara* (1945). Los restantes, excluidos estos cuatro citados más la introducción y el que nos ocupa, son: “Al-ajlaq al-iytima’iya” (La ética social), “Al-hiyab” (El velo), “Al-zaway” (El matrimonio), “Zaway an-nabi” (El matrimonio del profeta [Muhammad]), “Al-sarari wa-l-ima’i” (Concubinas y esclavas), “Al-mu’amala” (El trato), “Mushkilat al-bayt” (Los problemas del hogar), “*Al-Qur’an wa-l-zaman*” (*El Corán* y el tiempo) y un comentario, a modo de conclusión.

al hombre; la antropología del comportamiento femenino de Arthur Schopenhauer (1788-1860) (2008: 28; 2006II:) y, las teorías de los defensores de la igualdad entre hombre y mujer contemporáneos a él, como contrargumentos que ratifican, según al-Aqqad, su teoría a favor de la superioridad del hombre.

Desde el punto de vista de la metodología expositiva de su argumentación, *Al-mar'a fi-l-Qur'an* es una refutación de buena parte de los contenidos recogidos en *Tahrir al-mar'a* y, en especial, en *Al-mar'a-l-yadida* de Qasim Amin, donde el autor, interpreta la aleya (4/34) referida a la autoridad de los hombres sobre las mujeres¹³ como circunstancia

La misoginia en al-Aqqad, literaria y filosóficamente hablando, nace de su aproximación a los ensayos sobre la naturaleza humana de William Hazlitt¹⁴ (1778-1830) (Semah, 1974: 26-27) y de Arthur Schopenhauer¹⁵ (1788-1860). Del primero, al-Aqqad toma la mayor parte de sus puntos de vista sobre el carácter personal y adopta términos y expresiones como “humor”, “genio”, “carácter”, “temperamento”, “disposición inherente”, “la constitución de nuestros cuerpos” o “la estructura de nuestras mentes”. Del segundo, abraza su antropología del comportamiento femenino, cayendo en la falta de rigor científico del filósofo alemán, y reflejando, igualmente, la misma “idiosincrasia de un hombre que estaba herido en los más íntimo y que escribía *cum ira et studio*” (Schopenhauer, 2009: 28), como se puede comprobar en la traducción.

3. Mahmud Abbas Al-Aqqad (Asuán, 1889- El Cairo, 1964)

Nace en el Egipto que es parte del protectorado británico (1882-1922), en el seno de una familia de clase media. Su padre es funcionario y su madre, un ama de casa analfabeta de origen curdo (Al-Aqqad, 1982: 47; Fadl, 1970: 67; Al-Sakkout, 1983I: 3). Durante su infancia, Al-Aqqad pasa largas convalecencias en cama por sus problemas de salud que originan un vínculo indisoluble con su madre, por

¹³ *Vide infra* la traducción del capítulo primero.

¹⁴ Autor de los ensayos recogidos bajo el título *On Personal Character y The Knowledge of Character*, sobre el carácter innato del temperamento que determina las acciones y las opiniones del hombre a lo largo de toda su vida. Posiblemente Al-Aqqad tuvo acceso a ellos a través de la edición de sus obras completas, realizada en 1930 por P. P. Howe.

¹⁵ *Metafísica del amor sexual* (1844), *El mundo como voluntad y representación*, y, especialmente, su opúsculo *Sobre las mujeres*, publicado en 1851 (Schopenhauer, 2009), y posteriormente, incluido en *Parerga y Paralipomena* (2006II), así como su obra póstuma. *Al-insan al-zani* (1912), es el primer ensayo que al-Aqqad publica dedicado al tema de la mujer, inspirado en la noción del *sexus sequior* schopenhaueriano, tomado de la *Metamorfosis* VII, c. 8, de Apuleyo (*apud* Schopenhauer 2006II: 632 n. 11), quien lo denomina “sexo secundario”. Schopenhauer, por su parte, lo interpreta como “el segundo sexo” (2006II: 632).

quien profesa un gran amor (Al-Aqqad, 1982: 51). La relación con su padre se revela tensa, debido a su intransigencia religiosa y moral reinante en el hogar, que hará que se codee, desde los ocho años, con los hombres doctos de su época (Al-Aqqad, 1982: 40-41) y que esta educación tenga gran influencia en la precoz seriedad de su carácter, su timidez e introversión, que le genera un estado de ánimo, como él mismo definirá, propio de un viejo (al-Sakkout, 1983I: 4).

En 1896, ingresa en la escuela primaria de Asuán, a los 7 años, resultándole una experiencia poco gratificante, que terminará, en 1903. Prosigue sus estudios de secundaria en Asuán y, una vez superado el bachillerato, entre 1904 y 1907, trabaja en pequeños empleos para la administración y en la enseñanza, en El Cairo, Ghana, Zagazig y Fayyum.

A partir de entonces, inicia una nueva etapa como periodista político, literario y cultural en el diario *Al-Dustur*. Ocasionalmente, colabora en las revistas *al-Ahali*, *al-Ahram*, *al-Raya*, *al-Afkar* y *al-Balag*, compaginando sus artículos con la publicación de novelas, ensayos y poemarios. Es una etapa de penurias económicas, en la que tendrá que contar con el apoyo familiar y regresar, eventualmente, a la enseñanza.

En 1909, se une a la causa nacionalista, que llevará al país, a partir de 1922, a la instauración de un régimen monárquico, y entra a formar parte del partido nacionalista *Wafd*, liderado por Saad Zaglul, (m. 1928) en cuyas filas, ejerce como diputado, durante dos mandatos. Tras la muerte de este, al-Aqqad será encarcelado (1930-1931) por sus enconados artículos contra del Primer Ministro Ismaíl Sidqi Pachá (al-Sakkout, 1983I: 29). Una vez liberado, mantiene su campaña contra sus adversarios políticos del *Wafd*, el colonialismo y los colonialistas. Los artículos literarios de su etapa en *al-Balag*, donde permanece hasta que entra a formar parte de la revista *Ruz al-Yusuf*¹⁶ (25/03/1935), los recopila en dos obras *al-Mutala'at fi-l-kutub al-hayat*, 1924, y *Muraya'at fi-l-adab wa-l-funun*, 1926 (Goldschmidt, 2000; Sadgrove, 1998: 668; Al-Sakkout, 1983I: 35). En *Ruz al-Yusuf*, al-Aqqad al seguir desplegando sus enconadas campañas contra el gobierno, ha de abandonar el periódico y entrar a trabajar en la revista *al-Daya*. Tras abandonar el periodismo, decide escribir sobre política y cultura general.

En 1940, entra a formar parte de la recién creada Academia de la Lengua, institución a la que pertenecerá hasta su muerte. Entre 1944 y 1950, llega a ser senador, en dos ocasiones. En 1956, bajo la república militar instaurada por Gamal

¹⁶ Pseudónimo por el que es conocida de la célebre actriz de teatro y periodista libanesa Fatima al-Yusuf (1898-1958), estimada la Sara Bernhardt de Oriente. Sacó a la luz el semanario *Ruz al-Yusuf*, considerado pro-wafdí, con la intención fallida de especializar la publicación en temas de teatro, dado que debió limitarse a la temática de la actualidad.

Abdel Nasser, gracias a un Golpe de Estado que logra derrocar la monarquía, es nombrado miembro de Alta Asamblea de las Artes, Letras y Ciencias Sociales y en 1959, se le concede el Premio Nacional de Humanidades. Fallece el 13 de marzo de 1964, en El Cairo, y su cuerpo será trasladado a su ciudad natal, donde recibirá sepultura.

La obra de al-Aqqad es extensa y heterogénea. Siguiendo la clasificación realizada por Salah Fadl (1970: 69-86), sin contar los artículos de prensa, cuya relación nos facilita H. al-Sakkout (1983I-II), el número de títulos de obras asciende a unas ochenta, tocantes a diferentes géneros literarios y disciplinas de la que damos una breve selección, agrupados por géneros, excluyendo el ensayo, del que hemos citado tres de sus obras principales a lo largo de este estudio: a. Novela: *Sara*, 1952; b. Poesía: *Diwan al-Aqqad*, 1929; *Al-Diwan*, 1939; c. Biografía/hagiografía: *Sa'ad Zaglul-Sira Wa-tahiya*, 1936; *Abqariya Muhammad*, 1942; e. Autobiografía: *Sa'at bayna al-kutub*, 1928; *Fi bayti*, 1945; *Ana* (obra póstuma), 1964; *Hayat Qalam* (obra póstuma), 1964 y f. Filosofía: *Al-falsafa al-qur'aniya*, 1947; *Falasifa al-hukm fi-l-'asr al-hadiz*, 1950.

De toda su producción, escogemos su último ensayo en defensa de la inferioridad de la mujer, por ser un ejemplo de refutación a las propuestas filosóficas, sociales y jurídicas salafíes moderadas, promovidas en el mundo árabe por pensadores/as reformistas musulmanes/as pro-occidentales, de finales del siglo XIX y principios del XX, en favor de la mejora de la situación y condición de la mujer en el islam. Paralelamente, ayuda a comprender el pensamiento sunní ortodoxo que está gozando de gran predicamento, hoy día, en determinados sectores conservadores de la comunidad de musulmanes y musulmanas (*umma*).

4. Traducción crítica de *Al-mar'a fi-l-Qur'an* ([1960] 1980)

[5]Introducción

A lo largo de la historia, el tema de la mujer ha sido tratado desde tres perspectivas¹⁷ que encierra una serie de cuestiones que afectan a su vida privada y pública, siendo estas:

1º - sus atributos naturales, que se reducen a su don de la palabra, por encima de su capacidad y sus destrezas al servicio de la especie y de la nación;

2º - sus derechos y obligaciones familiares y para con la sociedad y

¹⁷ Sigue la estructura expositiva en tres bloques temáticos que Qasim Amin propone en *Al-mar'a al-yadida* y son: "la libertad de la mujer", "lo que es preciso saber de su vida privada y lo que es necesario conocer de su vida familiar" (Amin, 2000: 45).

3º - el trato¹⁸ que decretan la buena educación, la moral y la mayoría de las leyes consuetudinarias para ella.

Ya hemos abordado estas cuestiones en ensayos previos¹⁹, pero queremos tratarlas conforme lo que *El Corán* estipula al respecto. La conclusión a la que llegamos se recoge en el título -que anticipa el contenido- de cada uno de los capítulos que se les dedica, desde las perspectivas indicadas, y que mantienen la siguiente estructura: planteamiento de la materia, argumentación expositiva y conclusión, la cual es una prueba deductiva respaldada con evidencias que se mantienen y cobran vigencia a lo largo de la historia, en virtud de la condición y capacidad intelectual de quienes las proporcionan.

El atributo con el que la mujer es descrita en *El Corán* es aquel con el que fue creada o el que responde a la naturaleza con la que le fue insuflada su alma y la de sus congéneres.

El Corán establece una serie de derechos y deberes para la mujer que son enmiendas a los errores cometidos por las culturas y sociedades que precedieron al islam, gracias a las cuales, la mujer se ha visto beneficiada del disfrute de un hogar, logro no alcanzado en culturas previas. [6] El islam no hizo una aportación cultural y civilizadora que enriqueciera materialmente a la mujer, sino que estableció un código civil y una moral nuevos²⁰. *El Corán* supuso la mejor respuesta a ese vacío normativo y legal a los problemas que le afectaban. Esta circunstancia motiva que planteemos el análisis de las causas que originaron esta negligencia antes de la llegada del islam.

El Corán aprueba y estipula, para los creyentes y las creyentes, relaciones “humanas”²¹ sustentadas en la justicia y en la caridad y no en la fuerza y la debilidad o el sometimiento y la coerción.

El presente ensayo es un análisis sucinto y detallado de esta cuestión, a la luz de las coincidencias plenas entre lo que *El Corán* estipula y lo que disponen la realidad, la lógica y el interés del ser humano.

¹⁸ *Vide supra* nota a pie de página nº 4.

¹⁹ *Al-insan al-zaniy*, publicado en 1912 (1989: 61-88), *Mayma'a al-ahya'* ([1917] 1989: 11-68) y *Hadihi al-shachara*, ([1945] 1989: 90-201), como los más relevantes.

²⁰ El autor hace referencia a la *shari'a*, ley canónica islámica basada en *El Corán* y la *sunna* que regula todos los aspectos de la vida privada y pública de los musulmanes.

²¹ Los entrecorillados que aparecen en la traducción son incluidos por el autor en el original árabe.

Abbas Mahmud al-Aqqad

[7] Capítulo primero

“[...] los hombres están un grado por encima de ellas [...]”²²

El ser humano está constituido por el hombre y la mujer.

Ambos son iguales²³, pero los hombres tienen autoridad sobre ellas. Dijo el Altísimo: “Ellas tienen derechos equivalentes a sus obligaciones, conforme al uso, pero los hombres están un grado por encima de ellas. Dios es omnipotente y `sabio’”. Azora de la vaca [2/228]²⁴.

Y sigue diciendo: “No codiciéis aquello por lo que Dios ha preferido a unos de vosotros más que a otros. Los hombres tendrán parte según sus méritos y las mujeres también. Pedid a Dios de Su favor. Dios es omnisciente”. Azora de las mujeres [4/34].

Y continúa, en la misma azora: “Los hombres tienen autoridad sobre las mujeres en virtud de la preferencia que Dios ha dado a unos sobre otros y de los bienes que gastan [4/34].

La autoridad del hombre sobre la mujer queda justificada, primero, en la preferencia que Allah le concede y, en segundo lugar, en el mandato divino de ser su sustento legal, en virtud de su condición natural. Este mérito es solo competencia del hombre y no se limita a su manutención económica, siempre que lo acepte. Si la mujer cuenta con sus propios recursos económicos, puede, igualmente, recibir la manutención legítima del marido, pero también puede ser ella quien lo sustente.

El Corán estipula esta prerrogativa a los hombres en perjuicio de las mujeres, desde antes de la aparición de las civilizaciones y los primeros códigos legales, según revela la elocuente parábola de Adán²⁵.

²² El entrecomillado es nuestro por ser cita literal de la aleya coránica (2/228; Cortés, 1999), titulada “La vaca”, de la que al-Aqqad toma el título. La traducción de las aleyas coránicas proviene de la edición de Julio Cortés.

²³ Al-Aqqad toma partido por el concepto islámico de la igualdad entre hombre y mujer, establecida solo en la dimensión de la fe, y se posiciona frente al concepto de igualdad de Qasim Amin con el que abre su ensayo *Tahrir al-mar'a* ([1899]1989: 329): “Al-mar'a, wa ma adrak al-mar'a! Insan mithlu-l-rayul. La tajtalifu 'an-hu ti-l-a'da' wa wazha'ifu-ha wa la fi-l-ihsas wa la fi-l-fikr wa la fi kulli ma yaqdi-hi haqiqa-l-insan [...] illa bi-qudri ma yastad'i-hi ijtilafi-hima fi-l-sinf” (La mujer, ¡todo el mundo sabe qué es la mujer! Un ser humano igual que el hombre, del que no se diferencia ni en sus miembros ni en sus funciones, ni en su forma de sentir y de pensar, como tampoco en nada de lo que decreta la verdad humana [...] salvo en las diferencias que exige el género). Traducción nuestra.

²⁴ Al-Aqqad solo indica el nombre de la azora, sin determinar la aleya. Indicamos entre [] este dato, omitiendo, a partir de ahora, el título de donde se extrae, *El Corán* y referenciando, únicamente, el número de la azora y la aleya.

²⁵ 2/31-39; 3/30-52; 17/63-72; 20/114-120. Al-Aqqad ya utilizó esta parábola de Adán como justificación de la inferioridad de la mujer en su ensayo *Hadihi al-shayara* ([1945] 1989). Para el islam,

En toda época y civilización, el hombre se ha diferenciado de la mujer por su autonomía y capacidad, en cada uno de los actos propios del ser humano, incluidas las labores que la mujer viene desempeñando, por sí sola, sin la ayuda de los hombres, desde el inicio de los tiempos.

[8] Entre los cortos²⁶ de entendimiento, se encuentran los defensores de la igualdad entre hombre y mujer, en los ámbitos público y privado, afirmando que: “La mujer solo se diferencia del hombre en que posee menos capacidad de actuación e influencia y en que su comportamiento es menos tirano y opresivo cuando quieren dar satisfacción a sus exigencias y deseos”.

Si este argumento reafirma la preponderancia del hombre sobre la mujer y no al contrario, se deduce que el hombre no ha oprimido nunca a la mujer, en virtud de dicha prerrogativa y otras que le posibilitan ejercer dicha opresión, ya sea, haciendo uso de la fuerza física o de otro tipo.

Muchos de estos defensores de la incorporación laboral de la mujer a ámbitos propiamente masculinos son unos cuantos materialistas que limitan cualquier tipo de fuerza del ser humano a la constitución física. Siempre que se afirma que la fuerza física es el rasgo esencial del hombre frente al de la mujer, entonces se quiere decir que no hay otra fuerza que cuente, a la hora de establecer diferencias entre ambos sexos.

La facultad del ser humano para dominar al resto de la especie no proviene, exclusivamente, de su fuerza física, dispone de otras. Continuamente, los patronos oprimen a sus trabajadores subordinados, extenuándolos en el trabajo y anulando su fuerza como grupo. Cuanta más desmembrada es una estructura de poder, más opresora se vuelve. En cualquiera de los dos casos, ser hombre o mujer no se distingue por la fuerza física, ha de buscarse la causa en la preferencia divina que prescribe la excelencia y la preponderancia en la creación.

Si lanzamos la vista atrás a la historia reciente, queda constancia de que la explotación humana ha sido el destino común de los sometidos, al menos, de algunas categorías de esclavos y oprimidos, como los denominados libertos -así llamados para distinguirlos de los esclavos. De entre ellos surgieron “señores” cultivados y artistas que disputaron a los hombres libres el derecho de presidir y de dirigir naciones, consiguiendo arrebatárles el poder²⁷. Estos hombres no son originarios de los países

Adán es el origen histórico de la raza humana, es decir, el primer hombre y, por ende, el primer profeta de Dios (al-Maududi, 1994: 44-45).

²⁶ No utilizamos el lenguaje inclusivo, dado que al-Aqqad solo se refiere a hombres.

²⁷ Alusión a la abolición de la esclavitud en Portugal (1761), Francia (1794), Perú (1780), Chile (1823), Reino Unido (1833) y Estados Unidos (1789-1830). La reconstrucción presidencial y del congreso estadounidense (1865-1877), promovidos por Abraham Lincoln, permitió el derecho a voto a los

que gobiernan y representan una cifra insignificante en comparación [9] con el número de mujeres, libres y esclavas, quienes conforman la otra mitad²⁸ del índice total del género humano o un poco más.

La superioridad del hombre sobre la mujer se revela en las tareas que esta desempeña y que la diferencian de él. Es el destino más acorde para ella y el que le fue asignado, desde mucho antes que al hombre. No le han sido decretadas las tareas de cocinar, coser, el cuidado corporal, hacer de plañideras en los entierros y contar chistes cargados de ironía y humillación propios de los oprimidos como resultado de un acto de discriminación de limitarlas a lo que están acostumbradas, porque se les quiera cerrar puertas. La mujer se ocupa de preparar la comida desde que el ser humano cocina, en los albores de la historia. Se encarga de ello desde su más tierna infancia, en el domicilio conyugal y en la tribu. Le encanta comer y disfrutar de su apetito, tiene antojos durante el embarazo y reclama más cuando amamanta. A pesar de ello, tras esta larga herencia de miles de años, desde hace relativo poco tiempo, los hombres se dedican plenamente a estas mismas tareas, para quienes ellas no resultan ser una competencia en las profesiones con más aceptación, ni para innovarlas, ni diversificarlas o mejorarlas. No son capaces de conseguir aumentar el número de jóvenes, hombres o mujeres, interesados en esta profesión.

El bordado y la costura -como la cocina- son oficios domésticos que las mujeres realizan, desde antiguo, pero encargan al hombre la tarea de confeccionar las vestimentas con las que se cubren. Prefieren los centros de “corte y confección” dirigidos por hombres que los gestionados por las de su mismo sexo, así como, también, sienten predilección por sus centros de belleza, para marcarse el pelo y hacerse trenzados y recogidos nuevos a su gusto, en lugar de los gestionados por mujeres. Desde que conoce la cosmética, ha sentido interés por el maquillaje, pero no destaca en este oficio de igual forma que el hombre lo ha conseguido, en un breve período de tiempo, cuando ha necesitado caracterizarse para papeles teatrales o cambiar sus rasgos para desempeñar labores de enmascaramiento e investigación. [10] El arte del “enmascaramiento” es más propia de las mujeres, en toda la historia del arte de la ocultación.

Las mujeres lloran a sus muertos y hacen de plañideras en los funerales. Sus panegíricos, en la lengua que sea, no rivalizan con las elegías de los hombres, no conmueven, ni logran infundir en “sus panegíricos” la impronta personal que

libertos negros y a presentar sus candidaturas, en virtud de la aprobación de la Decimocuarta Enmienda a la Constitución de 1787.

²⁸ Dato, probablemente recogido de *Tahrir al-mar'a* ([1899] 1989): 330 “Fa-lianna al-nisa’ fi kulli baladin yaqdirna bi-nisfi sukani-i ‘ala-l-‘aqalli” (Dado que la mujer constituye la mitad de la población, como mínimo). Traducción nuestra.

interprete lo que su alma esconde tras las palabras, las réplicas y las jaculatorias. Se limitan a trasladar, de memoria, a modo de poemas improvisados que narran hechos trágicos que solo a ellas conciernen y no al resto, como si fueran las voces que traducen los instintos de los vivos sin matizar tristeza, dolor, nostalgia o la ternura²⁹.

El canto y el baile son distracciones privadas que entretienen a la mujer, en las casas, que no son lugares de reclusión. Los hombres han alentado a la mujer a que desarrolle estas actividades y las han convertido en disciplinas educativas femeninas de las que ellos disfrutaban, sin embargo, ni antes ni ahora, la maestría en el baile individual o en pareja, ha sido un don de la mujer, para ella aún sigue siendo un mero ejercicio de inventiva o de iniciación³⁰.

La distracción innata de la mujer, en la que está versada y en la que supera al hombre, es en la chanza y el chiste, dado su gusto por la diversión y el juego, ante la presión y la necesidad que siente de liberar sus sentimientos reprimidos. Se sabe de la naturaleza del alma humana que las víctimas de la opresión y el despotismo se refugian en la sátira para responder a las vicisitudes de la injusticia que no pueden reaccionar contra ella con el uso de la fuerza.

Las personas sometidas y dóciles se arrogan del derecho de “la rebeldía” con la broma, cuando comprueban su insignificancia o se ven incapaces de ser adversarios dignos. No obstante, es bien sabido que la mujer tiene poco ingenio para el chiste, excepto para la broma anecdótica, que es para ella una válvula de escape. No es capaz de aceptar los chistes de los hombres que hieren su feminidad, gracias a que les saca ventaja a ellos, dada su excelencia en este aspecto, porque ella es una criatura que siente la presión del despotismo de la que se ven libres la gran mayoría de los hombres.

[11] Nadie ignora que, tanto en tiempos pretéritos como en los actuales, las mujeres han tenido cabida en profesiones asumidas por los hombres, llegando a ser algunas célebres monarcas, jefes militares, investigadoras, o médicas, y también honradas mujeres expertas en temas de religión y profanos y en las virtudes morales y éticas más excelsas. Las ha habido, incluso, que han destacado por encima de la mayoría de los hombres en algunas de estas tareas. Pero los méritos de ambos sexos no se evalúan en función de una media, sino de un máximo jamás antes concebido, sin tomarlos como la excepción que se pueda producir de vez en cuando, sino como la norma aplicable a todos. Podemos encontrarnos con el caso excepcional de que haya un niño capaz de realizar las tareas propias de los hombres -hasta se puede observar en mitad de la noche una hora más luminosa que algunas horas del día- que equilibre

²⁹ Somera alusión a su teoría sobre los criterios de la excelencia poética, planteados en 1947, sustentados en tres principios o escalas de valores: el valor humano, la poesía de la personalidad y la unidad orgánica del poema (Semah, 1974: 13-19).

³⁰ Tema abordado por Arthur Schopenhauer (2008: 34).

la balanza. En la mayor parte de los casos, y no de otra manera, la excepción no confirma la regla.

De ello se infiere que la “excepción” se oculta en las entretelas de la norma que la contradice, sin desvirtuar su validez predominante.

Ciertamente, el nombre “Marie Curie”³¹ es uno de los primeros que mencionarán los defensores de la igualdad absoluta entre los dos sexos. Aunque fuera cierto que esta señora está a la altura de los científicos varones de primer orden, no es la excepción. No quita que estemos ante un caso poco común y que la norma general no impide que se repitan casos como el suyo, de vez en cuando.

Sin embargo, el caso particular de esta señora no puede ser considerado tan excepcional como para ser objeto de discusión científica o intelectual, dado que no desarrolló su investigación independientemente de su marido, ni su trabajo fue innovador ni original, todo estaba ya descubierto y explorado. Su hija Eve escribió en la biografía que hizo de su madre³²:

“Pierre le aconsejaba en esta etapa determinante que no se dejase cegar por él. Ella era una joven que miraba a su marido con los ojos del discípulo frente a su mentor. Él estaba más formado en las ciencias de la naturaleza, tenía más experiencia que ella y un mayor conocimiento. Esto le impidió a ella despuntar, manteniéndola más bien como una empleada a su servicio. Además, ella por su temperamento [12] y naturaleza, sin duda, prefería esta opción. La niña polaca estaba abrigada desde su infancia por el ángel de la curiosidad y del arrojo, lo que la determinó para la investigación. Este ángel fue el que la alentó para presentarse desde Varsovia, primero, en París y, después, en la Sorbona”.

Está claro que su más desarrollado y completo talento investigador no hizo evolucionar su capacidad intelectual de manera que la llevara a abrir nuevas vías en el campo de la innovación. Ella fue prolongación del trabajo de observación y su investigación se limitó a ver algo, de primera mano, que nadie percibió, anteriormente. En resumen, la paciencia y la dedicación de observar la llevaron a descubrir algo que no era posible salvo con una prolongada observación. El científico Henri Becquerel investigó las radiaciones de uranio antes de que lo hiciesen Madame Curie y su marido y profesor. Ambos desarrollaron y perfeccionaron una línea de investigación abierta sobre las conclusiones de Becquerel, sin aportación alguna relevante.

³¹ Marja Sklodowska (1867-1934), química y física polaca que recibió el Premio Nobel de Física, en 1903, compartido con Pierre Curie y Henri Becquerel, y el de Química, en 1911.

³² Esta cita, extraída de la biografía en castellano de Eve Curie, corresponde a la cita en árabe que recoge al-Aqqad y que es traducción suya al árabe (Curie, 1952: 136).

La realidad es que una plaga lamentable de la edad moderna es la desviación del pensamiento en relación a la tan traída y llevada discriminación sexual y los signos irrefutables que presenta, desde los albores de la historia, y que perduran en la actualidad. Es un tema de gran actualidad que recibe una amplia cobertura y es tratado con la profundidad que requiere, de tal modo que no admite confusión. Invita al observador a dar su opinión con presteza, por la tendencia de la época de llevar la contraria a lo expresado en épocas precedentes, en asuntos elevados, con o sin fundamento.

No son las evidencias, antiguas o actuales, las que marcan la diferencia entre los sexos. Si no hay duda alguna de que la naturaleza constitutiva del sexo es la mejor prueba de la autoridad innata específica del género masculino en la especie humana - teniendo en cuenta que en todas las especies se da esta necesidad de autoridad-, entonces todo lo que hay en la naturaleza [13] “fisiológica” del hombre y la mujer, en el principio organicista, indica que existe una relación entre la voluntad de un sexo que solicita y otro que tiene la voluntad de aceptar³³. Este principio de voluntades está representado en todas las especies animales y establece el vínculo de la marca sexual.

En relación al deseo sexual en los machos y en las hembras, señalar que la hembra no es la que expresa su voluntad de unirse al macho, ni lo invita, ni compite por conseguirlo. Este hecho no guarda relación con los fundamentos de la vida decretados por las sociedades religiosas regidas por la religión y la ética moral. Se da en los animales, carentes de cultura y moral religiosa. Las hembras no tienen la audacia de exigir a los machos, ellas se exponen para ser miradas y, acto seguido, dejarse dominar por quien ha elegido. La hembra espera el resultado de la disputa entre los machos que se pelean por ella, para conseguirla, dominarla y arrebatársela al contrincante.

La mayor evidencia de la naturaleza con respecto a la dominación de un sexo sobre el otro es la violación sexual³⁴: siempre la comete el macho hacia la hembra, nunca viceversa. El predominio de la libido sexual del hombre culmina en el ardor de la pasión y en la irrupción del asalto por la fuerza, en cambio, en la mujer, se refleja en su entrega y desvanecimiento. Lo más profundo en esta demostración sobre la naturaleza del ser humano, es que los patrones de la feminidad tienden a ser negativos y vinculados con la pasividad receptiva de los denominados signos de la feminidad. Si un ser vivo inhibe la secreción de hormonas masculinas, predominarán los atributos femeninos, sea cual sea su sexo. Sin embargo, los atributos masculinos no se dan por sí solos, sino cuando las hormonas femeninas se inhiben y sólo se muestran cuando nada lo impide.

³³ En referencia a la concepción schopenhaueriana del mundo como voluntad y representación (2010).

³⁴ Idea ya recogida en Schopenhauer (2008: 81).

Uno de los rasgos físicos específicos que marca la diferencia entre ambos sexos es la constitución natural de la mujer que le ocasiona inconveniencias como la menstruación, el embarazo y la lactancia del bebé, que la mantienen ocupada hasta que se vuelve a quedar de nuevo embarazada. Como es natural, todo ello es parte de la fortaleza de su constitución. El hombre, por el contrario, es diferente, su constitución le orienta a no ocuparse de tareas femeninas. Debería ser fácilmente reconocible esta realidad al comparar la predisposición [14] de ambas naturalezas. Los creyentes en el materialismo³⁵ son, al establecer un vínculo entre la fuerza del cuerpo con otra interna o externa, tanto en el género humano como en las especies animales, los que mejor entienden dicha realidad. No es necesario relacionar la discriminación sexual con las tareas y acciones en las que se ocupa la mujer, porque es una predisposición innata, derivada de su estructura celular, molecular y orgánica y aun hasta, entra dentro de lo innato en ella tener una constitución emocional específica, totalmente distinta a la del hombre, gracias a su condición de gestante, que no acaba en el período de la lactancia.

No es necesario que la mujer esté siempre dispuesta y dé una respuesta emocional que requiere un equilibrio entre el carácter del niño y el suyo propio, un alto grado de entendimiento y un desarrollo emocional por parte de cada uno. El rasgo de la puerilidad en la mujer se mantiene a lo largo de toda su vida, porque la mujer se asemeja al niño a la hora de premiar o castigar, de mimar o tratar con desapego, en el amor tutelar y en el afecto, es decir, su comportamiento con él es como si tuviera su misma edad o la de sus hijos. Esta circunstancia no depende de ella ni tampoco la elige. En el caso de que la crianza de su prole llegase a su fin en el período de lactancia, se pondrían en marcha los recursos psicológicos de los que dispone con los físicos, de manera que actuarían de manera combinada. Indudablemente, unas cualidades innatas mínimas de entrega son obligatorias en la crianza de los niños pequeños, siendo esencial la ternura que permite, a la mujer establecer, rápidamente, vínculos con los hijos. La dependencia emocional, le dificulta lo que para el hombre es fácil: tomar decisiones justas, mantener un criterio de opinión y desarrollar facetas intelectuales de manera resuelta y seria. Queda claro que hombre y mujer poseen constituciones diferentes, por lo tanto, no hay necesidad de ahondar en la cuestión.

Una vez establecidas las diferencias entre ambos sexos, solo queda explicar el significado del término coránico “autoridad”. Su significado describe más una realidad que una creencia u opinión de una corriente de pensamiento determinada, pero no impide que se considere que los dos sexos son iguales, por lo que tienen o por lo que les corresponde, salvo por la autoridad que eleva a un nivel superior al

³⁵ En referencia al materialismo dialéctico de Friedrich Engels y Karl Marx.

que posee las riendas de la vida sexual, en virtud de la naturaleza con la que fue creado.

5. Conclusión

Dentro de las corrientes de pensamiento tradicional sunní, *Al-mar'a fi-l-Qur'an* es un ejemplo de hermenéutica coránica apriorística, donde, bajo forma de ensayo, se refuta los posicionamientos ideológicos de los reformistas moderados³⁶ de la *Nahda* y, en especial, los de Qasim Amin, a favor de la asunción de la situación de sujeción que vive la mujer, en las sociedades islámicas, y de la promoción de su emancipación jurídico-social. El texto coránico, por ser la palabra revelada y, por tanto, irrefutable, a ojos de a-Aqqad, es el principal argumento para rebatir la propuesta, documentada y metodológica, del reformista moderado egipcio, a favor de la emancipación de la mujer y de la igualdad entre los dos sexos.

Dando continuidad al análisis de Charles Vial, quien define al-Aqqad como "l'exemple type de ce que la tradition musulmane peut avoir d'antiféministe" (1979: 52), hemos aportado la traducción parcial de su último ensayo sobre la mujer, para comprobar este extremo. Al ser una obra previa a los prolegómenos de las revoluciones sociales occidentales de los años 60, obvia toda referencia a la segunda ola feminista, el movimiento *Black Power*, el feminismo negro en Estados Unidos o el neofeminismo europeo, desencadenado con la obra de Simone de Beauvoir. Esta argumentación, calificada por Charles Vial de "presque caricaturale" (Vial, 1979: 53), es fruto de su condición de fervoroso creyente, no solo por tradición familiar, sino, también, por convicción meditada. Al-Aqqad, en tanto que hombre docto y pensador, concibe la fe y el conocimiento de Allah, a través de la razón, esta última entendida como el nivel más elevado de la fe (1989: 19-20).

Referencias bibliográficas

- Abduh, Muhammad (2012). *Epístola de la unicidad*. Sevilla: ArCiBel.
- Al-Maududi, Abu al-Ala. *Los principios del islam*. 7. Ryad: International Islamic Federation of Students Organizations.
- Aqqad, Abbas Mahmud (al) (1989). *Maymu'a al-kamila li-mu'alafat al-ustad Abbas Mahmud al-Aqqad. Al-'aqa'id wa-l-madahib. Mayma'a al-ahya'. Al-insan al-zaniy. Hadihi shayara*. Vol. 12. Beirut: Bar al-kitab al-lubnani, 111-68; 71-88; 90-201.
- Aqqad, Abbas Mahmud (al-) (1982). *Maymu'a al-kamila li-mu'alafat al-ustad Abbas Mahmud al-Aqqad. Sira al-datiyya: Ana*. Vol. 1. Beirut: Bar al-kitab al-lubnani, 11-318.

³⁶ *Vide supra* nota a pie de página 18.

- Aqqad, Abbas Mahmud (al-) ([1960] 1980). *Al-mar'a fi-l-Qur'an*. Al-Fayyala-El Cairo: Dar nahda misr li-l-matba' wa-l-nashr.
- Allen, R. "Al-'A'kkād". *Encyclopédie de l'Islam* (Nouvelle édition) I (1991), Leiden: E. J. Brill, 58-59.
- Amin, Qasim ([1899] 1989). *Tahrir al-mar'a y Al-mar'a al-yadida*. En *Al-a'mal al-kamila*. El Cairo: Dar al-suruq, 320-416; 419-521.
- Amin, Qasim (2000). *La nueva mujer*. Pacheco, Juan A. (trad.). Madrid: Imprenta del Instituto Egipcio.
- Calder, Norman y Michael B. Hooker (1995). "*Shari'a*", *Encyclopédie de l'Islam*, IX (Nouvelle édition). Leiden: E. J. Brill, 331-338.
- Cleveland. William L. (1985). *Islam against the West. Shakib Arslan and the campaign for Islamic Nationalism*. Austin: Texas University Press.
- De Beauvoir, Simone ([1949] 1999). *El segundo sexo*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- El Corán* (1999). Cortés, Julio (ed.). Barcelona: Herder.
- Fadl. Salah (1970). "Al-'Aqqād y el pensamiento árabe moderno". *Revista del Instituto de Estudios Islámicos de Madrid*. XV, 67-89.
- Ghaly, Mohammed (2014). "Muslims Responses to the Evolution Theory". *The [Oxford Encyclopaedia of Philosophy, Science and Technologie in Islam*. https://www.academia.edu/8263486/_Muslim_Responses_to_the_Evolution_Theory_The_Oxford_Encyclopedia_of_Philosophy_Science_and_Technology_in_Islam. Consultado el 23.08.2016.
- Ghaly, Mohammed (2010). "Islam en Darwin: Die receptie van Darwin en de evolutie theorie in de Islamitische traditie" (Islam and Darwin: The Reception of the Evolution Theory in the Islamic Tradition). In: Alfred Driessen and Gerard Nienhuis (eds.). *Evolutie: Wetenschappelijk model of seculier geloof* (Evolution: Scientific Model or Secular Belief). Kampen: Kok, 129-144.
- Goldschmidt, Arthur (2000). "al-Yusuf, Fatima", *Biographical Dictionary of Modern Egypt*, London, Lynne Publishers, 231.
- Mutafarrij, M. (pseudonyme de L. Bercher) (1935). "Notre Femme dans la loi et dans la société". *Revue des études islamiques* 3, 201-230.
- Sadgrove, Philip. C (1998). "*Ruz al-Yusuf* (1925-)", *Encyclopedia of Arabic Literature*, vol. 2, New York, editada por Julie Scott Meisami y Paul Starkey, 668.
- Sakkout, Hamdi (al-). (1983). *Al-a'lam al-adab al-mu'asir fi misr. Silsila biografiyya naqdiya bibliografiyya. V. Abbas Mahmud al-Aqqad*. 2 vols. El Cairo-Beirut: Center of Arabic Studies, American University in Cairo-Dar al-kitab al-lubnani.
- Schopenhauer, Arthur (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Gredos.
- Schopenhauer, Arthur (2008). *El arte de tratar con las mujeres*. Madrid: Alianza.
- Schopenhauer, Arthur (2006). *Parerga y Paralipómena*. Vol. 2. Madrid: Trotta.
- Semah, David (1974). *Four Egyptian Literary Critics*. Leiden: E. J. Brill.
- Shumayyil, Shibli (1910). *Falsafāt al-nushū' wa-l-irtiqā'* (The Philosophy of Evolution and Progress). El Cairo: Matba'a al-Muqtataf.
- Torres, Katjia (2015). "La hermenéutica feminista islámica aplicada a la reinterpretación de *El Corán*". *Feminismo/s* 26, 33-56.

- Torres, Katjia (2015). "La política educativa de la residencia francesa en el Atlas marroquí (1912-1956). *Miscelánea de Estudios Árabes e Islámicos* 64, 95-117.
- Vial, Charles (1979). *Le Personnage de la Femme Dans le Roman et la Nouvelle en Egypt de 1914-1960*. Damasco: Institut Français de Damas.

Elena Soriano, una novelista censurada

Summary

Elena Soriano (Madrid, 1917-1996) is one of the most important writers of the 50's generation. Her commitment with literature and women led to serious consequences as the banning of her published books by the censors and the prohibition of publishing any other work. In this essay we will focus on her trilogy *Mujer y hombre*, which was the trigger of her problems, and on the female characters of these three novels.

Keywords Elena Soriano, women writers, censorship, literature, novels

1. Introducción

Yo, como he dicho otras veces —incluso en la declaración de principios de mi revista *El Urogallo*—, sigo teniendo fe en el poder de la literatura, sea cual sea su medio comunicativo, para cambiar el mundo, como predicó el ideólogo Marx; para cambiar la vida, como pedía el poeta Rimbaud.. (Soriano, 1993: 294).

Elena Soriano entendía la literatura como una forma de compromiso con la realidad, así lo expuso en su artículo “Escritoras de los cincuenta” y esa manera de ver la literatura le trajo desde sus inicios enormes dificultades, al igual que a otros autores españoles de los años cincuenta a los que les tocó vivir una época marcada por la dictadura. Su caso no ha sido una excepción, aunque el precio de su trasgresión fue bastante alto para alguien que, como ella, sentía la creación literaria como su verdadera vocación, por encima de cualquier otra, incluso de lo que habría sido esperable para una mujer de su tiempo:

Porque mi vocación más auténtica y radical no era la maternidad, es decir la generación física, sino la espiritual —la literaria concretamente—, considerada desde Platón acá una superior virtud en los varones y un pecado contra natura en las mujeres (Soriano, 1986a: 34).

Este “pecado contra natura”, esta trasgresión, ha sido castigada en muchos casos con el olvido, como constata Janet Pérez (1983) en su libro *Novelistas femeninas de la posguerra española*, basándose en los datos que nos ofrecen las

investigaciones de Karen Hardy. De las investigaciones de ambas se desprende que estas escritoras han sido generalmente ignoradas por la crítica y que los trabajos existentes son muy breves y en muchos casos están incompletos.

Su actitud frente a la mujer no estuvo exenta de polémicas. Concha Alborg indica sobre este asunto que sus novelas desprenden un claro mensaje feminista y lo mismo podría decirse después de leer muchos de sus ensayos; sin embargo, la crítica ha dudado en ocasiones del feminismo de Elena Soriano, tal vez refiriéndose a que no se trató de un feminismo militante o político. Sin embargo, ella misma zanjó esta cuestión en algunos de sus artículos, por ejemplo, en el titulado “La conquista más difícil”:

De ahí que ahora las mujeres de casi todos los países estén empeñadas en “la conquista más difícil”: la de sus pequeños derechos subjetivos. Debo confesar que yo por no ser feminista en el sentido clásico —o acaso por serlo de modo más radical y absoluto— siempre he recabado personalmente tales “pequeños derechos”... señalaré unos cuantos que me parecen inexistentes o muy precarios en la mujer española actual: el derecho a la autodefinición, el derecho al crédito intelectual, el derecho al respeto al trabajo vocacional, el derecho a la deserotización, el derecho a la amistad... (Soriano, 1993: 248-249).

Su preocupación por la situación de la mujer en la sociedad española, especialmente en el terreno literario, y el fuerte grado de compromiso que demostró a lo largo de su vida hacen que consideremos a Elena Soriano como una autora feminista. Aunque su posición, como bien refleja este fragmento, no fue nunca “clásica”, sino que iba más allá de las reivindicaciones de aquellos años con una posición consciente, activa y reflexiva. Prueba de ello son los numerosos artículos con los que participó en las jornadas de la Asociación Española de Mujeres Universitarias (incluidos en su obra *Literatura y vida*) y la construcción de los personajes femeninos que trazó en su obra narrativa, cuyas actitudes le ocasionaron graves problemas con la censura.

2. Biografía

Elena Soriano Jara nació en 1917 en Fuentidueña de Tajo (Madrid), aunque sus padres eran cordobeses, y falleció en 1996 en Madrid. Su infancia transcurrió por diversos pueblos de Andalucía y Castilla. Antes de los cinco años aprendió a leer y a partir de ese momento comenzó, como ella misma lo llamaba, su “manía” de escribir; a los diez años sus cuadernos escolares se convirtieron en pequeñas novelas y con catorce publicaba artículos en diversas revistas de provincias.

Creció en un ambiente familiar pobre y culto. En 1935 terminó la carrera de Magisterio, estudió inglés y francés e inició nuevos estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, con premio extraordinario de ingreso, aunque no los pudo terminar debido a la guerra civil. Durante la contienda vivió en Valencia donde se casó con el empresario Juan José Arnedo³⁷.

La guerra civil y la dictadura posterior fueron, como para tantos otros autores de esta época, hechos determinantes en su vida, a los que se unieron las muertes de familiares cercanos y una difícil situación económica: "Mi primera juventud fue malograda por la guerra y la posguerra, en el bando de los vencidos: conocí la penuria personal, el éxodo, la cárcel...; sufrí la expulsión profesional y prohibición de estudios oficiales..." (Soriano, 1994: 246).

Concretamente en esta etapa comprendida entre la preguerra y el estallido de la guerra se sitúa la acción de su primera novela *Caza menor*, aunque el conflicto bélico y la situación posterior aparecen presentados de forma objetiva, sin posicionarse a favor de ninguno de los dos bandos, dejando que el lector reflexione y saque sus propias conclusiones. Ella misma explicaba cómo surgió la idea de escribir esta novela en una nota que su hija Elena Arnedo (2000) reproduce en la introducción de *El donjuanismo femenino*:

Ni me atrevía a soñar en volver a escribir y publicar algún día. Me consolaba esforzándome en cumplir mi papel de ama de casa y madre [...], leyendo más que nunca, cultivando mi francés, estudiando inglés. Pero con todo me sentía como enclaustrada, enroscada en mí misma, dormitando, como esos animalitos que se meten bajo la tierra y se abandonan a un letargo inmóvil mientras esperan que pase el largo invierno letal: pero yo veía una duración infinita al largo invierno de España... No sé qué me ocurrió: en el año 1948, durante unas vacaciones de verano en la sierra próxima a Madrid, en una casita alquilada, en medio de un paisaje impresionante, rompí a escribir de una manera torrencial, incoercible: *Caza menor*, la primera novela, desde aquellas que escribía en mis cuadernos escolares cuando tenía diez años (Soriano, 2000: 12).

Caza menor se publicó en 1951 obteniendo un gran éxito de crítica y despertando un gran interés. Prueba de ello es la adaptación o el plagio de ciertos pasajes de la novela, como denunció la propia autora en su entrevista con Alicia Ramos (Soriano, 1994: 248), por parte de Carlos Saura en la película *Ana y los lobos* (1972). Este plagio fue reconocido por la SGAE (Sociedad General de Autores Españoles), aunque Elena Soriano no llevó a cabo ninguna acción judicial, puesto

³⁷ Nacido en Fuenteálamo, Albacete, en 1918 y fallecido en Madrid en abril de 2015, recordando siempre a Elena Soriano y esperando nuevas aportaciones críticas sobre su obra.

que así se lo aconsejaron, “por tratarse de un enemigo demasiado poderoso”, contra el que tampoco pudieron hacer nada otros autores. En 1976 TVE realizó una nueva adaptación respetando los derechos de la autora.

La redacción y publicación de las novelas que conforman la trilogía *Mujer y hombre* en la década de los cincuenta, al igual que la obra antes mencionada sitúan a Elena Soriano en esa generación. La trilogía citada está integrada por *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea 55*, que en principio aparecieron por separado pero que formaban parte del mismo proyecto y años más tarde se reeditaron en un volumen.

Su labor como escritora y periodista ha sido valorada muy positivamente por algunos críticos no sólo por su incuestionable calidad literaria sino también por su alto grado de compromiso, pero también ha sido injustamente tratada por muchos otros. En estos aspectos se incide en la obra *Movimientos literarios y periodismo en España* coordinada por M.^a Pilar Palomo, en la que se reseña la producción de Elena Soriano, calificándola como “una gran figura de la novela y del periodismo español de la segunda mitad del siglo XX” y analizando la actitud de la crítica hacia ella:

Este impedimento, unido al trato discriminatorio que recibió por parte de algunos críticos —fue acusada de escribir como un hombre por Eugenio de Nora y Lorenzo López Sancho—, hará que la autora abandone la literatura e intensifique su labor periodística, que había comenzado de un modo paralelo a su carrera literaria (Alborg, 1993: 57). Ha cultivado en prensa el artículo de opinión y el ensayo breve. Su labor periodística y literaria muestran una preocupación especial por la mujer, la juventud y la literatura (Palomo, 1997: 516-517).

Asimismo, en esta obra se da cuenta de los periódicos y revistas con los que colaboró, entre los que se encuentran: *Índice*, *Nuevo Índice*, *Pueblo*, *Galerías*, *El Dominical* de *Diario 16* y *Hoja del lunes*; algunas de estas colaboraciones, la mayoría referentes a cuestiones literarias, fueron recogidas en la antología *Literatura y vida*.

Además de esta actividad como articulista en las publicaciones citadas, participó activamente en la vida cultural antes y después de la puesta en marcha de su propia revista, con la asistencia a distintas tertulias literarias e intelectuales, entre ellas las del Café Gijón, la de la revista *Ínsula*, la de María Tambre y la que una vez al mes celebraba un grupo de escritoras, entre las que se contaban algunas de las voces importantes del panorama literario español.

En el año 2001 la revista *República de las letras* dedicó un número especial a la figura de Elena Soriano, en el que participaron muchos de los colaboradores de

El Urogallo, asiduos algunos de ellos a estas tertulias. Todos³⁸ nos ofrecen una alabanza de su valía como escritora y su labor al frente de uno de los proyectos culturales más ambiciosos del final de la dictadura. La mayoría evita hacer una semblanza personal, sin embargo la fuerte personalidad de Elena se filtraba en todo lo que hacía y decía. Estos textos nos descubren una mujer apasionada que ponía el corazón no sólo en las ideas que defendía por escrito. Era hermosa y atractiva, inteligente, brillante, irónica, sensible, de fuerte carácter, erudita y a la vez humilde, temible polemista, incluso intimidante a primera vista, admirada y estimada por amigos y colegas, querida y recordada por su hija y siempre amada por su marido.

Concha Alborg señala en su introducción a *Caza menor* no sólo la crítica negativa, sino también el hecho de que su nombre ha sido ignorado deliberadamente en antologías y estudios sobre la literatura del siglo XX. La editora nos ofrece un breve pero esclarecedor recorrido, en nota, por la crítica de la que ha sido objeto y de la que se desprende tanto el desinterés como la reticencia con la que ha sido recibida su obra y su figura, no sólo durante los años en los que la censura que impuso el régimen estuvo vigente, sino también una vez desaparecida.

En 1985 su nombre vuelve a aparecer con fuerza en el panorama literario con la publicación de *Testimonio materno*, obra de carácter autobiográfico, en la que narra desde su condición de madre la vida de su hijo, fallecido en 1977 en circunstancias poco claras, pero sin duda como resultado de un cúmulo de experiencias cuyo denominador común era el consumo de drogas.

El libro está narrado desde el desgarramiento, pero también con un dolor sereno y una sinceridad asombrosa. Es necesario señalar su complejidad estructural, dado que está formado por fragmentos fechados como las páginas de un diario. Las fechas no son correlativas, sino que han sido ordenadas después de ser escritas, para que la biografía pueda leerse de un modo lógico, de forma que el lector sepa qué hechos sucedieron primero y cuáles después, cuáles fueron las causas y cuáles las consecuencias. La opinión de Camilo José Cela, expresada en una carta autógrafa enviada a Elena Soriano y que está recogida en la edición de Concha Alborg (Soriano, 1992a: 459), sintetiza perfectamente el tono del libro: “Pasé por mi casa

³⁸ Entre los autores que participaron en este número se encuentran colaboradores de la revista pero también conocidos y amigos de la autora madrileña, citaremos a José Luis Abellán, Josefina Aldecoa, Vicente Aleixandre, Pedro Altares, Fernando Baeza, Camilo José Cela, Rafael Conte, Gregorio Gallego, Dionisia García, Angelina Gatell, Antonio Gómez Rufo, Carlos Gurméndez, Esteban Hernández, Enrique Miret Magdalena, Joaquín Leguina, Leopoldo de Luis, José Carlos Mainer, Fernanda Monasterio, Rafael Morales, Luis Fernando Muñoz, Antonio Núñez, Jesús Pardo, Rosa Pereda, Marta Portal, Fernando Sánchez Dragó, Alfonso Sastre, Ricardo Senabre, Acacia Uceta y Celia Zaragoza.

de Madrid y me encontré con tu sobrecogedor *Testimonio materno*, que leí de tres tirones y sin poder apartar la vista de sus páginas. ¡Cuánta amargura, cuánto talento y cuánto dolor se encierran en ellas! Y también ¡cuánta elegancia!, la misma a la que ya nos tenías acostumbrados a quienes te conocemos, te admiramos y te queremos de antiguo”.

El éxito de este libro, en el que aparecían retratados los problemas de la sociedad de la posguerra y de los jóvenes pertenecientes a la generación de los sesenta, provocó la publicación de su trilogía treinta años después y que se valorara su producción. Sin embargo, Elena no se benefició económicamente de las ventas, puesto que cedió los derechos a Cruz Roja Española, que creó una fundación llamada Crefat para ayudar a jóvenes drogodependientes y marginados. A la reflexión sobre los problemas de los jóvenes de la misma generación a la que pertenecía su hijo dedicó un número considerable de artículos y conferencias.

En 1991 publicó *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora*, una recopilación de relatos escritos entre 1949 y 1989, en total once cuentos entre los que no se encuentran algunos relatos que fueron publicados en diversas revistas³⁹. Entre 1992 y 1994 se publicaron los tres volúmenes titulados *Literatura y vida* en los que se reúnen ensayos, artículos, entrevistas, etc. Por último, en 1996, apareció un nuevo volumen de relatos titulado *Tres sueños y otros cuentos*.

Su labor como ensayista tampoco ha sido valorada justamente, puesto que el ensayo cultivado por mujeres ha sido un género prácticamente “invisible”, porque a su situación periférica con respecto al canon y a las dificultades que implica su caracterización genérica, se le añade la consideración de que se trata de un género que requiere para su práctica cualidades intelectuales asociadas tradicionalmente con la masculinidad.

Póstumamente, en el año 2000, su hija Elena Arnedo dio a las prensas *El donjuanismo femenino*, el último libro de Elena Soriano. Se trata de un extenso ensayo en el que analizaba diversos textos literarios y en el que reflexionaba sobre las relaciones entre hombres y mujeres⁴⁰. Sin embargo, ella tenía siempre más de un proyecto en marcha y entre los múltiples materiales que dejó sin terminar se

³⁹ Concha Alborg (1992a) cita en su edición de *Caza menor* los datos que aporta Francisco García y Pavón en su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1958)*. Según este autor en la colección de relatos *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora* faltaban estos textos: *El pipero*, *Los novios viejos* y *Las bachas*. La información desaparece en posteriores ediciones debido a la polémica suscitada por la publicación del artículo “Muchas novelistas, muchas novelitas”.

⁴⁰ El libro quedó sin concluir y Elena Arnedo tuvo que organizar todo el material en el que abundaban los documentos manuscritos. Las páginas escritas a máquina estaban llenas de notas en los márgenes, las notas sueltas y también los disquetes. Todo ello muestra no sólo la dedicación con la que abordaba su labor, sino también el perfeccionismo y el rigor. Su hija señala que ella jamás habría consentido dar a las prensas el volumen sin la información bibliográfica, como de hecho se publicó el libro.

encontraban *Sombra del amor. El banquete platónico* y su obra más ambiciosa *Defensa de la literatura*, que apareció en *El Urogallo* y más tarde en el primer volumen de *Literatura y vida* con el subtítulo *Apuntes para un ensayo interminable*.

3. La censura en su obra

En el volumen titulado *Tiempo de censura* coordinado por Eduardo Ruiz Bautista se hace un amplio estudio del funcionamiento de la censura durante la dictadura franquista dividiendo en cuatro periodos los años de aplicación de la misma. La época que más nos interesa es la comprendida entre 1951 y 1966 por ser los años en los que se sitúa la producción de Elena Soriano. En este apartado se analizan los informes que los censores rellenaban para conceder o no el permiso de publicación:

El lector suscribiría un informe que podría ser favorable o adverso a la publicación, o que, con frecuencia, podría condicionarla a la supresión de determinadas páginas o pasajes, a la supresión de algunas circunstancias, a la introducción o supresión de comentarios, a la regulación de la tirada, el precio de los ejemplares y su publicidad y difusión, etcétera. No obstante su sentencia no sería inamovible (Ruiz, 2008: 86).

De hecho era habitual que pudiese cambiar porque a menudo había varios censores que tenían criterios dispares y segundo porque tanto autores como editores solían recurrir a un estamento superior para tratar de discutir con ellos la sentencia emitida. En el caso de la trilogía *Mujer y hombre*, las dos últimas novelas obtuvieron el permiso para ser publicadas; sin embargo *La playa de los locos* no consiguió la aprobación de la censura, pese a que contaba con el apoyo del Director General de Prensa que era amigo del editor de la obra, Saturnino Calleja. Aun así ni la autora ni el editor se resignaron y alentados por el Director General publicaron la novela haciendo constar en ella que se trataba de una edición no venal y distribuyéndola sólo entre amigos y críticos.

Sin embargo, este hecho provocó la consiguiente represalia oficial, quedando prohibida la publicación de cualquier obra suya, como ella misma explica en el prólogo a la edición de 1986 titulado “Treinta años después” (Soriano, 1994: 127). Aunque nunca se llegó a averiguar, la autora siempre tuvo la sospecha de que alguien superior estaba interesado en que no se publicara la trilogía e incluso en

anularla a ella como escritora; infundada o no la suposición, la medida fue real en la práctica⁴¹.

Esta prohibición supuso un obstáculo insalvable tanto en el ámbito personal, al sumir a la novelista en una profunda depresión, como en el literario, al acabar con el prestigio que comenzaba a tener. Fue la causante además de que dejara de escribir novelas, puesto que no podía concebir la escritura si ésta no llevaba unida la posibilidad de compartir lo escrito con el público. No obstante, el abandono hizo que se dedicara a cultivar otros géneros como el artículo, el ensayo, el relato breve, etc.

Sin embargo, si hay un rasgo de la personalidad de Elena Soriano que llama fuertemente la atención es su decidida vocación literaria: su pasión por la escritura y por la creación, su amor por los libros y la lectura y también su entrega a la reflexión y al estudio de clásicos y coetáneos⁴². También destacan en ella su capacidad para reconocer los problemas existentes en el momento histórico que le tocó vivir, entre los que destaca la dificultad añadida de ser mujer y sobre todo una mujer que reivindicaba los derechos y libertades que le habían sido negados, así como la coherencia para reconducir esta vocación sin abandonarla totalmente y sin doblegar ni sus ideas, ni su forma de entender la literatura.

Estas ideas estaban fuertemente arraigadas en ella y la impulsaron a enfrentarse a la censura distribuyendo una edición no venal de su novela entre amigos e intelectuales, un acto de rebeldía que, como indicábamos anteriormente,

⁴¹ Jesús Pardo (2001) comenta en un artículo publicado en internet (actualmente no está disponible) que se prohibió la publicación porque la autora se negó a modificar el final. La autora omite todos estos hechos en su prólogo: Cuando la censura franquista le prohibió *La playa de los locos* y ella, así y todo, la distribuyó en edición no venal entre sus amigos, las autoridades culturales, irritadas, le advirtieron que en adelante no permitirían la publicación de ningún libro suyo, y esta prohibición fue para ella tan traumática que la inhibió de volver a escribir novelas largas. El sacerdote censor Avelino Esteban, que era quien estaba juzgando *La playa de los locos*, la mandó llamar y le dijo que permitiría la publicación de la novela si cambiaba el final, haciendo que la protagonista, una mujer desesperadamente enamorada de un muerto y ajena a las preocupaciones pseudorreligiosas del franquismo, se metiese a monja. Ella rehusó, alegando que ello equivaldría a rescribir casi totalmente la obra, porque su protagonista era una muerta en vida.

Este mismo hecho aparece reseñado en el artículo titulado "In memoriam Elena Soriano" que se publicó en el número especial que dedicó la revista *República de las letras* en homenaje a Elena Soriano, fallecida en 1996.

⁴² Elena Arnedo comentaba que la pasión que sentía por la lectura era incluso mayor que la que sentía por la escritura: "Con el paso del tiempo, su innato afán de perfeccionismo había ido en aumento: había adquirido una cierta forma de sabia humildad y su pensamiento íntimo era la famosa máxima: Sólo sé que no sé nada. Ello la llevaba a buscar incansablemente información y bibliografía sobre un tema tan amplio como el que se traía entre manos, a lo cual ayudaba su pasión por la lectura, probablemente superior a su pasión por la escritura" (Soriano, 2000: 14).

fue duramente castigado por las autoridades. En este sentido son muy significativas las palabras que le dedica Manuel Abellán (1980: 165) en su obra sobre la censura literaria:

1955

Otra novelista prometedora, pero cuya carrera quedó truncada en parte por la censura, fue Elena Soriano. En 1955 publica por cuenta propia su trilogía *Mujer y Hombre*, relatos feministas que tuvieron la desgracia de salir a la luz antes de tiempo. La primera novela de la serie, *La playa de los locos*, no pudo ser distribuida por haberle sido denegada la autorización. Dicha obra se convirtió en una edición no venal, sometida a régimen de obsequio entre amigos.*

* Veintiún años más tarde, el 11 de febrero de 1976, desaparecido ya Franco y a raíz de la adaptación televisada de una de sus novelas, solicitó autorización para poner a la venta los 1.000 ejemplares que obraban en su poder. Se accedió al ruego pese a que epígrafes y pies de imprenta no se ajustaban a las normas vigentes dado el número de años transcurridos desde el momento de su impresión y el de su autorización.

La redacción y publicación de las novelas que conforman la trilogía *Mujer y hombre* en la década de los cincuenta, al igual que la obra antes mencionada, también sitúan a Elena Soriano en esa generación.

La trilogía citada está formada por *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea 55*. Ambientadas en la posguerra, todas comparten con la publicada en 1951 el hecho de relatar un momento clave en la vida de una mujer que se ve enfrentada consigo misma, con su entorno, con la sociedad, etc.

La primera, *La playa de los locos*, narra el regreso de una mujer a la playa donde muchos años antes se enamoró. El amor, en su recuerdo, se ha convertido en obsesión; esta situación y el desenlace, en el que la protagonista se suicida, así como el hecho de tratar un tema tabú, como lo era la virginidad, fueron los causantes de numerosos problemas con la censura.

La siguiente en publicarse fue *Espejismos*; de nuevo se trata de una novela de amor y de desamor. En este caso se cuenta la historia de un matrimonio, en el que la mujer se enfrenta a una crisis existencial antes de someterse a una operación.

Por último se publicó *Medea 55*, este título aparece sólo en esa primera edición, en las siguientes apareció sin la referencia a la fecha de publicación. En esta novela se plantea el mito de Medea, que ha sido extraordinariamente fecundo tanto en la literatura como en otras ramas del arte. La acción se sitúa en la posguerra española, Daniela (Medea) es una actriz exiliada en Argentina que se

enfrenta a Miguel (su correspondiente Jasón) que antepone su ambición de poder a los sentimientos y al juramento que le une a Medea.

En estas novelas, al igual que en los relatos escritos en estos años, tienen especial relevancia los personajes femeninos⁴³. La autora dibuja con especial interés a las mujeres. Mieke Bal en su libro *Teoría de la narrativa (introducción a la narratología)* reflexiona sobre los problemas relativos a los personajes (Bal 1985: 88-90).

La primera de las cuatro dificultades que señala es el establecimiento de una línea clara divisoria entre persona y personaje, para ello considera a la primera como una entidad ontológica y la segunda, la construcción del personaje, como construcción verbal. La segunda se refiere al cuestionamiento de qué materiales son los que se deberían emplear en la descripción de los mismos. En la elaboración de criterios para una división de los personajes en tipos de categorías, aspecto esencial para poder explicar el efecto de los mismos, Bal distingue entre redondos y llanos, según presenten una evolución en el transcurso de la historia o se mantengan estables. Esta división es aplicable generalmente a las narraciones psicológicas.

En tercer lugar hay que tener en cuenta la situación extratextual para establecer la determinación de la influencia de la realidad en la historia y por tanto en la construcción del personaje. En dicha influencia aparece implicado el lector, inmerso también en un contexto particular que determinará su propia visión. Por último hay que considerar la presencia de la ideología del investigador como mediatizadora del análisis del personaje, que ha ocasionado críticas erróneas que no han contribuido a clarificar y entender mejor las obras en cuestión.

Creernos a estos personajes y entenderlos en su contexto forma parte del pacto ficcional que se establece entre escritor y lector. La caracterización extrema de los personajes que realiza Elena Soriano tiene como objetivo hacer reflexionar al lector, por ello muchos de sus personajes encarnarán a arquetipos. Así, mencionaremos varios ejemplos: Ana, en *Caza menor*, representa al eterno femenino; Daniela, en *Medea 55*, a la propia Medea; y la joven del relato *Viajera de segunda*, es una nueva Caperucita roja. Nos ha interesado especialmente este aspecto⁴⁴ y lo hemos señalado, porque el estudio de los personajes femeninos estuvo

⁴³ La doctora I-Fan Chen realizó en su tesis doctoral un completo estudio de los cuentos incidiendo en numerosos aspectos entre los que destacan la sociedad patriarcal, como una constante en sus narraciones, y las mujeres como un subepígrafe en el epígrafe dedicado a los personajes. Su investigación se tituló *Un estudio analítico de Elena Soriano y su cuentística en La vida pequeña, Tres sueños y otros cuentos* (2005) fue leída en la Texas Tech University.

⁴⁴ La mención de este aspecto es especialmente interesante en relación con el tema de nuestra investigación. El estudio exhaustivo de la obra narrativa de Elena Soriano ha sido realizado por M.^a de la Paz Cepedello Moreno (2007) en su tesis *El universo narrativo de Elena Soriano*.

presente en los ensayos publicados por la autora, por ejemplo en *El donjuanismo femenino* (1992b) o *El carácter femenino en la literatura clásica* (1993): “Uno de esos valores eternos, ahora cuestionables, es sin duda el ‘eterno femenino’, así denominado por Goethe y expresado en la literatura universal que se considera espejo verdadero de la realidad. Es decir que los grandes tipos literarios serían retratos del natural o bien modelos ideales que sus creadores proponen a la sociedad” (Soriano, 1993: 174).

Las protagonistas de estos textos pueden ser consideradas locas, si nos atenemos a algunas de las definiciones que da el diccionario de la Real Academia, porque actúan como si hubieran perdido la razón o como si tuvieran poco juicio y fuesen disparatadas e imprudentes. Todas ellas anteponen sus propios deseos y necesidades a lo que se espera de ellas ignorando la autoridad y la moral patriarcal.

La playa de los locos, como delata el propio título, nos cuenta la historia de dos locos de amor. En la primera novela de la trilogía *Mujer y hombre* Elena Soriano nos hablaba de una mujer que se despide de su amado mediante una epístola, que está redactando mentalmente, y que es en realidad un monólogo interior en el que repasa su historia de amor antes de suicidarse rota de dolor por la imposibilidad del reencuentro. Un amor que comenzó 20 años antes, durante unas vacaciones y que no llegó a consumarse, pese al deseo que ambos sentían, por las reticencias morales y porque se separaron debido a que él fue movilizado por el inicio de la Guerra Civil y no regresó. Esta novela le acarreó numerosos problemas con la censura, como ya hemos mencionado anteriormente, porque la autora se negó a cambiar el final de su novela por uno más acorde con la moral franquista.

Espejismos, en esta novela la autora nos cuenta las reflexiones de Adela, una mujer que va a ser operada de un tumor. Es muy interesante cómo la autora aprovecha el tiempo de la operación para pasar del monólogo interior de la mujer al del marido y finalmente al del narrador omnisciente que nos cuenta cómo termina esta historia. Sin embargo; la originalidad de esta obra radica en la confrontación de la idea del matrimonio que tienen ambos y la narración de sus mutuas infidelidades la de ella no consumada no por falta de ganas sino por inseguridad en su propio físico mermado por el paso del tiempo. La autora nos permite entrar en la intimidad de una mujer en crisis, que siente miedo y rechazo hacia su marido, que ha encarnado el papel de perfecta casada porque era lo que se esperaba de ella, que no se siente a gusto con su cuerpo ni con su edad, no tanto por la enfermedad como porque sabe que ya no encarna el prototipo de belleza que la sociedad le impone y que ha perdido toda relación con su marido con el que apenas se comunica, por ello elige la autora el monólogo interior porque la distancia y la incomunicación entre ambos personajes queda patente en los escasos y fríos diálogos que

mantienen, además de la falta de contacto físico que en los últimos meses y debido a la enfermedad les ha terminado por alejar completamente.

Medea 55 nos presenta a Daniela, otro personaje que decide romper con el arquetipo del ángel del hogar, la esposa perfecta y madre amantísima que no duda en matar a sus hijos para castigar a su marido. Medea plantea el tema del amor que conduce a la destrucción, y que es protagonizado por una mujer que se rebela contra todo, y que responde a un arquetipo fácilmente identificable: es la mujer malvada, la bruja, la hechicera, la maga; pero en definitiva la transgresora que rompe todas las reglas y se niega a adoptar una actitud sumisa, o más bien la asume mientras cree que con ello consigue lo que quiere es lo que Concha Alborg (1992: 31) menciona citando a Toril Moi, el ángel que oculta al monstruo: “El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar —en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado”. Debemos tener en cuenta que existe en psicología una patología denominada "síndrome de Medea" sufrida por madres. Dentro de esta situación patológica se incluyen el abandono, el daño físico y las agresiones psicofísicas o afectivo-emocionales que pueden llegar incluso a la muerte de los hijos.

4. Conclusión

La aplicación de la censura sobre la obra de Elena Soriano supuso un obstáculo insalvable en la producción novelística de esta autora de los años 50, puesto que truncó su carrera, al aplicarse con un rigor excesivo. La prohibición de publicar cualquier otra obra hizo que desistiera de su vocación y que durante un largo periodo abandonase por completo la producción literaria, que retomó algunos años más tarde pero ya transformada en otro tipo de textos como cuentos, ensayos, incluso la dirección de una de las revistas más importantes de los años 70, *El Urogallo*. Tal vez de no haberse aplicado con tanto rigor la producción de esta autora habría proporcionado tanto a lectores como a críticos un amplio mosaico en el que se verían magníficamente dibujados personajes femeninos que darían testimonio de una época y que serían un referente para los estudios de género.

Referencias bibliográficas

- Abellán, Manuel (1980). *Censura y creación literaria en España 1939-76*. Barcelona: Península, 165.
- Alborg, Juan Luis (1968). *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus.
- Bal, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 88-90.

- Cepedello, M.^a Paz (2007). *El universo narrativo de Elena Soriano*. Sevilla: Arcibel editores.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (2000). *Historia de las mujeres*. 5. El siglo XX Madrid: Taurus.
- Nora, Eugenio G. de (1970). *La novela española contemporánea*. Vol. 3. Madrid: Gredos.
- Palomo, M.^a Pilar (1997). *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 516-517.
- Pardo, Jesús (2001), “Tránsitos. Anécdotas vivas. 1954. Remedio para todo”, en un suplemento digital de *El Mundo*, 29-07-2001, n.º 308. Consultado en Internet 6-9-2002. Actualmente no disponible. elmundo.es/cronica/2000/CR308/CR308-08c.html y en *República de las letras*, n.º 73, diciembre 2001.
- Pérez, Janet (1983), *Novelistas femeninas de la posguerra española*. José Porrúa Madrid: Turanzas.
- Ruiz Bautista, Eduardo (coord.) (2008), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Asturias: Trea.
- Soriano, Elena (1986). *Testimonio materno*. Madrid: Plaza & Janés, 34.
- Soriano, Elena (1992) *Caza menor*. Introducción y edición de Concha Alborg. Madrid: Castalia, 459, 53.
- Soriano, Elena (1993) *Literatura y vida II*. Edición de Carlos Gurméndez. Barcelona: Anthropos, 294, 248-249, 174.
- Soriano, Elena (1994). *Literatura y vida III*. Edición de Carlos Gurméndez. Barcelona: Anthropos, 246, 248, 147, 275, 211.
- Soriano, Elena (2000) *El donjuanismo femenino*. Barcelona: Península Atalaya, 12-14.

La dramaturgia del vestuario en *El yermo de las almas*: entre Valle-Inclán y Victorina Durán

Summary

The first aim of this study is about to create a discursive relationship between Valle Inclán's drama and Victorina Duran's costume design for the play *El Yermo de las Almas*. In this discourse, we can find a kind of personal code conceived for the character construction. On the first hand, this code evolves through the words written by Valle Inclán for that play, and later through the translation made by Victorina Duran from these words to picture, colour, shapes and weaves used to make the characters become something visible. Our study tends to build an intersectional space between theory and action, written and visual, considering Victorina Duran's sketches as a precious display created from the Valle Inclán's dramatic speech for *El Yermo de las Almas*. Also there is a strong, aesthetical and ideological link between both of them. Victorina Duran was Valle Inclán's disciple, so that helped her rigorously to approach to this play's characters.

Keywords: *El Yermo de las Almas*, drama, Valle Inclán, costume design, Victorina Duran

1. La obra

El 7 de enero de 1915, se estrena por la Compañía de Margarita Xirgu uno de los primeros títulos teatrales de Valle-Inclán: *El yermo de las almas*, en el Teatro Principal de Barcelona (Vidal y Merletti, 1915: 6)⁴⁶.

Esta obra es la última versión de *Cenizas*, primera obra teatral del autor, que es la adaptación de su narración *Octavia Sandino*, y que se estrena en 1899 "a beneficio del autor, que había perdido el brazo izquierdo en un reyerta con Manuel Bueno" (Oliva, 2002: 116).

El yermo de las almas pone ya de manifiesto el obsesivo tema de la muerte que estará presente en las obras de Valle-Inclán. Es una de las obras de la etapa simbolista del autor que mantiene ciertos elementos de la escena romántica, como las acotaciones cargadas de detallismo escenográfico. La trama de la historia se

⁴⁵ Investigadora contratada FPU. Ministerio Educación, Cultura y Deporte de España.

⁴⁶ Reseña del periódico *Ilustración artística* que comenta la acogida de este estreno y contiene fotos del mismo.

centra en la relación de Octavia Goldoni y Pedro Pondal. Octavia es una mujer burguesa, casada con un hombre mayor que abandona su hogar, dejando a su marido y su hija ante el temor de no volver a estar con su amante, Pedro. La escena comienza en un lugar aparentemente agradable, con signos de esperanza “una casa nueva”, la casa de Pedro Pondal, único escenario de la representación. Sin embargo, esta casa tendrá a los amantes en una atmósfera de melancolía y sufrimiento durante toda la obra por la represión que viven. La tensión social, familiar y religiosa a las que se ven sometidos los amantes causan la desesperación de Octavia y su posterior enfermedad que la llevará a la muerte. El contexto en el que se encuentran hace que sea imposible encontrar la felicidad. Escoja el camino que escoja, estará lleno de tormentos: al quedarse junto a su amado padece el sufrimiento de estar separada de su hija y la presión del Padre Rojas y su madre Doña Soledad que le hacen pensar que vive en pecado. Si, por el contrario, accede a estar con su hija, tiene que renunciar a volver a ver a Pedro y a vivir con un hombre viejo con el que la obligaron a casarse siendo una niña.

La coacción que el Padre Rojas ejerce sobre los amantes acaba por separarlos, haciendo que Pedro abandone su propia casa y que Juan Manuel, marido de Octavia, vaya a verla, perdonándole su adulterio. Pero, al llegar esta noticia a los oídos de Octavia, ésta muere al descubrir la pérdida de su amor, antes de que aparezca su marido. La muerte de Octavia viene a resolver el conflicto ocasionado, muerte que está latente desde el comienzo de la obra. Tal y como César Oliva dice en su escrito y como veremos más adelante, los personajes son símbolos de “la paz imposible, como imposible es la solución de un amor que jamás se cuestiona, y la vida en pecado, un pecado mostrado como conflicto, en el que las leyes humanas y religiosas no tienen nada que hacer” (Oliva, 2002: 116-117).

2. Los personajes y su piel nacen de la pluma de Valle Inclán

Las referencias que Valle-Inclán hace al vestuario de cada personaje resultan de gran interés por el tratamiento que le da y porque serán la base para la propuesta escénica de Durán. Diez son los personajes que aparecen en esta obra y de todos encontramos descripciones detalladas, no sólo del físico y de la indumentaria si no de la personalidad que se refleja en su apariencia⁴⁷. El primer personaje que se muestra en escena es la protagonista: “Una dama pálida y con los ojos asustados [...] la afligida señora se llama OCTAVIA GOLDONI: Es de origen italiano, hija de un

⁴⁷ La edición del libro de la que vamos a sacar todas las descripciones es la única que aparece en la bibliografía: Del Valle Inclán, Ramón. *El yermo de las almas y El Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1996, así que en todas las citas solo pondremos las páginas a la que corresponde.

pintor florentino, casado con una devota española [...]” (73-74). El tratamiento que Valle-Inclán le da a ella durante todo el prólogo es el de dama burguesa. Al autor no le interesa ofrecer datos de su indumentaria pero sí de los rasgos físicos que la definen, y que nos ayudan a adentrarnos más y mejor en el alma del personaje: “levanta los ojos, guarnecidos de un cerco amoratado que los hace más profundos” continúa describiéndonos, “su voz, que tiene un ronco temblor, a la vez suena tímida y desesperada.” (77). Esos rasgos de desesperación en su voz expresan su agonía. Su marido se ha enterado de su aventura y la separará de su hija para meterla en un convento. Estos datos, indirectamente, dan una idea de su posible edad. Además, el trato que le da a Pedro, su amante, “niño mío”, nos dice que es mayor que él.

En el prólogo no aparece ninguna referencia a la indumentaria que lleva, aunque llega de la calle para buscar a su amante y despedirse de él. En el primer episodio, no hayamos referencias del tiempo que ha pasado, pero ahora se presenta a Octavia enferma en “una cama antigua” de la casa de Pedro: “la enferma se queja débilmente, puede verse que tiene los ojos escaldados por las lágrimas” (89). Las descripciones de Octavia siguen siendo de los rasgos físicos que le provocan su sufrimiento: “ojos febriles” (98), “pálidas manos de la enferma” (99), etc. Aunque no lo dice explícitamente, sabemos que el vestuario de Octavia ha cambiado. En el prólogo venía con ropa de calle y ahora está enferma en la cama. Solo al final del primer episodio hace una referencia al atuendo: “Entre el cortinaje de la alcoba aparece la figura blanca de la enferma. El cabello amortaja el rostro spectral” (111). Dos referencias claras especifican que, en este episodio, Octavia tiene que vestir con un traje para dormir y que el color que predomina es el blanco. Además, nos da una última aclaración sobre su calzado: “...y desfallecida, sosteniéndose apenas sobre los pies descalzos, [...]” (112).

Octavia comienza el segundo episodio tendida en un diván y conversando con una amiga que le dice: “Tú podrás estar enferma, pero la cara no es de eso” (113). La actitud es muy diferente al episodio anterior: se nota una mejoría. Para recibir la visita, Octavia ya no tendrá su camisón. Por tanto, hay otro cambio de vestuario en la transición de estos dos episodios. En la charla con su amiga se trata el tema de la edad, en referencia con su marido, con su amante y con su aspecto: “me casaron siendo una niña con un hombre casi viejo...” (114), “me lo dirán estos mechones blancos” (115), “Yo desgraciadamente no soy una niña. ¡Mi pena es que seré vieja mucho antes que él” (115). Cuando se va la amiga, recibe otra visita, la de su madre y su hija. Su madre señala el cambio que Octavia sufre desde el primer episodio al cuarto, donde percibe un notable desgaste físico: “¡Pobre hija mía, cómo se ha quedado! ¡Y yo sin saber que estaba enferma! ¡Hija de mi alma, no parece

ella!” (132). Hasta el final del episodio, Valle-Inclán no describe su indumentaria, sigue centrándose en su palidez y en su aspecto doloroso⁴⁸.

Con una imagen muy poética, el autor nos da una indicación del aspecto que tiene que presentar Octavia en este último episodio: “Aquellas sedas de un áureo reflejo que parece guardar el aroma del incienso, dan aspecto de reliquia al cuerpo exánime de la enferma. Cuando entorna los ojos y queda inmóvil, parece una de esas santas que en los remotos santuarios, duermen bajo el retablo dorado en urnas de cristal” (151). Otro cambio de vestuario es necesario para esta escena, que aunque no defina ningún detalle concreto de éste, sí nos da una referencia visual muy clara. Quitando esta acotación, continúan las constantes descripciones en concordancia con las demás de Octavia, que indican como, poco a poco, va llegando a la muerte⁴⁹.

Valle-Inclán describe, a través de su apariencia física, cómo la muerte se va apoderando de Octavia. Solo dos acotaciones más aluden a la imagen de la enferma⁵⁰. Menciona el “cuerpo blanco de fantasma”, y vuelve a reincidir en la blancura cuando acaba de morir. Sin ser una descripción clara del vestuario, Valle-Inclán señala la atmósfera y la colorimetría que envuelve a esta dama en los últimos momentos de su vida. De una forma muy sutil pero construyendo imágenes a través de su escritura, señala un camino para el vestuario de Octavia a lo largo de estos “cuatro cuadros”.

El siguiente personaje es Pedro Pondal, que aparece, al igual que Octavia y su criada Sabel, a lo largo de toda la obra. Cuando entra en escena por primera vez, encontramos una larga acotación de presentación:

Entra PEDRO PONDAL. Tiene el aspecto infantil, lleno de timidez, y el rostro pálido orlado de una barba naciente. La frente es más altiva que despejada, los ojos más ensoñadores que brillantes. Su cabeza, prematuramente pensativa, parece inclinarse impregnada de una tristeza misteriosa y lejana. Su mirar melancólico es el mirara de

⁴⁸ Las referencias textuales son: “sus ojos, que ahondan la sombra mortal de las ojeras, brillan con una llama de amor y de dolor” (140), “las manos frágiles” (146), “rostro consumido por el dolor y la fiebre,…” (147), etc.

⁴⁹ Las citas en las que vemos reflejadas la presencia de la muerte son las siguientes: “En aquel rostro pálido, mortal, los ojos interrogan con mayor afán que las palabras.” (p. 155), “la rosa marchita de su boca se anima con una sonrisa.”(p.156), “en su rostro de muerta los ojos se abren grandes y llenos de sombras” (p.158), “la expresión trágica y obstinada de sus ojos, parece crecer.” (p.160), “entornados los párpados de cera, donde la sombra rígida de las pestañas se acusa con una impresión medrosa” (p.165), “el rostro desemblantado expresa toda la angustia de la muerte.” (p. 166), “un mechón de cabellos se esparce por su frente como una humarada.” (p.172), “Una sombra de dolor y terror cubre aquel rostro de cera,” (p.173).

⁵⁰ “Un estremecimiento recorre aquel cuerpo blanco de fantasma, que reposa sobre el canapé ungido por el reflejo áureo de los cojines” (161) y “en una gran blancura lívida” (175).

esos adolescentes que, en medio de una gran ignorancia de la vida, parecen tener como la visión de todos los dolores y de todas las miserias. Hay algo en aquel mozo que recuerda el retrato que pintó de sí mismo Rafael de Sanzio (82).

Al igual que con Octavia, Valle Inclán se centra en el reflejo físico de su alma. Datos que ayudarán a la caracterización de cada personaje. Aun así, proporciona varios detalles de su apariencia: es muy joven, con la piel clara y poca barba.

En el primer episodio, el espectador descubre que tiene más relación con Rafael de Sanzio de la que aparentemente parecía. El Padre Rojas revela “su afición a las artes: su gran actitud para la pintura, su talento para la poesía.” (94), es decir, es pintor. Incluso la expresión de la cara que describe el autor es afín al autorretrato “ojos de buen muchacho, grandes e ingenuos, que se abren asustados ante aquella crueldad de la muerte que siega” (99). Los detalles que el autor ofrece del personaje también se refieren a su estado de ánimo, reflejado en la expresión de su rostro: “la pálida figura del amante” (108). A pesar de estas descripciones, no se igualan en número con aquellas que definen el sufrimiento de Octavia. El dolor de Pedro se intuye por sus actitudes y no tanto por su figura. El autor revela otra referencia física: “enterrando los dedos de un albura lunar, entre los cabellos que coronan la frente del amante. Una frente orlada de rizos como la de un dios adolescente” (123). No aparece ninguna descripción específica sobre la indumentaria que posee Pedro, ni sobre la colorimetría que predomina en él. La única referencia visual de Pedro que proporciona Valle Inclán es el autorretrato de Rafael Sanzio.

A diferencia de estos dos personajes protagonistas, Octavia y Pedro, en el que el autor ha querido resaltar el sufrimiento que padecen, los demás gozan de descripciones concretas sobre su vestuario. Las acotaciones describen a Sabel como: “[...] una vieja criada. [...] vieja aldeana vestida de estameña, que tiene el pelo cenizo y la tez de pan centeno, sana y bermeja. [...] El nombre de la criada es sencillo y arcaico, con un perfume de aldea bíblica: Se llama SABEL. [...]” (73-74). A lo largo de la obra, el autor insiste en la avanzada edad de la criada y el color de su piel. Reincide en su pobreza, puesto que el pan centeno, en el siglo XIX, era considerado un pan de gente humilde⁵¹: “el rostro arrugado de aquella criada familiar y campesina, que tiene el color saludable del pan centeno, y las palabras veraces, y una escalinata de arrugas en la frente como las imágenes de Santa Ana” (77), “contrasta con su rostro lleno de arrugas y su cabello ceniciento” (80), etc. Estas descripciones son clave para la caracterización del personaje que tiene que

⁵¹ Para profundizar más véase Goody, Jack. "Cooking, cuisine, and class: A study in comparative sociology". Cambridge & New York. 1982.

marcarse con un maquillaje que acentúe el color de la piel, las arrugas, y el color del pelo.

También refleja la actitud de esta criada comparándola con una imagen popular: “buena crianza lugareña y castiza que resplandece en las dueñas antiguas” (75). Esta similitud a las aldeanas hace referencia a un vestuario muy específico, con ciertas características, como la forma de las faldas. En la primera acotación, ya se detalla una característica del vestuario: “vestida de estameña”. La estameña es un tipo de tejido realizado de estambre, es decir, con una parte alargada de la lana, que no solía tener dibujo y que se utilizaba para la fabricación de las sayas de las moriscas y para los trajes regionales.⁵²

Pero Valle muestra más detalles de su indumento: “SABEL toma asiento a la cabecera de la enferma, y se alza la basquiña por sacar de la faltriquera la clásica calceta” (152), “a veces el recuento que hace en los puntos de su calceta” (153)⁵³. De esta forma, se aprecia que las referencias sobre el vestuario de la criada son muy específicas y encaminan su vestuario y su caracterización a unas formas determinadas y un estilo concreto.

Doña Soledad, es la madre de Octavia, que se define en la acotación como la “devota española”. Manifiesta desde un principio ser la mujer española de costumbres arraigadas y tan sometida a las reglas sociales que no permite ni acepta nada que esté fuera de éstas. Aparece, por primera vez, en el segundo episodio, acompañada de la hija de Octavia, y caracterizada por su “severa magnificencia” (127). Es una “anciana señora, un poco despechada [...]” (129) y de “actitud fría” (128). Según revela Octavia, su madre siempre se peina con cocas, y aunque se quedó viuda cuando era muy joven, su correcta actitud ante la sociedad todavía la hace vestir como tal, “su vestido negro de viuda tiene un majestuoso crujir de seda” (157). La actitud de Doña Soledad descrita en las acotaciones, refleja el verdadero alma de este personaje, que inevitablemente, se muestra físicamente en su caracterización: “las palabras de la madre tienen una tortura ardiente, una posesión fanática, una lumbrarada roja, resplandor y terror del Infierno” (157), “Pero aquella expresión fuerte y tenaz no ha sufrido mengua, son siempre los mismos ojos de mujer española, apasionada y devota que sueña con el Infierno” (169). Esta relación

⁵² Como describe Nieves de Hoyos en su artículo *El traje regional de la Mancha*, “Era la falda amplia de paños sin nesgar, de limpuba o estameña, negra y a listas de colores que llamaban “ruedas” cuando eran horizontales [...]” (De Hoyos, 1948: 41).

⁵³ La basquiña era una prenda que usaban las mujeres de todas las clases sociales durante los siglos XVI-XVIII con sus diferencias de formas, pero era una falda o saya que se colocaban sobre la ropa interior, por lo general ancha. La faltriquera era un bolsillo que se ataba a la cintura y colgaba debajo de la basquiña. La calceta es una media que cubre el pie y la pierna, y que como se explica en la acotación era de punto (Ferrera, 2009: 218 y 806).

entre el Infierno y Doña Soledad, expresa el poder social que representa este personaje, siendo uno de los motivos por los que Octavia jamás podrá ser feliz.

La niña que tanto añora Octavia, su hija, aparece con su abuela solo en una pequeña parte del segundo episodio. Llega con el pelo recogido: “¿Por qué no te dejan el pelo suelto, como antes?” (129), pregunta su madre, que se empeña en dejarla “con la cabellera de oro flotando sobre los hombros, como el arcángel de una Anunciación” (136). Sin embargo, no hay referencias sobre el vestido que lleva, aunque su abuela dice: “esa niña es un ángel” (146), haciendo alusión, por segunda vez, a una imagen celestial para referirse a ella, que contrasta con Doña Soledad.

Las dos figuras eclesiales que se muestran en la obra son el Padre Rojas y la Hermana de la Caridad. Esta última aparece muy poco y su misión es cuidar de la enferma el tiempo que pueda. La acotación de presentación la describe a la perfección: “alta, hombruna, melada, con aspecto de granjera francesa bajo las tocas blancas y el delantal azul” (92), también lleva unos “recios zapatos de campesina” (93). No hay referencias de su actitud, entendemos que se trata de un personaje tipo que viene a representar un miembro concreto de la sociedad, por eso se centra más en su atuendo. También se especifica su origen en su marcado acento: “eleva su voz donde el ceceo andaluz contrasta con el sonsonete de salmodia” (96).

El Padre Rojas, por lo contrario, tiene mucha carga en la obra ya que intercede para que el bien social se restablezca en esta familia rota por el pecado: “¡Pobre Octavia, amor mío, en vez de consuelos te han traído remordimientos!” (103), exclama Pedro para referirse al sacerdote. Ejerce la influencia que como poder religioso tiene en esa sociedad. Tiene una “voz grave y eclesiástica” (93), y en todo momento, presenta la actitud de padre sacerdotal que va a profesar la única verdad y solución: “El jesuita modula su saludo en la puerta, con afectada pureza silábica, dejando caer las palabras como desde el púlpito, doctoral y gramatical” (93). El atavío es el propio de un sacerdote, como dicta Valle Inclán: “la sombra negra del Jesuita” (99). También aparecen detalles de su aspecto físico: “dobla su talle flaco y luengo con una cortesía, y la sotana, al encogerse, deja ver los elásticos de las botas, holgadas y fuertes, hechas a largas caminatas” (100).

Tanto esta figura como la de Doña Soledad, son los personajes más caricaturescos de la obra, donde aparece la crítica más fuerte del autor. Incluso en un momento de la obra, refiriéndose al médico y al sacerdote, una acotación describe: “se asemejan como dos máscaras. Al oírlos se adivina su arte de viejos comediantes” (105). Ambos son personajes que representan una fuerte autoridad en todo el país. El primero, con un dominio sobre la moral de toda la sociedad, capaz de sanar la enfermedad de vivir en pecado. El segundo, con un conocimiento basado en la ciencia y con la suficiente facultad para saber que la confesión no causa mejoría a la enferma, calla para no poner en evidencia la eficacia de la fe.

El Padre Rojas, es un personaje “cruel y fanático” (137), según las palabras de Valle Inclán. Es capaz de hacer cualquier cosa para cumplir el orden correcto que ha impuesto la institución eclesiástica sobre toda la sociedad.

El médico aparece para aliviar la enfermedad de Octavia, y acaba convenciendo a Pedro de que el poder espiritual del sacerdote ayuda a su amada a mejorarse, aunque ni él mismo se lo crea: “sale con un reír grave, incrédulo y burlón” (106). Se trata también de un personaje tipo, que viene a cumplir la función de médico. Su vestimenta y apariencia tienen que clasificarlo en su profesión nada más que aparezca en escena. El autor solo nombra una de las prendas que lleva: un sombrero que coge al salir de la casa.

Al comenzar el segundo episodio, Octavia recibe la visita de una amiga suya, María Antonia. Valle Inclán describe este personaje como un “mohín de cómica aflicción al mismo tiempo que sus ojos de pajarillo parlero ríen alegres y desvergonzados” (114). Es mayor que Octavia, pero su espíritu inviste una alegría desgarradora “con una risa animadora y halagüeña que parece alejar las penas” (116). Es todo lo contrario a Octavia, anímica y físicamente. Frente a la palidez y demacración de ésta, María Antonia posee “un garbo de real moza” y se intuye una dama coqueta y presumida de la burguesía: “sus manos se deslizan por las caderas para estirarse la falda. Las caderas son pujantes y las manos tan blancas que parecen de leche. El velo moteado del sombrero pone en el oro de sus pestañas un misterio de coquetería” (116), “El taconeo de sus pasos tienen toda la gracia y la voluptuosidad de un baile” (118).

El último personaje en aparecer es el marido de Octavia, que sale al final la obra, una vez que ella ha muerto. La única descripción que tenemos de él es: “un anciano de barba blanca y solmene” (175). Según su madre, es el hombre que le convenía, por tanto, se trata de un hombre bien posicionado, con buena apariencia y que tiene asimilado, tanto en su conducta como en su forma de pensar, todos los principios establecidos en la sociedad. Aparece en la obra como reflejo del marido tipo, rudo y correcto que contrasta con el amor y la entrega de su amante Pedro.

Al analizar todos los personajes, se deduce que todos simbolizan la presión social, familiar y religiosa a la que están sometidos los dos amantes, y que todos son partícipes de la felicidad imposible de dos enamorados que se salen de las reglas que los esclavizan.

3. Datos referidos al montaje de esta obra

El montaje para el que Victorina Durán realizó estos figurines no se llegó a realizar nunca⁵⁴. Los derechos de esta obra dramática son única y exclusivamente de María Beatriz del Valle Inclán, hija del dramaturgo⁵⁵. En una carta escrita el 19 de julio de 1972 autoriza a Victorina Durán a hacerse cargo de los asuntos relacionados con esta pieza teatral y le encarga que sea ella quien realice la escenografía y los figurines:

He llegado a la conclusión que por el momento no hay nadie que en materia de trajes y decorados te pise el poncho. Como lo creo de verdad y quiero curarme en salud, por eso quiero que seas tú la que cargue con mi mochuelo. No lo hago ni por ti ni por mí, lo hago porque esto es lo que le gustaría a mi padre (Carta de M^a Beatriz a Victorina, 19 de julio de 1972).

En su autobiografía inédita, titulada *Sucedió* dedica un capítulo completo a Valle-Inclán. Describe la gran amistad que mantuvo con el escritor, desde que fue su maestro de estética en la Academia de San Fernando hasta su muerte. Además, manifiesta la influencia que ejerció a lo largo de su vida, reconociéndolo como su maestro (Durán, 1983: 96). Este es otro de los motivos por los que M^a Beatriz del Valle Inclán concede los derechos de esta obra a Victorina: “Nadie conoció ni entendió a mi padre mejor que tú a nadie quiso ni estimó él más que a ti, de ninguno de los jóvenes que entonces le rodeaban se sintió más orgulloso, esto yo lo sé mejor que nadie” (Carta de M^a Beatriz a Victorina, 19 de julio de 1972).

Desde 1972 hasta 1986, hubo varias personas interesadas en realizar el montaje de esta obra y se cedieron los derechos a varias de ellas para que representara. Sin embargo, ninguna de las veces se llegó a estrenar. El 23 de agosto de 1972 Victorina Durán y M^a Beatriz del Valle Inclán firman las condiciones para la autorización del estreno y representación de las obras *El Yermo de las almas* y *Una tertulia de Altaño*, ambas de Ramón del Valle Inclán. Como norma indispensable para su representación, en el apartado 5º, se especifica que “los

⁵⁴ En el Museo Nacional del Teatro de Almagro se conserva el archivo personal de esta artista, donado por su sobrino-nieto Pin Morales en 1994. Gran parte, está catalogado y archivado. Sin embargo, todavía hay una relación de cajas sin catalogar que poseen documentación de todo tipo. En una de estas cajas se encuentran cartas y recortes de prensa sobre el montaje y los bocetos que realizó para *El yermo de las almas*

⁵⁵ Como queda reflejado en la contestación de M^a Beatriz del Valle Inclán al director del periódico *La hoja del lunes*, el 18 de febrero de 1980: “Los derechos de *El Yermo de las Almas* son única y exclusivamente míos; por lo tanto, “el problema de herederos” es absolutamente falso”. Carta hallada entre las pertenencias de Durán.

bocetos de decorados y figurines, están ya hechos y son originales de Victorina Durán, encargados y aceptados por Doña M^a Encarnación Beatriz del Valle Inclán”

La primera persona interesada en montar esta obra es la actriz española Lina Rosales. El 1 de julio de 1972 escribe a la Sociedad General de Autores de España solicitando el permiso para representarla en calidad exclusiva. En esta misma carta indica que tiene una subvención del Ministerio de Información y Turismo y que quiere estrenarla en Madrid. Al mismo tiempo, Carmen Luján, también muestra interés en poner en escena esta obra. En la base de datos del Museo hay dos documentos firmados donde se autoriza a Lina Rosales a representar *El Yermo de las almas* durante un año y con la condición de que decorado y figurines sean de Durán. La primera, se firmó el 1 de julio de 1980, la segunda el 29 de abril de 1992. Sin embargo, no se encuentra ningún estreno reflejado en la prensa durante años y con estas características, por lo que es probable que finalmente no se estrenar.

Otra persona de las personas que mostró interés en esta obra fue José Luis Gómez, el actual miembro de la Real Academia Española. El 8 de agosto de 1973 escribe a M^a Beatriz del Valle Inclán con la intención de estrenar en la temporada 75-75. En la contestación se indica que debe dirigirse a Victorina Durán, que es quien está autorizada por ella para decidir sobre el montaje de dicha obra. En octubre, el joven director pide la autorización a Victorina, acompañándola de una recomendación escrita por Rosa Chacel, compañera de carrera de Durán. Jose Luis Gómez, que contaba con 33 años, explica en sus cartas el interés por dirigir esta obra:

Tengo un gran interés por la obra de su padre, y muy especial por *El Yermo*, que a mi modo de ver da una visión especialísima – y ya en el Modernismo- del tema romántico. Hay quien considera esta pieza falta de interés; yo estoy prendado por la temática, la riqueza de las acotaciones, las alusiones plásticas y pictóricas, el tema de la honra, etc. (Carta de Jose Luis Gómez a Beatriz del Valle Inclán, Barcelona, 15 Octubre, 1973).

El 22 de diciembre de 1973 se firmó el acuerdo entre José Luis Gómez y Victorina Durán dando derecho a la representación de la obra durante dos años. El estreno se alargó y en 1979, Jose Luis Gómez, a quien le había caducado la autorización, dio un comunicado en la prensa y TVE de su próximo estreno: *El Yermo de las almas*. Este montaje lo iba a realizar el Centro Dramático Nacional, quien había formado su equipo con José Luis Gómez como director. En este equipo había un diseñador de vestuario y un escenógrafo, por lo que habían prescindido de una de las condiciones indispensables para obtener la autorización: realizar los figurines y escenografías de Durán. Después de la publicación de dicha noticia en la

prensa, José Luis Gómez escribe a Victorina Durán una carta, fechada el 21 de septiembre de 1979:

Como sabes, hace unas cuantas semanas que he aceptado el trabajo de dirigir, juntamente con Nuria Espert y Ramón Tamayo, el Centro Dramático Nacional [...] he anunciado la obra dentro de la programación sin poder haberte podido localizar para comunicártelo [...]. El trabajo de la puesta en escena general se hará dentro de un equipo que dirigiré yo, y en el que te invito a participar desde ya (Carta de José Luis Gómez a Victorina Durán, 21 de septiembre de 1979).

Victorina decidió enviar las cartas de José Luis Gómez y las noticias de prensa a la hija de Valle Inclán, cuya respuesta no fue muy positiva:

Victorina Querida:

La carta del cabestro de José Luis Gómez (a quien siempre me imagino, no sé por qué, con un mandil sucio y detrás de un mostrador de taberna) me ha enfurecido más de lo que tú puedes imaginarte. ¡Qué grosería, qué petulancia, qué falta tan total de inteligencia! La puesta en escena del Yermo a mí me interesa única y exclusivamente si tú intervienes directamente en ella. Y si no, nada, absolutamente nada. Así se lo dije a ese animal desde el primer momento, pero por lo visto no entiende el castellano (Carta de Beatriz del Valle Inclán a Victorina Durán, 30 de agosto de 1979).

Antes de recibir la carta que se conserva del 21 de septiembre, Victorina Durán y M^a Beatriz del Valle Inclán, habían decidido no dar autorización para la representación de *El Yermo de las almas* a José Luis Gómez por sus imprudencias cometidas: anunciar el estreno sin hablar con las propietarias de los derechos de autor de la obra e incumplir las condiciones que ambas le habían impuesto. Por este motivo, el 11 de septiembre, Durán escribió a la SGAE para tratar este asunto:

Este “señor” ha cometido cuantas incorrecciones puedan hacerse. No tiene ni la autorización de la SGAE, ni la de D^a Beatriz del Valle Inclán, ni la mía, en quien delegó esta señora para la puesta en escena de esta obra [...]

Por adelantado pueden comunicar a D. J. L. Gómez que ni D^a Beatriz del Valle Inclán, ni yo en su representación autorizamos la representación de *El Yermo de las almas*, obra de la que dispuso impulsivamente y que creemos se precipitó a dar publicaciones en la prensa y la TVE de su estreno sin tener autorización de la SGAE ni la nuestra (Carta de Victorina Durán a la SGAE, 11 de septiembre de 1979).

La siguiente noticias que tenemos de este montaje es el 14 de junio de 1980, en el ABC⁵⁶, donde José Luis Gómez declaró “Respeto la opinión de Victorina Durán y de Beatriz del Valle-Inclán, pero disiento en la medida en que pienso que un director artístico tiene que tener la posibilidad de elegir a sus colaboradores y esta escenografía, de extrema dificultad, debía hacerla un profesional en plena actividad.” De esta forma esta obra queda fuera de la programación del CDN.

Después de esta peripecia, El 9 de junio de 1983, recibe una carta de la Sociedad de Autores solicitándole autorización para que Miguel Narros represente *El yermo de las almas*. El 17 de junio, Victorina Durán le cede la autorización para representar y dirigir la obra de Valle Inclán, durante la temporada 1983-1984, en teatros de Madrid y provincias de España. Los decorados y figurines tendrán que ser los originales de Durán. Sin embargo, Miguel Narros tampoco estrenó la obra en esa temporada, sino en 1996, una vez muertas ambas representantes. El estreno se realizó en el Teatro María Guerrero de Madrid, con escenografía de Andrea D’Odorico y figurines del mismo Miguel Narros.

El último intento de representación de *El Yermo de la almas* con decorados y figurines de Durán se produjo el 20 de febrero de 1986. Esta es la fecha en la que se autorizó a Don Manuel Rodríguez Alfaro para el montaje. No obstante, no se han hallado noticias en la prensa sobre el estreno, por lo que es muy probable que no se llegara a realizar.

4. La dramaturgia de los figurines de Victorina Durán

En la base de datos del Museo Nacional del Teatro hay un conjunto de doce figurines para la obra *El yermo de las almas* de Valle Inclán. Todos firmados como “V. Durán” en su esquina inferior izquierda. En la esquina superior derecha de cada figurín aparece escrito el título de la obra, y en la izquierda el nombre de cada personaje. Presentan dos soportes diferentes, ocho están dibujados sobre una cartulina negra que tienen una medida de 325x250 y el resto sobre un papel con textura de color marrón claro que mide 310x220. Según ha datado el Museo, estos figurines están realizados con acuarelas, y con acuarelas y tintas los de soporte marrón. Se intuye por la pincelada que ha utilizado una técnica con una pintura más espesa como el guache o la témpera.

El dibujo apenas se percibe, realizando los bocetos mediante manchas de colores. Las formas del traje de cada personaje no se aprecian con claridad, faltando los detalles y los adornos que se confunden con las manchas de color. Los bocetos realizados en el soporte marrón tienen un dibujo más definido, y se distingue que

⁵⁶ Véase este recorte de prensa en el anexo II.

los rasgos de la cara de los personajes están dibujados con bolígrafo azul. Ninguno de estos bocetos está ambientado en alguna atmósfera, ni siquiera tienen sombras y luces para marcar el suelo o la línea de horizonte. Solo se ha centrado en cada figurín. La artista tiene una clara influencia de las vanguardias pictóricas de principio de siglo, en las que las proporciones de la figura humana no cobraban tanta relevancia como el color y la expresividad del trazo. Se tratan pues, de figurines realizados con trazos muy ligeros y poco definidos que muestran de manera general las formas del vestuario, los adornos de cada personaje y el color que predomina en éstos. Al observar estos bocetos, percibimos por las formas de los vestidos, que esta indumentaria está inspirada en la *Belle Époque*, que según James Laver abarca aproximadamente desde 1895 hasta 1914, fecha en la que se escribió la obra.

Octavia, es el único personaje que tiene cambios de vestuario, uno para cada cuadro, es decir, cuatro, tal y como se observó tras el análisis de las acotaciones de la obra. Tan solo uno de los cuatro figurines de Octavia especifica a qué cuadro pertenece, el del cuadro II, pero los demás se adivinan con las acotaciones. En el prólogo, ella viene de la calle, y por la pose del figurín diríamos que es en el que aparece con un vestido de color rosa. Se distingue a una dama con clase y con una cierta coquetería. Pertenece a una posición social alta. No se puede definir la edad porque su rostro no se ve, pero por el corte del vestido, por la postura y la actitud de ella se respira juventud. El traje presenta dos tonos: un rosa fucsia muy alegre y los detalles blancos.

Los complementos de este figurín revelan rasgos que definen a una dama de la alta sociedad de principios de siglo. Un parasol o sombrilla, a juego con el vestido, es el complemento imprescindible para mantener la piel blanca y diferenciarse de la clase obrera. Además Valle-Inclán también acentúa ese detalle de la piel al describirla. El sombrero, que llevaba complicados adornos de tules, plumas y flores, adquiere un tamaño considerado y el pelo está recogido con un peinado alto. En ninguno de estos dos complementos, al igual que en el traje, falta el encaje que gusta mucho en esta época (Laver: 14-217; Koga:7). Esta descripción coincide con los tres figurines donde las mujeres visten un traje de calle: dos de Octavia y el de María Antonia.

El vestido tiene un enorme lazo en la parte trasera, a la altura de las caderas. La parte delantera no se aprecia con exactitud por la posición del figurín, pero se perciben unas amplias mangas blancas con un lazo que se estrecha en el brazo. Podemos observar que la falda se ajusta a las caderas y a partir de aquí se abre de forma acampanada. La decoración con lazos continúa en el parasol y en el bajo del vestido, donde hay una franja blanca, posiblemente de encaje. Se intuye un zapato blanco que asoma, con algo de tacón y con un poco de punta. El vestido presenta

una línea vaporosa, por lo que el tejido con el que está fabricado es liviano y suave. Probablemente, este personaje debería llevar un corsé en forma de “S”, propio de la época, realzando el busto y la parte trasera, aunque realmente no se aprecia con claridad.

En el cuadro II, Octavia aparece con un atuendo adecuado para estar en la intimidad de su hogar. Se trata de un camisón largo hasta el tobillo, blanco, con mucho vuelo, y con un escote de pico bastante pronunciado. Una franja de color verde rodea dicho escote por delante y por detrás y sirve para decorarlo con lazos en los hombros y en la espalda. Las mangas son muy anchas y llegan por encima del codo formando muchos pliegues. Una larga y rubia cabellera cae suelta por el escote de la mujer.

En el cuadro III Octavia se viste de calle para recibir a su visita, y lleva los mismos complementos descritos anteriormente pero con los colores de este vestido. Este traje está más recargado que el anterior, de un tono rojo asalmonado y gris o blanco, combina franjas de unos ocho centímetros desde el escote hasta las mangas. Del escote sale una especie de pañuelo gris con cuatro capas de volantes y coronado con un lazo rojo. La manga se ensancha por encima de los hombros pero el resto es bastante estrecho. Por la zona de la cadera cuelgan unos pliegues horizontales que rodean hasta la zona trasera y que cae hasta la altura de los muslos aproximadamente. La falda se ensancha por abajo y se ve un poco del encaje de la enagua. Asoma un zapato de punta de color rojo.

El último cambio de vestuario de Octavia vuelve a ser un camisón de dormir, pero en este caso con una forma muy especial. Predomina un solo color, el blanco, con un escote de pico bastante amplio que parece estar cruzado. El vestido se ensancha por la parte inferior y el tejido para éste, que se aprecia por la pincelada del figurín, es transparente y vaporoso. La manga se divide en dos semicírculos, el más cercano a la mano es el doble de grande que el segundo. Desde la manga hasta el suelo cae una tela transparente con muchos pliegues que tiene el ancho del brazo de Octavia. El pelo está suelto y no se aprecia ningún detalle del calzado.

Pedro Pondal viste unos pantalones de pinza marrones oscuros con una vuelta, que empezaban a llevarlo los jóvenes atrevidos, causando desaprobación en el resto de la sociedad (Laver: 208). Usa una chaqueta americana con un escote hasta la cintura que deja ver la camisa y el lazo negro de rayas blancas. Ésta es marrón claro con detalles negros como sus anchos puños, el cuello, los bolsillos y los botones y por debajo tienen un corte recto que llega por las caderas. Calza unos zapatos negros, pero el dibujo no nos deja apreciar ningún detalle. Su pelo es un poco largo, liso, de color castaño rojizo y tiene un peinado marcado por una raya lateral y perilla.

Sabel, la criada, presenta un color de piel oscuro, y el pelo canoso recogido con un moño alto y una raya en el medio. El traje que lleva es rojo, con el talle de la cintura muy bajo y extremadamente delgado. Encima del vestido, que tiene las mangas anchas con puños blancos, tiene un chaleco a la sisa, escotado hasta la cintura que termina en pico. Debajo de éste tiene un delantal con dos bolsillos. La falda es muy ancha por debajo, sin adornos y por debajo asoma el pico de un zapato blanco.

La madre de Octavia luce un traje muy ostentoso de color negro con algunos matices morado y blancos. Tiene el pelo corto, o recogido, con un lazo negro en la parte superior de la cabeza. Junto con su pelo blanco contrastan unos pendientes largos y negros y un collar ancho que contiene una cruz colgando. Un amplio cuello blanco sale del vestido, continuando con una pechera que llega a la altura del ombligo con forma triangular. La manga del vestido se puede dividir en tres partes, la que cae del hombro es muy ancha, de color negro y con matices morados que llega por encima del codo. Luego sale un trozo blanco que llega hasta el comienzo del antebrazo y para finalizar se estrecha la manga con un tejido negro. La falda se abre de forma acampanada y tiene tres franjas horizontales que la adornan y una vertical que recorre el largo de ésta. Las formas geométricas adornan el traje entero. En su mano derecha agarra un pañuelo blanco con puntos negros. Las dos puntas de sus zapatos negros asoman debajo de la falda. La apariencia que causa recuerda a una bruja con rasgos caricaturescos.

El figurín de la hija está dibujado por delante y por detrás. Es una niña rubia, con el pelo suelto y con un sombrero blanco ajustado a la cabeza por una franja ancha que se agranda con unos pliegues. Está adornado con una cinta fina de color rojo. El vestido es blanco y le llega hasta las rodillas. Tiene unas mangas que llegan hasta los codos y se ajustan al antebrazo antes de llegar al codo, formando pliegues y creando un pequeño volante al final (que se aprecia en el dibujo de la parte trasera). Una franja con pliegues le da forma al escote creando un triángulo adornado por un lazo rojo en la esquina de éste. Un fajín rojo rodea el vestido a la altura del abdomen. Lleva unos calcetines blancos por debajo de las rodillas, dejándolas visibles. Los zapatos son blancos pero no se aprecian ningún detalle.

En las pinturas del siglo XIX observamos que el hábito de las Hermanas de la Caridad coincide con el que dibuja Durán. Se trata de un vestido azul con unas mangas anchas que finalizan con una vuelta. Se ajusta con una cuerda a la cintura. Aquí hay un rosario grande de color blanco. Después de la estrechez, la falda se abre formando muchos pliegues. Sobre el pecho tienen una especie de babero de color blanco en forma trapezoidal que le cubre hasta la parte alta del cuello. La cabeza está tapada con un tejido blanco creando dos formas puntiagudas que no

coinciden exactamente con la forma que tenían de verdad. Bajo la falda sobresalen los dos picos blancos de los zapatos.

El sacerdote jesuita viste una sotana negra, típica de su profesión, con un fajín en el abdomen que cuelga hasta la rodilla. Hay un elemento extraño: dos tiras que le salen del cuello. En algunas fotos de fines de siglo XIX se pueden apreciar sacerdotes que lo usaban a veces. Lleva también un sombrero de sacerdote, de color negro y con el ala curva, que es uno de los elementos que más lo caricaturizan.

El médico lleva un abrigo negro y largo, de corte recto, que deja ver un pañuelo negro y un cuello de camisa alto que llega hasta la barbilla. El escote del abrigo es cerrado y la solapa es gris claro, con una línea negra que la bordea. Debajo de las mangas del abrigo asoma el puño de la camisa. Los pantalones son de un color más claro, gris, y se insinúa por la pincelada, que tiene rayas verticales de color negro. Los pantalones van rozando el zapato que es negro y con algo de punta. En la mano derecha agarra un maletín marrón de piel donde lleva los bártulos para examinar a la enferma. En la cabeza lleva un sombrero homburg⁵⁷ negro, muy común en esta época como elemento elegante y de clase. También observamos que tiene barba, y por su apariencia podría tener aproximadamente 40 años.

La amiga coqueta de Octavia luce un traje sastre⁵⁸, que se pone de moda por la necesidad de usar prendas más prácticas. Combina dos colores: el violeta y el azul. Tiene el parasol y el sombrero grande, con un tul que le cae sobre la cara del mismo color del traje. Como el resto de los trajes de mujer, coincide en tener una manga ancha que llega por encima del codo y que se estrecha a partir de aquí. La manga ancha tiene en el borde un volante blanco, decorado con un lazo morado en el lateral. El cuello de la chaqueta cae sobre los hombros y acaba con un corte recto por encima del pecho. Tiene una especie de pañuelo de encaje blanco encima de esta prenda, que se anuda con un lazo morado. La chaqueta tiene una abotonadura blanca que llega hasta el muslo, donde finaliza. Termina con una forma redondeada y con una banda ancha de encaje. La falda es lisa y tiene una apertura en el medio que hace ver otro tejido de color blanco con algún dibujo en forma de zigzag. La falda tiene una blonda de encaje en el bajo y asoma por debajo

⁵⁷ Sombrero de fieltro de estilo tirolés hecho en Homburg a comienzos del siglo XIX. Como el fedora, el homburg tenía una copa alta con un profundo pliegue a lo largo del medio. Una banda oscura de tela está cosida alrededor de la base de la copa (Ferrera: 949)

⁵⁸ Un conjunto de prendas de vestir de mujer del mismo color y de la misma tela, consistente en una falda, una chaqueta y una blusa que se hizo muy popular a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Ferrera: 1889)

una punta de color blanco, que corresponde al zapato de tacón que aparece en la acotación de la obra.

Y por último el marido, que aparece con un sombrero negro de copa alta con una banda ancha de color blanco. Llama la atención su espesa y abundante barba blanca. Su indumentaria no varía mucho de la del médico. Un abrigo largo negro, con poco escote que deja ver el pañuelo. La solapa es gris y por las mangas del abrigo asoma los puños blancos de su camisa. Los pantalones de pinza también parecen ser de rayas negras. Su calzado es bicolor: la punta y el tacón es negro y el resto del zapato blanco. En la mano derecha agarra un bastón de color marrón.

Después de analizar estos trece figurines de *El yermo de las almas*, se pone de manifiesto la consonancia con la dramaturgia de la obra. Aun así, este trabajo se trata de un caso especial, puesto que no se hizo bajo una dirección y con un equipo. Como ya se ha explicado, son un encargo de la hija de Valle Inclán y se diseñaron acorde a las acotaciones del autor. Victorina realizó un minucioso trabajo de análisis con las acotaciones, tanto con las didascalias como con las acotaciones implícitas en los diálogos, ya que aparecen reflejados en los diseños todas las descripciones del dramaturgo. Se ha mencionado la íntima relación que tuvo Durán con Valle Inclán, y la admiración que tenía por su escritura y por su concepción plástica del teatro. Ella pensaba que su teatro era único y tan personal que necesitaba que la puesta en escena fuese siempre acorde al texto y que el vestuario se ajustara al espíritu de la obra:

El figurinista, con esta descripción, sabe ya lo que tiene que hacer: un modisto hábil no necesitaría más; no hace falta el dibujo del figurín. En estos cuatro renglones “se ve” el traje y la caracterización del personaje” (Durán, 1936: 5).

La carga política, social y religiosa que tiene esta obra, y que corresponde al momento en el que fue escrita, lleva a Durán a la decisión de inspirarse en esta época para el diseño de los trajes. Inspirarse, que no significa “calcar” ya que cada vestuario debe definir el carácter de su personaje: la fantasía y la imaginación del figurinista harán que el temperamento y la actitud del personaje se acentúen gracias al traje que lleva.

La apariencia física del actor está cuidada al detalle, creando un conjunto de figurines que se integran dentro de una plástica única, junto con los bocetos de la escenografía. A través del color, la línea y las formas, Durán ha sido capaz de potenciar la psicología de cada personaje teniendo en cuenta tanto su época como su condición social. Al mirar a María Antonia, se descubre su coquetería y su garbo, la malicia de Doña Soledad y del Padre Rojas, la ternura e inocencia de Pedro Pondal, la disponibilidad y el servicio de la criada Sabel, etc. Sin embargo,

otros vestuarios poseen signos distintivos para clasificarlos dentro de una función concreta como el hábito de monja, la sotana del sacerdote y el maletín del médico. No se profundiza mucho en el espíritu estos personaje (como es el caso de la monja y el médico) porque su finalidad en la obra es aparecer como un individuo “tipo” de esa sociedad.

Llama la atención de estos figurines que no tienen una gran riqueza plástica. Durán no ha querido mostrar sus cualidades artísticas de pintora, y sabemos por sus premios y las críticas de sus exposiciones que sí las tenía. Sin embargo, ha logrado lo más importante que es conseguir crear la apariencia del personaje acorde a su carácter, su época y su condición social. Si el boceto hubiese sido maravilloso plásticamente y no hubiese conseguido el otro requisito, la función del figurinista no se hubiese cumplido.

La simbiosis entre dramaturgia y vestuario se hace evidente en este análisis porque la palabra en dramaturgia tiene un cuerpo que la dice, un cuerpo real que visualmente tiene que evocar las características del personaje. Son cuerpos que la escritura le ofrece una importancia y que cobran un valor con la trascripción de letra a forma y color. Los juegos verbales de Valle Inclán se convierten, a través del pincel de Durán en dramas de identidad. Victorina Durán con un estilo propio, potente y muy particular, le da forma a las palabras de Valle Inclán a través de la dramaturgia.

Referencias bibliográficas

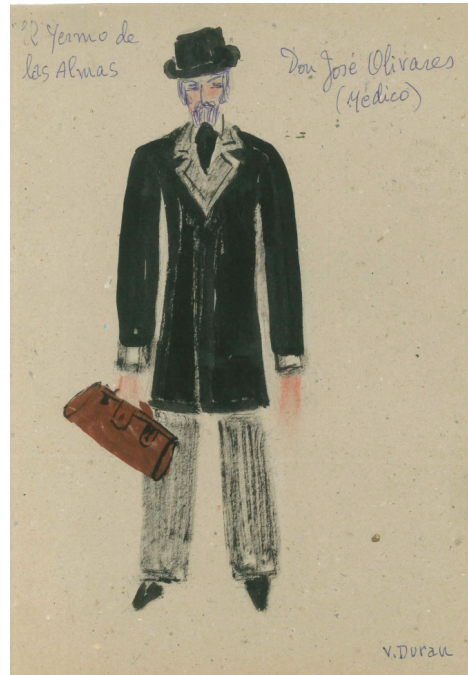
- A.A.V.V. (1988). *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Artes del teatro: economía de la escena. (14 de julio de 1934). *Luz*, pág. 7.
- Bellido Navarro, P. (1985). Las cenizas del yermo (sobre dos obras de Valle Inclán). *Segismundo*, nº21, 41-42, 243-268.
- Carretón Cano, V. (2005). Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27. *El Maquinista de la Generación*, 4-21.
- De Hoyos Sancho, N. (1948). El traje regional de La Mancha. En AA.VV., *Cuadernos de estudios manchegos 2* (págs. 40-51). Castilla La Mancha.
- Del Valle Inclán, R. (1996). *El yermo de las almas y El Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe.
- Durán, V. (20 de 01 de 1936). Escenografía y vestuario. Valle-Inclán con sus acotaciones en Verso. *La Voz*, pág. 5.
- Durán, V. (¿1937-1955?). La fantasía del arte escenográfico. Sin publicar
- Durán, V. (1980-1983). *Sucedió*. Sin publicar.
- Ena Bordonada, Á. (1996). El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima. En R. Del Valle Inclán, *El yermo de las almas y El Marqués de Bradomín* (págs. 19-43). Madrid: Espasa Calpe.

- Espectáculos. El mundo del espectáculo. (14 de junio de 1980). *ABC*, pág. 49.
- Ferrera Esteban, José Luis. 2009. *Glosario ilustrado de las artes escénicas*. Guadalajara: José Luis Ferrera Esteban.
- García-Abad García, T. (1998). Victorina Durán. Intuiciones para un espacio escénico. En AA.VV., *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Tavoada* (págs. 512-518). Madrid.
- Koga, R. (2012). Influencia de la alta costura, la moda en la primera mitad del siglo XX. En AA.VV., *Moda: Una historia de la moda del siglo XX* (págs. 6-157). China: Taschen.
- Laver, J. (2006). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Oliva, C. (2002). El simbolismo en el teatro de Valle Inclán. En AA.VV., *Anales de literatura Española* (págs. 109-122). Alicante: Universidad de Alicante.
- Peláez Martín, A. (2003). El arte escénico en la Edad de Plata. En J. Huerta Calvo, *Historia del teatro Español* (págs. 2201-2238). Madrid: Gredos.
- Peláez Martín, A. (2000). Escenografía teatral española: entre la tradición y la vanguardia. En C. y. Vivandre de Sousa, *La estética de la Transgresión, revisiones críticas del teatro de vanguardia* (págs. 99-112). Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha.
- Vidal, J. y Merletti, A. 1915. «Novedades teatrales de Madrid y Barcelona.» *La ilustración Artística*, 18 de enero: 6.

Anexo. Figurines de *El yermo de las almas* de Victorina Durán







La narrativa de Rosamond Lehmann. Análisis de la novela

The Ballad and the Source

Summary

Despite her literary talent and the interest that the subject matter of her novels- both praised and criticized- awoke, Rosamond Lehmann holds an uneasy position within the modernist school, becoming a writer in the margins. Many of her novels were described as a “succes de scandale” and, in spite of it, her works still have today a secondary role for modernist literary criticism.

The aim of the present work is to make known the figure of Rosamond Lehmann and to analyze one of the works that really caught the attention of the critics of her time: *The Ballad and the Source*, published in 1944.

Keywords: Rosamond Lehman, modernism, solitude, love

1. Introducción

La escritora británica Rosamond Lehmann (1901- 1990) se desarrolló profesionalmente en un momento de gran fortuna para la narrativa femenina y de auge para muchas escritoras británicas como Virginia Woolf o Katherine Mansfield, ambas encuadradas dentro de la corriente modernista. Lehmann y sus coetáneas utilizaron estrategias literarias comunes con un objetivo común: la representación de la conciencia femenina en los personajes. La escritura de estas mujeres y, en concreto la de la escritora que nos atañe, se asocia con la escritura femenina, identificable a partir del uso de rasgos típicos de la prosa cultivada por las mujeres y desarrollada en buena parte por Dorothy Richardson o la propia Woolf.

En la narrativa de Rosamond Lehmann se aprecia un deseo de romper con las convenciones y los presupuestos acerca de la inferioridad de la mujer, mostrando una abierta rebelión que se plasma tanto en el contenido de sus obras como en la forma. El motivo femenino/ feminista, por tanto, está ligado al mundo poético, a la sugestión fantástica y a la notable presencia de intereses y motivos psicoanalíticos, tan recurrentes en la narrativa de entreguerras y que se convierte en uno de los

rasgos que más definen y ayudan a enmarcar sus novelas dentro de una corriente más concreta.

Sus obras, aparentemente de corte modernista, presentan un estilo ecléctico por la evolución que sufre tanto en el plano estético como en el técnico, algo que ha provocado numerosas discrepancias entre los críticos a la hora de estudiar su narrativa. La estudiosa de su obra Marisa Madieri sostiene que la variedad de las opiniones acerca de su narrativa refleja la naturaleza cambiante e inestable de la misma, que la define como un equilibrio entre “uno sperimentalismo stilistico interessante, se non del tutto originale e il tono facile e andante di una scrittrice “femminile” (Madieri 1966: 2).

2. La narrativa de Rosamond Lehmann: un “*succès de scandale*”

Su acomodada posición social y la instrucción recibida le facilitaron sus inicios en la práctica literaria. Como sucedía con muchas mujeres de principios de siglo, Rosamond recibió una educación en el hogar, una decisión tomada por su padre que pretendía alejar a sus hijas de una posible “corrupción moral” al entrar en contacto con el mundo real. Rudolph Lehman fue su principal instructor y, en parte, responsable de despertar el interés de sus hijas por la literatura, especialmente por los escritores victorianos. Su gusto por la literatura victoriana probablemente condicionó la manera de educar a las hijas, de las que pretendía hacer unas auténticas heroínas de Trollope, es decir, virtuosas, domésticas y domesticadas. A pesar de seguir un modelo educativo rígido, su padre fue una figura clave en el desarrollo literario de Rosamond ya que ejerció como crítico literario en los comienzos, y le proporcionó consejos especialmente en lo que respecta a las cuestiones estilísticas: “Rudolph Lehmann was undoubtedly the dominating influence on his daughter’s career, and yet his literary ability cannot begin to bear comparison with hers” (Hastings 2012: 15). La propia escritora reconocerá años más tarde que su padre redirigió su voraz apetito por la lectura, apartándola de ciertos libros de dudosa moral para la mujer.

En lo que a su producción se refiere, Lehmann escribió 12 novelas y, por su contenido, la gran mayoría obtuvieron un éxito notable por el revuelo que suscitaron en el momento de su publicación. De entre las más conocidas y que han alcanzado fama internacional, de manera especial en Francia e Italia gracias a sus traducciones, fueron *Dusty Answer* (1927), *A Note in Music* (1930), *The Weather in the Streets* (1936), *The Ballad and the Source* (1944) y *The Ecoing Grove* (1953). A pesar de cultivar un estilo personal en todas ellas, tanto por su estilo como por la temática, los puntos de referencia de la obra de Lehmann son Henry James y Virginia Woolf, aunque sería conveniente añadir otros nombres como

D.H. Lawrence o Joseph Conrad en quienes se apoya por motivos técnicos y estilísticos.

A grandes rasgos, la temática de sus obras gira en torno a cuatro temas fundamentales: la soledad del individuo, el análisis de la experiencia amorosa y sexual, el universo de la infancia y la adolescencia y, por último, el deseo de aprehender la verdad de la vida. Un leitmotiv de su obra es el tema de la madurez entendida de manera negativa por suponer el final de la felicidad y las ilusiones. La madurez termina por ser irremediabilmente vinculada a la soledad del individuo, a un Eros derrotado pero que se rebela y provoca el drama de los personajes, en su mayoría femeninos, describiendo así los síntomas de la crisis moderna:

At the heart of all her novels [...] are women wounded, wronged or in some way let down by the men into whose trust they have placed themselves [...] Rosamond Lehmann's fiction becomes nothing less than the moral responsibility of human beings towards one another (Coe 2013: 258).

Rosamond Lehmann retoma un tema muy común entre los escritores modernos como es el del aislamiento y la incapacidad de comunicación entre las personas, un argumento que permite incluir a nuestra autora, por razones cronológicas e internas a su obra, dentro de la “età dell’ansia”, como definió Mario Praz a la profunda crisis del individualismo burgués que llegará hasta la primera mitad del siglo XX. El tema de la soledad, que para la escritora es el punto central de la crisis y de la ansiedad del hombre moderno, asume casi siempre unos matices eróticos, muchas veces explícitos y otras representados como experiencias místico-sensuales. El vacío y la soledad en los personajes de Lehmann son fruto, la mayor parte de las veces, de un Eros abandonado y desilusionado, que se transforma en la insatisfacción del deseo. Incluso en las historias que tratan con la infancia y/o adolescencia, el núcleo del tema de la soledad- o la desilusión- tiene un *background* erótico, aunque más indefinido y envuelto en un halo de poesía.

Según Madieri, el amor en la narrativa de Rosamond Lehmann puede ser entendido como una ley suprema de la vida que representa la única forma de expresar la verdad del ser humano, que sigue la lógica de la pasión, una lógica superior a cualquier norma codificada. Es por ello que los personajes de sus obras sobrepasan los límites y no siguen normas o leyes, son conducidos por la pasión y el deseo. Cuando la escritora trata de afrontar otras temáticas relacionadas con los problemas colectivos o motivos sociales, e intenta otorgarle otro valor a la soledad – como un tipo de rebeldía social-, el resultado es nefasto para su obra y esta se llena

de artificios y manierismos, como sostiene Scott James (1961), que dificultan la recreación de los ambientes y los personajes.

En el siguiente apartado se pasará al estudio de su obra más ambiciosa y que presenta una elaborada estructura en la que aparecen los aspectos más destacados de su narrativa, tanto por la temática escogida como por su técnica.

3. The Ballad and the Source: una novela con matices *jamesianos*

Como Sydney Janet Kaplan (1981) sostiene, *The Ballad and the Source* fue aclamada por la crítica en un momento puntual para pasar a ser, más tarde, un pie de nota dentro de los estudios de novela moderna: “The novel was known for its technique, its complexities in point of view. But Lehmann’s elaborate narrative structure might have been the reason why so many of those pale-green copies languished in used – books bins over the years” (Kaplan 1981: 127).

En esta obra, Lehmann abandona el monólogo interior, la prosa fragmentaria, e inicia a trabajar en un nuevo experimento técnico: la construcción de una novela basada en la inserción de distintos planos temporales y psicológicos. La historia, en la que se entremezclan amoríos, incestos y locura, está narrada principalmente por Rebecca, una joven que presenta ciertos paralelismos con otra de sus célebres personajes, Olivia, la protagonista de *Invitation to the waltz*. En ocasiones, en la narración se entrelazan tres planos temporales diversos: el plano de la narración de Rebeca, que utiliza el discurso directo para a su vez transmitir el relato de un interlocutor, quien a su vez recuerda episodios lejanos y los revive como si fueran presentes, tanto en las impresiones como en los diálogos. Por su estructura, muchos críticos han hecho alusiones a Henry James al que califican como el gran modelo de esta novela, paragonando concretamente *The Ballad and the Source* a la obra *What Maisie Knew*, publicada en 1897.

El paralelismo más evidente se construye en torno a la trama y a sus protagonistas: un suceso un tanto escabroso, complejos problemas de índole erótico que afectan a personas relacionadas por vínculos familiares o de amistad, todo ello visto a través de los ojos de una niña, Rebecca (10-14 años) y Maisie (7-11 años). La diferencia entre estas es que Rebecca se mantiene fiel a los acontecimientos ocurridos y los transmite tal cual, con todos sus matices pasionales y sin detenerse en pasar la información por algún tipo de filtro en su interior. Rebecca, por exigencias de la narración, se convierte así en un mero espejo objetivo que escucha y transmite las confesiones de otros personajes.

Sin embargo, el paralelismo no solo viene en el plano del contenido sino también en el plano más formal en el que la propia escritora muestra un acercamiento al escritor americano. Lehmann pone en práctica esa vibrante

precisión con la que James reconstruye los acontecimientos y el origen de los mismos. En su narrativa también se encuentra una imagen central y originaria a partir de la cual se desarrolla el resto de la trama, generando en el lector un primer estímulo sugestivo. No obstante, mientras que James siempre introduce un componente intelectual, Lehmann lo deja a un lado para dedicarse por completo a explorar el componente emotivo y le da inmediatez a los acontecimientos a través de Rebecca.

3.1. Rebecca, la voz de la “balada”

Como se ha referido anteriormente, Rebecca tiene la función de ser una fiel transmisora de los acontecimientos y, desde la perspectiva de la narración, se convierte en un punto de vista circunscrito creado para la fiel repetición de los hechos. El narrador, por tanto, está presente en toda la trama aunque no se involucra directamente en los acontecimientos y permanece ajena a la tensión de la narración: “Rebecca Landon is always a learner- a learner destined, in the depths of her incomprehension, to be given understanding at last- and she is always a lover” (Watts 1982: viii). Además, tal y como Diana E LeSturgeon (1965) afirma, en la elaboración de Rebecca es posible percibir otra técnica utilizada por Joseph Conrad en obras como *Lord Jim*, es decir, el “modified point of view”⁵⁹ que creará un efecto directo sobre los acontecimientos narrados, deformándolos hasta casi perder su objetividad.

Centrándonos en este último punto, precisamente algo de lo que carece la novela es de una neta diferencia entre objetividad y subjetividad, una consecuencia directa de la gran variedad de perspectivas que existen en la obra. La escritora seguirá un tipo de movimiento pendular en la narración a través de la voz de Rebecca, volviendo continuamente a acontecimientos ya narrados para añadir nuevos detalles que, posiblemente, modifiquen el punto de vista previo. Los pormenores que se van sumando a la trama y la superposición de planos temporales y psicológicos redundan en la creación del componente misterioso. Tim Armstrong (2005) señala la presencia del misterio psicológico en las obras escritas por autores como James o Conrad en las que aparecen ciertos problemas que resolver y, con gran habilidad, dirigen la atención del lector sobre estos para que pueda familiarizarse con una situación particular y se proyecten sobre ella luces y sombras. Toda la obra de *The Ballad and the Source* está construida sobre un juego de sombras desveladas:

⁵⁹ Diana E LeSturgeon compara la narración indirecta del narrador Marlow de la obra de Conrad, que comunica y recibe noticias de Lord Jim, con Rebecca, aceptando la confusión en los planos temporales y los distintos puntos de vista para tratar de captar la verdad de la narración.

[...] a psychological mystery of the type that Henry James delighted in and from the precocious children who see and hear such a large part of the story, through the careful architecture of the narrative and its emphasis on psychological motive, to its atmosphere of well-bred horror *The Ballad and the Source* reveals its distinguished ancestry (Haralson & Johnson 2009: 247).

Este juego de luces y sombras, de misterio que siempre va más allá pero que no termina de desvelarse del todo, le otorga dinamismo a la novela y sobre todo a la figura de la protagonista, Mrs Jardine, que está presente en todos los sucesos.

3.2. Mrs Jardine, una heroína insólita

Personaje lejano al cliché de los personajes femeninos lehmannianos, Mrs Jardine vive en una continua ambigüedad⁶⁰: valiente, fascinante, anticonformista, egoísta y al mismo tiempo generosa, perversa pero con un gran corazón, Sybil Jardine es tan compleja que llega a escapar incluso del entendimiento del lector, y se muestra como una figura femenina que oscila entre la mujer perversa y la mujer indómita. Su fragmentada personalidad es fruto de la técnica usada por Lehmann, que juega con el inquietante enigma de su persona para darle un mayor misterio a la narración. En esta figura la escritora pretende concentrar una temática por la que profesa una cierta devoción: la vida sin convenciones sociales o normas morales más allá del bien y del mal. El retrato de un personaje irracional, consumido por su ambición y anhelo narcisista y, a su vez, altruista y con un interesantísimo perfil psicológico.

A pesar de la peculiar invención de la figura de Mrs Jardine, esta no podría ser definida como un personaje logrado ya que presenta interrogantes acerca de su construcción. La ambición que persigue la escritora por tratar de crear una figura compleja ha derivado en la pérdida de la esencia humana, convirtiendo a Mrs. Jardine en un catálogo de vicios y virtudes con rasgos impersonales. El deseo de Lehmann de alejarse de su mundo poético para tratar argumentos cercanos a una temática faulkneriana, como la degeneración, las maldiciones ancestrales, el odio o el amor más puros, afectan a la configuración de la obra. De un error inicial surgen todas las consecuencias inevitables, es decir, el adulterio y la fuga de Mrs Jardine provocará el origen de los males. La hija de esta, Ianthe, crece rodeada de un turbio amor místico-incestuoso del padre, con quien tiene un hijo ilegítimo

⁶⁰ En el prólogo a la obra, Janet Watts afirma que Sibyl Jardine, al igual que otros de sus personajes, tiene sus raíces en la propia Lehmann pero, al contrario que otras, Mrs. Jardine le produce un doble sentimiento de fascinación y terror. Como Kaplan (1981) propone, ese doble sentimiento puede estar motivado por la construcción del personaje sobre un doble arquetipo: la buena madre y la madre terrible.

que nace muerto. Ianthe parece estar ya tocada por la mala suerte y tratará de escapar de su propia vida, intentando incluso suicidarse, y terminará sus días en un manicomio. No solo sufrirá la hija sino todos los personajes, desde Harry Jardine hasta la joven pareja de Gil y Tanya, que serán en su gran mayoría infelices y acabarán condenados a la degeneración, uno de los aspectos más criticados de la novela por su falta de dominio: “La Lehmann vuole applicare la sottile tecnica jamesiana a un’oscura storia faulkneriana di degenerazione, fallendo però il suo scopo” (Madieri 1966: 106).

No obstante, y a pesar de los matices técnicos, el personaje de Mrs Jardine representa el tentativo de crear una heroína del bien y del mal que abre la posibilidad de cuestionar la “crisis del héroe” iniciada en la época victoriana y que tiene su continuidad en la época moderna.

This is why during the stress and horror of the war sensitive people turned back to the past for their novels. [...] It was because they wanted to be with people whom they could love and admire, rather than with the impoverished, so frequently non-adult, dull and neurotic novel figure of today (Lehmann 1946: 11).

Teniendo en cuenta determinadas críticas a las cuestiones técnicas previamente citadas, no se puede obviar el hecho de que la obra tiene un gran valor por el interesante experimento técnico que la escritora realiza y la expresión del pathos a través de los presagios de muerte o en escenas relacionadas con la naturaleza, como la descripción de un atardecer o de trágicos crepúsculos.

She continued to stand at the window, watching the still sun-brimmed but now faintly troubled garden. All in a moment, it seemed, the first crack had run up the golden lustre bowl. The weather was going to change. As if a veil had been soundlessly rent, the transfixed archaic presences upon the lawn shook off their legend. They were two fine old trees, no more no less, subject to time, triumphantly, grievously preparing to resist, to accept through all the intricacies of their giant organism, one more ineluctable decay and death. (*The Ballad and the Source* 1944: 146-147).

Del texto es posible extraer numerosos fragmentos, como el arriba citado, que llaman a la sugestión y, a su vez, están llenos de ambigüedades. Lehmann sustituye el lirismo poético de sus obras anteriores y trabaja en la sugestión romántico-decadente que, a su vez, contribuye a avivar el misterio de la trama.

4. Conclusiones

Al estudiar la obra de Rosamond Lehmann resulta asombroso que, a día de hoy, su narrativa continúe siendo un pie de página de la literatura inglesa y a nivel mundial. Sus obras son de gran valor por distintos motivos: en primer lugar, todas sus novelas llaman la atención por la maestría con la que entrelaza los motivos literarios más tradicionales con otros no tan convencionales como el incesto, la homosexualidad o el aborto. Su narrativa, que abarca una temática escabrosa que causó gran estupor ante el público, se caracteriza por el uso de un estilo innovador y que, a su vez, evoca e imita a las grandes figuras de su época. No se puede negar que, como se ha visto a lo largo del estudio, Lehmann tiene unos modelos literarios definidos que tratará de seguir aunque no siempre con un resultado satisfactorio según la crítica literaria. En segundo lugar, el hecho de que no logre ser un calco de sus predecesores u otros escritores contemporáneos hace que en su obra se mantenga una continua tensión entre la fortaleza de la temática y una debilidad técnica o de estilo. No obstante, y a pesar de que los críticos reconocen estas debilidades, no sería conveniente estudiar la obra de Rosamond Lehmann atendiendo a los cánones literarios formales puesto que fue una escritora que, por su temática, huye de los criterios formales para tratar de representar los matices más sombríos de la experiencia femenina en el mundo.

Referencia bibliográficas

- Armstrong, Tim (2005). *Modernism: A Cultural History*. Cambridge: Polity press.
- Coe, Jonathan (2013). *Marginal Notes, Doubtful Statements: Non-fiction, 1990-2013*. New York: Penguin.
- Haralson, Eric, Johnson, Kendall (2009). *Critical Companion to Henry James: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File.
- Hastings, Selina (2012). *Rosamond Lehmann: a life*. London: Random House.
- Kaplan, Sydney Janet (1981). "Rosamond Lehmann's *The Ballad and the Source*: A Confrontation with "The Great Mother"", in *Twentieth Century Literature*, vol. 27, 2, pp. 127-145.
- LeStourgeon, Diana (1965). *Rosamond Lehmann*. Michigan: Twayne Publishers.
- Lehmann, Rosamond (1944). *The Ballad and the Source*. London: Virago
- Lehmann, Rosamond (1946). "The future of the Novel?", in *Britain Today*, 122, pp. 6-7.
- Madieri, Marisa (1966). *La Narrativa di Rosamond Lehmann*. Tesi di Laurea inédita, Archivos de Claudio Magris y Marisa Madieri.
- Scott, Bonnie Kime (1995). *Refiguring Modernism, Volume 1: Women of 1928*. Indiana: Indiana University Press.
- Scott James, Rolfe Arnold (1961). *Fifty years of English Literature*. London: Longman.
- Watts, Janet (1982). *The Ballad and the Source. Introduction*. London: Virago.

Patrizia Monaco e “Una vertigine sopra l’abisso”: la pazzia di Camille Claudel a scena

Summary

Legends always minimize and reduce the stories and the characters to stereotypes. In the same way, Camille Claudel has been reduced for years to the role of Rodin’s pupil and lover, a rebel sculptress against social and artistic rules and, after being abandoned by the sculptor, to the role of a crazy locked in an insane asylum for 30 years. Nevertheless, her life and her work are much more complex than that. The Italian dramatist Patrizia Monaco approaches this figure through a single act *La porta dell’inferno*, 2000, and its reprocessing in *Una vertigine sopra l’abisso*, “un pugno nello stomaco, un urlo angoscioso contro le ingiustizie che quotidianamente si perpetrano contro i deboli” (Monaco 2000b)⁶¹.

Keywords: Italian Contemporary Theater, Patrizia Monaco, Camille Claudel, revisitation of historical figures

1. La vita di Camille Claudel: una storia riscritta

1.1. Un’idea iniziale, due spettacoli diversi

Patrizia Monaco porta sulla scena la vita di Camille Claudel (1864-1943), o meglio, la sua visione personale dell’esistenza della scultrice francese, in due atti unici che, pur differendo in particolare dal punto di vista dello spettacolo, sono molto simili tra di loro. La data iniziale di stesura del primo testo è il 1998. Inizialmente l’autrice voleva scrivere un lavoro più lungo nel quale intendeva approfondire il rapporto tra Rodin e Claudel⁶². Per questa ragione il titolo iniziale

⁶¹ Patrizia Monaco ha inviato un testo intitolato “All’attenzione del signor Gabrielle Bussolotti”, a Gabrielle Bussolotti, regista della compagnia Il Palcaccio, un giorno dopo aver portato sulla scena *La Porta dell’Inferno*, il 19 marzo 2000. Il testo è inedito.

⁶² In una recente intervista con Patrizia Monaco, la drammaturga chiarisce il punto partenza del suo interesse per lo studio del rapporto Camille Claudel-Auguste Rodin. Come in altre sue opere, Patrizia è attratta da ciò che accade intorno, nel caso specifico un articolo letto su un giornale nel 1998 in cui si parlava di una coppia che condivideva la stessa professione e i problemi sorti quando la donna superò l’uomo nel campo professionale. La drammaturga genovese si interroga su questo argomento. Poi analizzando meglio il problema trovò molte coppie nel mondo dell’arte, in cui il successo professionale delle donne diventa insopportabile per l’uomo. In questo scenario, così attuale, la storia di Claudel-Rodin è molto bene introdotta.

era “studio preliminare”. Poiché l’idea venne presto scartata dalla drammaturga, il testo è rimasto come è ora, vale a dire focalizzato soprattutto sulla figura femminile.

Il primo testo pubblicato è *La porta dell’inferno* (Monaco 2000a). Successivamente la *pièce*, dopo essere stata rielaborata, è stata intitolata *Una vertigine sopra l’abisso*. Questa nuova redazione, un po’ più lunga rispetto alla precedente, per l’inserimento tra l’altro di alcune sequenze di mimi, è stata segnalata al Riccione del 1999 con la sotto riportata motivazione:

È la riproposta della storia d’arte e di follia di Camille Claudel in un nuovo testo drammatico sinteticamente organizzato che, a differenza di noti precedenti, ha il pregio di risparmiarci retorica, compiacimenti e lirismo per attenersi con sensibilità partecipe ai nodi essenziali della vicenda, condensandoli in poche battute significative o in concisi episodi nel rifare, secondo una dichiarazione dell’autrice, un’altra sua composizione sullo stesso tema.

Le due opere sono state allestite non solo in Italia (a Mantova e Milano), ma anche all’estero, e precisamente ad Atene⁶³.

I due titoli ci portano al centro dell’interesse della drammaturga. *La porta dell’inferno* si riferisce alla monumentale opera di Rodin ispirata all’*Inferno* dantesco e in contrasto con la *Porta del Paradiso* di Firenze. In questo lavoro Camille aveva partecipato come scultrice e modella. D’altra parte, il titolo ha anche a che fare con la situazione personale in cui la Monaco si trovava nel momento in cui scriveva il testo. Nel 1999 l’autrice era sottoposta ad trattamento chemioterapico⁶⁴. Per quanto riguarda il secondo testo, *Una vertigine sopra l’abisso*, il titolo deriva da una battuta che la drammaturga fa pronunciare al padre di Camille nel tentativo di definire il rapporto tra sua figlia e Rodin: “Fra lei e Rodin c’è stato uno scontro titanico [...] una vertigine sopra l’abisso”⁶⁵ (XII: 23).

⁶³ A Mantova lo spettacolo venne rappresentato al Festival di Teatro Donna dal gruppo “Il Palcaccio”. Per la messa in scena nel 2000 ad Atene si optò per la versione in inglese di *La porta dell’inferno*. La traduzione cambia radicalmente il titolo in *I Cry out for freedom*, a sua volta traduzione francese di una frase scritta da Camille al fratello quando era in manicomio: *Je reclame la liberté à grand cris*.

⁶⁴ La drammaturga ha segnalato che nel periodo della malattia aveva percorso anche lei un calvario per cui le riuscì facile immedesimarsi completamente in Camille.

⁶⁵ Il testo su cui si basa questa analisi è quello inedito inedito inedito dall’autrice. Tra parentesi tonde colloco la parte del lavoro in cui si trova, vale a dire prologo o numero della stazione in numeri romani. A seguire riporto il numero delle pagine del copione originale.

1.2. Una struttura innovatrice

Il lavoro è strutturato in modo molto diverso dalla forma canonica in atti e scene. Si tratta di un atto unico preceduto da un prologo cui seguono quattordici stazioni della *via crucis* dell'esistenza di Camille Claudel. Fin dal primo momento, l'autrice aveva ben chiaro che non intendeva comporre una commedia borghese alla maniera di Dacia Maraini⁶⁶. Di qui la decisione di creare una sorta di *stationen-drama* medievale preceduto da un prologo.

È importante soffermarci sul prologo che appare solo nella versione di cui mi occupo in questa sede, *La vertigine sopra l'abisso*, che la drammaturga ha sentito il bisogno di aggiungere. In esso troviamo quattro personaggi della travagliata esistenza di Camille: il musicista Debussy, un Critico, un Dottore e il fratello Paul. Le loro battute lapidarie fanno riflettere lo spettatore sulla scultrice e sulla sua presunta follia⁶⁷. Si tratta di discorsi senza una apparente connessione tra loro, che però a poco a poco, mano a mano che sulla scena si svolge la storia di Camille, acquisiranno un senso pieno.

Debussy parla del "Caso Claudel Camille", aprendo una enorme busta su cui è apposta la firma di Rodin, che è conservata negli archivi del Museo dello scultore francese. Tuttavia è solo una "busta vuota" (Prologo: 3): il caso non ha consistenza perché non contiene alcun documento. Per parte sua, il critico definisce Camille "rivolta della Natura" e "donna di genio. Il medico ricorda invece la legge in vigore in Francia dal 1838, che permetteva di far internare una persona dietro la presentazione di un semplice certificato medico. Solo sulla base di quella certificazione Camille è stata messa nella clinica nella quale resterà fino alla morte. Suo fratello, da adulto, cita Euripide: "Quando Dio vuol distruggere un uomo, prima lo fa impazzire" (Prologo: 3). Si tratta di frasi che hanno segnato in modo particolare la drammaturga. Non a caso la Monaco le mette in bocca ai personaggi per far sì che il lettore le possa utilizzare come chiave di lettura.

Il resto del lavoro è costituito da ciò che l'autrice definisce calvario, facendo esplicito riferimento al Calvario di Gesù. In questo modo viene sottolineato il parallelismo esistente tra la sofferenza di Gesù e quella di Camille. Il Calvario è suddiviso in quattordici stazioni di diversa lunghezza, ognuna delle quali corrisponde ai momenti nodali della vita di Camille: gli inizi come scultrice, il rapporto con Rodin, la sua crescita artistica, l'isolamento e infine l'internamento in

⁶⁶ Dal 1995 è la *pièce* di Dacia Maraini *Camille*.

⁶⁷ Un'altra frase che ricordiamo è detta da Camille alla fine della stazione iniziale, quando si apre, per caso, un libro caduto al fratello. È *La notte*, un racconto dello scrittore francese Guy de Maupassant: "Ciò che amiamo con violenza finisce sempre con l'ucciderci". L'intertestualità nelle sue opere è una delle caratteristiche più notevoli della drammaturgia di Patrizia Monaco.

una clinica dal 1913 fino alla morte avvenuta il 19 ottobre 1943 per ictus apoplettico. L'ultima stazione, che occupa un sesto del lavoro, è intitolata "La Risposta, ovvero, l'Inferno". In questa parte si concentrano i testi scritti che la drammaturga introduce nello spettacolo, frutto di una selezione di lettere e cartelle cliniche stesi negli anni di permanenza in sanatorio di Camille.

Ogni singola stazione la introduce Paul adulto, che presenta le varie fasi della vita infelice della sorella⁶⁸. È interessante analizzare la decisione che la drammaturga ha preso in questo senso. Lo spettacolo prevede l'esistenza di due Paul Claudel, il giovane e l'adulto. A quanto indica l'autrice, il personaggio va interpretato da due diversi attori. La figura di Paul adulto è ulteriormente evidenziata dal cappello piumato con cui si vuole sottolineare la sua posizione di diplomatico e il suo progressivo allontanamento dalla sorella. Paul giovane è quello dell'infanzia e gioventù trascorse insieme a Camille, vale a dire di un periodo caratterizzato da complicità, stima e affetto reciproci. Presentando insieme sulla scena due diversi Paul la Monaco fa sì che lo spettatore si avvicini a queste due facce della stessa moneta, e cioè quelle presentate non solo da suo fratello, ma anche dalla società in cui entrambi vivono, come si vedrà poco più avanti. Per riprendere ciò che mi ha detto di recente la drammaturga, "il Paul giovane è l'uomo sensibile e comprensivo, artista anche lui; il Paul adulto è, invece, l'uomo di Chiesa e di lettere, con tutti i difetti".

1.3. Una *pièce* documento sulla vita di una Camille Claudel non pazza

Patrizia Monaco mette in scena la grande scultrice francese vissuta in Francia a cavallo fra Ottocento e Novecento, cercando di sbarazzarsi di tutti gli stereotipi, i pregiudizi e gli interessi che, fin dalla giovinezza di Camille, hanno coperto la sua figura creandone una forma non scontata. Si tratta, quindi, di un modo di presentarla a nudo, da un punto di vista non condizionante, per quanto possibile, e concentrata su quello che ha realmente fatto, le sue sculture, e ciò che ha scritto nelle lettere. In effetti, il lavoro della Monaco non è una biografia, ma semmai una "*pièce* documento", come comprova il fatto che si basa su cartelle cliniche e lettere⁶⁹ scritte e ricevute nei trent'anni di reclusione forzata.

⁶⁸ Questa non è una novità nella drammaturgia della Monaco. Si trova anche ne *La strada verso il cielo* con il personaggio di Matricola n.52.

⁶⁹ Le cartelle cliniche e le lettere citate qui, che si trovano negli archivi di famiglia, sono state raccolte da Marie Reine-Paris, discendente del fratello di Camille, Paul. Marie Reine-Paris è autrice o curatrice di diversi libri su Camille e il suo lavoro: *Camille Claudel 1864-1943*, (1984); *Catalogue raisonné des œuvres de Camille Claudel* (1990, 2000 e 2004); *Le génie est comme un miroir* (2003); *Chère Camille Claudel* (2012); *Intégrale des œuvres / Complete work* (2014), e *Lettres et Correspondants* (2015).

In questo testo la drammaturga si allontana dall'immagine che ci è pervenuta di lei, che la presenta come una grande scultrice, ma soprattutto centrata sulla relazione con lo scultore Auguste Rodin e, in secondo piano, anche con il di lei fratello, il noto scrittore e diplomatico francese, Paul Claudel. La figura di Camille che ci ha raggiunto finora si inquadra negli stereotipi più classici: lei è presentata come la scultrice amante de Auguste Rodin

que enloqueció por desamor, la alumna cuyo talento fue manipulado por su maestro, la bella abandonada y humillada, la mujer artista pateada por los poderes masculinos; en definitiva, una de las forjadoras modernas de ese arquetipo femenino orgulloso, romántico y cruel (Fernández 2013).

Detto in altre parole, come una pazza destinata ad essere rinchiusa in un ospedale psichiatrico per trent'anni per essersi ribellata alle allora vigenti norme borghesi. In realtà la sua esistenza e il suo lavoro sono molto più complessi. La prevalenza delle considerazioni amorose ha messo da parte le questioni plastiche ed estetiche, la sua importanza come scultrice e il suo posto di rilievo nell'arte del suo tempo. A quanto ha osservato un saggista, sarebbe

un incerto quanto duro discepolato di apprendimento che il costume dominante non agevolava di certo, nutrendo i pregiudizi limitativi della società ottocentesca sull'accesso delle donne al sapere della creazione artistica con un'idea ulteriore di fragilità, annessa alla supposta incapacità della fisicità femminile a sostenere i ritmi gravosi di lavorazione scultorea (Mastroianni, 1998).

Per tutte queste ragioni, il testo della Monaco è “una dolorosa denuncia” in cui viene collocato al di sopra di tutto, “il dato umano di una persona di genio condannata a trent'anni di reclusione manicomiale da una famiglia spietata (compreso il fratello famoso e pio) per salvare il proprio buon nome e un malinteso concetto di morale” (Premio Riccione 1999).

Secondo la drammaturga invece Camille non era pazza: è una donna diversa per carattere, qualità, sogni; fuori dalla norma, dal canone della società di fine secolo; una ribelle, che mette in crisi la propria famiglia e le istituzioni; una donna pericolosa perché capace e determinata, che osa fare ciò che gli altri non hanno potuto nemmeno pensare. Per tutto questo, a poco a poco la isolano, allontanandola dal circolo artistico della Parigi del suo tempo. Alla fine saranno sufficienti poche righe scritte su una cartella clinica per imprigionarla per sempre contro la sua volontà.

Patrizia Monaco entra nella pelle di Camille, cercando di capire come fosse veramente, ciò che le interessava, perché si comportava a quel modo e poi lo porta

sulla carta e anche sulla scena dove analizza a fondo la sua opera scultorea e trae ispirazione da tutte le informazioni trovate su di lei, lasciando da parte gli stereotipi e le convenzioni sociali. Inoltre cerca di vedere le influenze avute su di lei, come l'hanno trattata gli altri, cosa ha portato alla famiglia, agli amici, agli artisti e alle istituzioni coeve facendola considerarla in una maniera o in un'altra. Alla fine, l'unico che conta è quello che ha veramente detto e fatto.

Camille Claudel era una scultrice geniale, non una pazza. La drammaturga italiana lo mette bene in evidenza attraverso numerosi aspetti ricorrenti a più riprese nello spettacolo. Sono questi gli aspetti del genio di Camille, che è quello che analizzo in questa sede e che si può ricondurre essenzialmente a due *leit motiv*: il Geyn e gli occhi selvaggi. Inoltre, il contrasto tra il suo genio e la follia a cui viene condannata si manifesta sulla scena attraverso due motivi principali: il colore rosso, in contrapposizione al nero, e la camicia di forza che contrasta con quella indossata dagli scultori. Infine, la drammaturga si avvale della struttura della *pièce*, dei mimi, delle cartelle cliniche e delle lettere di Camille per cercare di capirne a fondo la sua personalità complessa. In conclusione, la Monaco pone l'accento sulla non comunicazione e l'isolamento, la morte in vita a cui è stata condannata.

2. Aspetti del genio di Camille

2.1. il Gigante

Uno dei motivi principali che troviamo in tutta l'opera è il Gigante. Per capirlo bene, dobbiamo partire da un gigante concreto, il Geyn, a cui fa esplicito riferimento la scultrice. Vicino alla casa natale di Camille, Villeneuve-sur-Fère, si trova *la Hottée du diable*, un luogo pieno di mistero e bellezza in cui si trovano enormi blocchi di pietra arenaria, che, con il passare del tempo, sono state erose dando l'impressione che si tratti di gigantesche figure scolpite da un genio. Per molto tempo storie e leggende hanno cercato di spiegare la singolarità del luogo, dandogli in molti casi un valore quasi sacro. All'ingresso di questo luogo magico e suggestivo si trova il Geyn. Possiamo immaginare l'impressione che questo posto aveva determinato su due giovani come Camille e suo fratello Paul⁷⁰ alla fine del XIX secolo.

⁷⁰ Paul Claudel descrive la scena in una delle sue grandi opere, *L'Annonce faite à Marie*. È proprio alla *Hottée du Diable* che si tiene l'incontro tra la sua eroina, Mara, e sua sorella Violaine. Nell'atto III, scena 2, Claudel scrive: "Une butte toute couverte de bruyères et de sable blanc. Des pierres monstrueuses, des grès aux formes fantastiques s'en détachent. Ils ressemblent aux bêtes des âges fossiles, à des monuments inexplicables, à des idoles ayant mal poussé leurs têtes et leurs membres".

Patrizia Monaco entra nella pelle della giovanissima scultrice che vede in questo gigante la massima espressione del potere dell'uomo come scultore. Il Geyn diventa per lei il suo obiettivo, quello che la spinge a creare, a riprovare, a trovare altri modi per dare vita alle sue sculture. Significativamente la prima stagione è intitolata appunto "La Rivelazione del genio, ovvero, il Gigante" (I: 4). Questa enorme roccia erosa da secoli diventa la sua ispirazione, il suo grande maestro.

Nello spettacolo la Monaco gioca anche con una delle più famose leggende di quel luogo: il diavolo aiuta un uomo a costruire un'abbazia in cambio della sua anima, anche se, per un motivo o un altro, a seconda della fonte da cui beve, il diavolo finisce per buttare tutti i blocchi che sono stati utilizzati per la costruzione che rimangono sparsi per tutta la foresta. Seguendo questa tradizione, Camille ha dichiarato nella terza stagione: "Io ho visto il diavolo stasera, e mi ha insegnato come si fa a scolpire la pietra" (III: 8). Così è iniziato il suo apprendistato come scultrice, in relazione ad un'antica leggenda il cui protagonista era il diavolo. Questo fatto la pone fin dalle prime pagine al margine del normale, come si nota nelle parole della madre di Camille, tipica rappresentante della borghesia francese: scolpire non è cosa di donne. Solo una donna che cede al lato oscuro può osare scolpire, sfidando in primo luogo la propria famiglia, come afferma Paul: "Tutta coperta di fango nero, con i capelli intrecciati: un po' cervo, un po' liocorno, sembravi sfidarci" (III, p. 8).

Ma prima di tutto Camille sfida se stessa, ponendosi di fronte ad un obiettivo molto alto che non smetterà mai di cercare di raggiungere perché ci crede, come dice al padre: "Il mio talento non è una pianticella delicata. È forte. Come me, che taglio il marmo come un uomo! Ed io, io sola, un giorno riprodurrò il gigante di pietra!" (IV: 9). Solo allora, quando avrà creato il gigante, troverà la risposta che la assilla (XII: 22).

Camille aspira al più ambizioso sogno, scolpire un gigante. Nelle parole del giovane Paul, che definisce la sorella "assoluta" (III: 7), un'artista che ammette solamente i suoi ideali. Il resto non vale la pena e quindi non merita che di essere distrutto. Il fratello cerca di convincerla: "a volte, bisogna contentarsi ...", tuttavia, tale concetto è fuori dai suoi schemi mentali. Al pari molti artisti, ora e in passato, Camille si presenta fin da molto giovane con l'urgenza di fare il "lavoro della sua vita", la scultura in cui lei si ritroverebbe in tutta la pienezza e che esprime tutto quello che lei ambisce, ciò che si porta dentro. Patrizia Monaco in una recente intervista, l'ha definito come "tensione verso l'infinito", che è molto più di un'ambizione, qualcosa che ti dà la forza di provare, ma dall'altro, ti fa sempre sentire insoddisfatta davanti all'incapacità di portarlo avanti.

L'urgenza di creare il gigante, cioè di raggiungere la massima espressività nella scultura, diventa un'ossessione per Camille. Non a caso quando viene a sapere

che Rodin ha completato il suo “Balzac”, una scultura di grandi dimensioni, teme che sia stato un altro a realizzare il suo sogno. Questo la costringe a lavorare instancabilmente, a scolpire costantemente. Ciò nonostante si mostra delusa per non essere all’altezza dei suoi sogni. Di qui la decisione di distruggere tutto ciò che di volta in volta scolpisce. Per lei diventa insopportabile il grido del Geyn.

Molto di rado, la scultrice riesce a mettere da parte il Gigante e scolpire altri oggetti, pur essendo convinta che non raggiungono la perfezione desiderata. La stazione XI, intitolata “Il Gigante tradito”⁷¹, ci presenta questo momento della sua vita, dove, sia per un breve periodo di tempo, si piega a ciò che le chiede la società. Del resto questa diversa idea dell’arte con la quale Camille, in linea di principio, non è d’accordo, le aiuterà a sopravvivere per un certo tempo. Tuttavia il grido del Geyn è più forte della fame e del riconoscimento pubblico. Camille non è in grado di “tradire il suo Gigante”.

2.2. Occhi selvaggi che vedono al di là

In diversi punti del lavoro Patrizia Monaco insiste sugli occhi di Camille. Da un lato si parla di loro già nelle didascalie che mettono in evidenza come siano un aspetto essenziale di una persona in quanto gli occhi sono lo specchio dell’anima. Nella nota della drammaturga precedente al prologo si afferma: “Camille quando ride è veramente allegra: non dalla risata si deve presagire la sua follia, bensì dagli occhi” (p.2). Come l’autrice ha affermato in una recente intervista, quegli occhi di artista che devono essere fuori dal comune, come lo è anche lei, rivelano qualcosa di profondo dentro. Così i suoi occhi “mandano lampi” (IV: 9), esprimono un bollente interno, che non rimane fermo per un solo istante.

Altri personaggi sottolineano inoltre la particolarità di quegli occhi. La sua cameriera Victoire li considera selvaggi (I: 5); Paul, oltre a credere che siano in continua evoluzione, ha la sensazione che essi sono in grado di vedere al di là: “A volte sono blu scuro, a volte verdi, viola, cangianti come l’acqua sotto il cielo. Vibrano, come se tu, tu vedessi... più in là” (I: 5). La madre li definisce “occhi da pazza” (II: 6) e Debussy vi vede quello che ha letto nei libri: “I tuoi occhi mi

⁷¹ È interessante notare come questa parte è proprio una di quelle che sperimenterà più modifiche dello spettacolo. Patrizia Monaco è consapevole della centralità di questi episodi della vita di Camille e la sua successiva evoluzione. Così in *Una vertigine sopra l’abisso* ha ampliato la conversazione tra la scultrice e Debussy. In questa parte troviamo una Camille che modella oggetti in stile Liberty. Debussy le fa notare che si tratta di oggetti molto belli e sono anche opere d’arte, non c’è da che vergognarsi. L’amico musicista conosce bene Camille e sa quello che le costa piegarsi a un lavoro eseguito su commissione.

ricordano quelli di Ligeia, nel racconto di Poe. ‘Sei stranamente bella, stasera. Così bella che sembra tu stia per morire’” (IX: 17).

Gli occhi di Camille, interpretati in modo diverso dai personaggi dell’opera, sono differenti, perché simboleggiano il suo spirito creativo, la sua vitalità, il suo desiderio di innovare, di rompere con la tradizione a tutti i livelli. E ancora specchiano la loro resistenza alla tirannia della normalità, della convenzione. Quegli occhi selvaggi e lucidi riflettono l’interno dell’animo della protagonista. Nella stazione XI, Camille comincia a rendersi conto che ha iniziato a tradire il Gigante. In effetti i suoi occhi riflettono lo stato di progressiva prostrazione in cui cade. Come dice Paul: “Gli occhi sono quelli di sempre, ma chi la conosce bene vi scorge dei bagliori terribili, una strana fissità” (XI: 19). I suoi occhi, come le mani, smetteranno di muoversi, fino a spegnersi a poco a poco fino a quando il medico li chiuderà del tutto alla fine dello spettacolo.

2.3. Camicia di forza vs camice per scolpire

Un altro elemento con cui gioca la drammaturga è la camicia di forza/camicia indossata da chi scolpisce. Nella didascalia del prologo si segnala che Camille incontra la camicia di forza, di conseguenza, fa un chiaro riferimento alla sua presunta follia che la condanna ad essere internata in una clinica mentale. Poco dopo, quando comincia a rappresentare la vita, la camicia di forza diventa camice per scolpire. Detto altrimenti mentre con la prima le si impedisce qualsiasi movimento, specialmente di scolpire, con la seconda le è concessa la possibilità di creare e di esprimersi liberamente.

Inoltre, è interessante notare come nella didascalia della stazione XIV, in cui è presentato l’inferno che vivrà durante l’internamento, è precisato che Camille viene costretta ad indossare la camicia di forza, nel momento in cui viene dapprima presa, contro la sua volontà, nel suo studio e poi trascinata a forza nel sanatorio. Per la Monaco questo dettaglio è rilevante in quanto ci fa vedere come Camille sia ancora viva e la sua anima sia piena di vitalità. Non a caso crede ancora che qualcuno verrà ad aiutarla, almeno suo fratello. È una Camille che è ancora viva e che aspetta, malgrado tutto, qualcosa dalla società.

2.4. Il colore rosso

Sappiamo che i colori definiscono molti aspetti della personalità. Il colore di Camille è il rosso. Il rosso fuoco, il rosso sangue è un colore che si collega alla passione, al desiderio, all’energia creativa, alla forza, alla vitalità, al calore e al piacere. Ma anche quel colore è anche associato alla guerra, all’aggressione, alla

rabbia, all'immoralità e al proibito. In numerose parti della *pièce* la drammaturga italiana sottolinea il legame stretto tra il colore rosso e la scultrice fino a dare titolo a due stazioni: la numero X, "L'ombrello rosso, ovvero, il dialogo di pietra" e la XII, "Il vestito rosso".

Per contro la stessa Camille evidenzia la sua ferma opposizione al nero: "Quanti anni sono che vado al Salon a presentare le mie opere con questo abito? Nero, un colore che odio! Ma che va bene per tutte le occasioni" (IX: 18). Il nero è il colore della donna tradizionale, sottomessa, che segue le regole senza chiedersi un perché, una donna che non si ribella, vale a dire, il colore con cui desiderano vestirla, quello tipico della norma borghese. Al contrario, Camille urla alla società ciò che vuole veramente: "Rosso, vorrei un abito rosso! L'ho sempre desiderato" (IX: 18).

Rosso è anche il colore dell'ombrello che Rodin le regala nella stazione X; si tratta di un simbolo della passione esistente tra i due ma che non può essere trasformato in qualcosa di duraturo. Camille definisce questo regalo superfluo, appunto come lo è il suo rapporto che non porta né alla convivenza, né al matrimonio. Infatti, nella stazione XII l'ombrello rosso riapparirà, questa volta rotto e buttato in un angolo.

Il rosso è, come si è detto, il colore con cui Camille si identifica per tutto ciò che ha a che fare con la sua forza, la sua creatività e la sua passione amorosa. Ma d'altra parte, è anche cosciente dell'esistenza dell'altro lato del rosso. Come sua madre le ricorda: il rosso è anche il colore delle prostitute (IX: 18), delle passioni immorali, indecenti e devianti dalla norma.

3. Aspetti drammaturgici che completano la figura di Camille

3.1. "Voglio creare vita": dalla scultura al mimo

Patrizia Monaco è una drammaturga sensibile e attenta ai minimi dettagli. Quindi non ci sorprende che nella rielaborazione del suo primo testo su Camille, *La Porta dell'Inferno*, alcune delle sue più famose sculture entrino direttamente in scena, senza peraltro ricorrere alla forma materiale di queste, ma piuttosto attraverso i personaggi e la loro disposizione sul palco o attraverso i mimi-ballerini che danno vita alle sue sculture.

Già nel prologo riconosciamo nella disposizione dei personaggi, il musicista Debussy, il critico, il medico e il di lei fratello Paul, una delle sue opere più importanti, *Les Causeuses*. I quattro personaggi sopra citati sono presentati nell'atto di bisbigliare fra loro, come se si raccontassero dei segreti che non possono dirsi ad alta voce. Abbiamo la sensazione che la Monaco cerchi di dare vita, anima,

movimento alle sculture realizzate da Camille per portare lo spettatore vicino, per quanto possibile, alla sua attività di scultrice. Più tardi la drammaturga si servirà di mimi-ballerini per far vivere sul palco *L'Abandon* (VIII) e *La Valse* (XII)⁷².

Il fatto di incorporare corpi umani per ricreare le sculture indica, in primo luogo, che la drammaturga vuole enfatizzare l'importanza di Camille come scultrice, aspetto della sua vita che è stato lasciato da parte molte volte per dare risalto ad altri temi, quali l'amore di Rodin o le sue eccentricità. In secondo luogo, la drammaturga presenta le sculture come corpi, mettendoli in scena. In questo modo, l'ossessione di Camille di dare anima alle sue sculture, come appare evidente da ciò che dice la protagonista nella terza stazione dopo aver cercato di scolpire Victoire: "Non è così che voglio scolpire! Voglio creare la vita! Fissare gli sguardi, fermare il movimento! Non voglio i busti dei cimiteri, più cadaveri di quelli che stan sotto" (III: 7).

3.2. L'epistolario dal manicomio

Un altro aspetto drammatico che va notato in questa analisi si evidenzia nella decisione della Monaco di realizzare la stazione finale, *La risposta, ovvero, l'Inferno*. Questa parte del lavoro, chiamata anche dall'autrice "epistolario dal manicomio", è costituita dai rapporti che i vari medici hanno registrato sulla salute di Camille, insieme alle lettere da lei scritte e ricevute nei lunghi anni della reclusione forzata. Questa stazione è molto più lunga delle altre e occupa, come accennavo in precedenza, un sesto dell'opera.

Nella prima didascalia di questa stazione si legge: "I documenti (da me enunciati non in ordine cronologico) possono essere mescolati come un mazzo di carte. Io suggerirei un rapido quasi nevrotico montaggio delle letture delle lettere e della cartella clinica" (XIII: 23).

L'idea di mescolare i documenti come se si trattasse di un mazzo di carte le deriva dal drammaturgo americano Charles Marowitz (1934-2014), autore su cui si è concentrata per la sua tesi di dottorato⁷³.

Gli esperimenti condotti da Marowitz colpirono profondamente Patrizia Monaco. Di qui la decisione di servirsi di essi per l'elaborazione del suo testo:

⁷² Il valzer cui fa riferimento la scultura è ricreato anche sul palco con la danza tra Camille e Debussy.

⁷³ Questo drammaturgo, collaboratore di Peter Brook alla Royal Shakespeare Company, è ben noto, tra le altre cose, per il suo spiccato interesse per la drammaturgia di Shakespeare, a cui si avvicina per fare un'acuta revisione da prospettive molto diverse. Uno dei suoi spettacoli si basa sull'*Amleto*. In esso Marowitz mescola le diverse scene del testo originale per dare al pubblico un Amleto completamente diverso, anche se le battute da lui pronunciate sono le stesse scritte da Shakespeare. Alla fine ci troviamo davanti ad una diversa configurazione di un'opera molto nota, che non è arbitraria, ma possibile perché artisticamente valida.

utilizzare gli stessi documenti di accesso pubblico, ma facendo che parlino in modo diverso. Per riuscirci basta seguire due criteri: innanzitutto, di quantità, effettuando una prima selezione dei documenti a suo parere più significativi; in secondo luogo, mettere da parte il criterio cronologico che di solito guida la presentazione dell'informazione. In questo modo la Monaco presenta una diversa configurazione degli stessi testi.

Abbiamo detto all'inizio della presente analisi che la drammaturga non pretende di proporre una biografia di Camille raccontata con i soliti parametri. Dopo avere seguito un ordine cronologico fino alla stazione XIII, ci rinuncia quando mette in scena i trent'anni di esclusione dalla vita e dalla storia. In quegli anni la Francia ha visto due guerre mondiali, oltre ad altri eventi di rilevanza nazionale ed internazionale; Camille no. Nella casa di cura arrivano solamente gli echi di quegli avvenimenti, non si vive cioè nulla in prima istanza. Vivendo lì è come se lei fosse in una bolla che non consente di stare assieme agli altri, vale a dire con quelli che sono fuori tutto quello che c'è da vivere. Quindi, il tempo non esiste per Camille. Sono gli stessi trent'anni, in cui niente le permette di stabilire linee guida, marche per segnare il corso del tempo. Non viene neanche informata della notizia della morte della madre e di quella di Rodin. Il tempo per lei si è fermato, tutto rimane in pausa.

Pertanto, tutti questi documenti, in cui appare una data, è come se non l'avessero. Alludo in particolare alle cartelle cliniche in cui si ripete: "stesso stato mentale". Così, si evidenzia l'inferno ripetuto all'infinito a cui viene condannata. Non c'è nulla e, soprattutto, non c'è nessuno che possa rendere ogni giorno diverso.

Che questa vita esteriore non possa essere vissuta appare palese già dalla configurazione non cronologica e selettiva dei documenti proposta dall'autrice per la messa in scena del suo testo.

4. Camille e il silenzio

Trent'anni di reclusione in una casa di cura hanno segnato inesorabilmente il destino di Camille, in cui a regnare incontrastati sono l'incomunicabilità, la totale impossibilità di esprimersi in alcun modo, l'isolamento e la solitudine più assoluta.

In primo luogo Camille è privata dalla libertà di andare e venire, anche solo di fare una passeggiata, per sentire l'odore della terra. Vive come se fosse in un carcere: "La mattina cerco di uscire, come a Villeneuve, uscire presto presto quando tutti dormono, bere svelta il latte, e fuori! A respirare l'odore di terra. Mi dimentico sempre che non posso uscire... sono rinchiusa... mi ricorico, non ho altro da fare..." (XIV: 28).

L'isolamento delle donne recluse è completo, come dice una delle suore nella sua relazione: tutte "soffrivano di un immenso isolamento morale, interrotto solo dalle nostre orazioni" (XIV: 28). In realtà la situazione di Camille è ancora più dura perché le viene impedito anche di parlare con gli altri. Nelle sue lettere sottolinea che nel sanatorio non c'è nessuno con cui dialogare e che sente solo urla: "Qui tutti gridano, cantano a squarciagola dalla mattina alla sera" (XIV: 29). Lei si vede e si sente diversa dalle altre donne che "urlano tutto il giorno, fanno smorfie e sono incapaci di articolare tre parole sensate" (XIV: 28), perché lei è in grado di farlo. Inoltre, ha proprio bisogno per poter sentirsi, nonostante tutto, una donna viva.

Non le è nemmeno consentito di ricevere visite o di inviare lettere. È stata sua madre a richiederlo espressamente al personale del sanatorio. Per questa ragione Camille può comunicare solo con lei o con Paul. Il motivo espresso è lo stesso che ha sempre guidato il suo rapporto con la figlia, evitare lo scandalo mettendola sulla bocca di tutti: "Le lettere che spedisce sono causa di scandalo. Si crede perseguitata" (XIV: 26). Per poter inviare le poche lettere che scrive, Camille deve nascondersi per non essere vista e servirsi di una persona che, ignorando gli ordini della madre, consegna la lettera al postino. Ma questo non è sempre facile. Diventa così una delinquente ogni volta che prende la penna: "Le altre [interne] mi denuncerebbero al direttore come una criminale. Puoi ben dire Paul che tua sorella è in prigione" (XIV: 28).

La necessità di socializzare e, soprattutto, di stare con la sua famiglia si ripete nelle lettere inviate alla madre e al fratello. Queste stesse necessità sono espresse dalle lettere che diversi medici inviano alla famiglia informandola della situazione in cui si trova Camille, evidenziando il suo desiderio di fare ritorno a casa e di essere visitata. Non esistono reali motivi medici per impedirlo, ad eccezione dell'inizio in cui si manifestano i primi segnali della sua mania di persecuzione⁷⁴. Sarà solo la volontà di sua madre, come appare evidente dalla lettera inviata al medico in data 5 giugno 1920: "Ho sessantacinque anni, non posso caricarmi di una figlia che ha delle idee così stravaganti, che è piena di cattive intenzioni nei nostri confronti, che ci detesta ed è pronta a farci tutto il male possibile. [...] Non voglio rivederla mai più" (XIV: 25). Peraltro, come puntualizza Camille, la madre ha

⁷⁴ Camille è stata ricoverata con un certificato medico in cui si legge: "Io sottoscritto dottor Michaux, certifico che la signorina Camille Claudel è affetta da turbe mentali molto gravi: porta abiti miserabili, è sporca, certamente non si lava mai, ha venduto tutti i suoi mobili salvo una poltrona e un letto, nonostante riceva dalla sua famiglia oltre all'affitto dell'appartamento che vien pagato direttamente al proprietario, una pensione di 200 franchi al mese. Esce nel cuore della notte, scrive lettere al fratello e parla con la portinaia del suo terrore della banda Rodin" (XIV:24). Più tardi già nella casa di cura Camille dichiara: "Mi si rimprovera, o crimine spaventoso, di aver vissuto sola, di passare la mia vita con dei gatti, di aver manie di persecuzione" (XIV: 26).

anche un motivo economico per internarla: la sua eredità è passata nelle mani della sorella Louise, da sempre la sua preferita (XIV: 26).

Come conseguenza, la sua vita ruota intorno alle quattro pareti della stanza in cui è costretta a vivere. In effetti l'unico dialogo che mantiene è con se stessa. Pur essendo in condizioni precarie di salute, sopporta anche i disagi di temperature molto basse e di un cibo scarso.

Per quanto riguarda la scultura, è lei stessa ad autoimporsi il divieto di scolpire mentre è rinchiusa, e lo fa come un atto di ribellione: "In realtà si vorrebbe forzarmi a scolpire in questo luogo, ma visto che non raggiungono l'obiettivo, mi impongono ogni sorta di difficoltà" (XIV: 26). Di analogo parere è il fratello Paul: "Con quelle dieci dita mute, aveva deciso di gridare la sua assenza. Fin dall'infanzia la scultura era la rivolta che lei conduceva verso il mondo. In fondo a quella camera remota in cui l'avevamo abbandonata, ora gridava l'unica libertà che le fosse rimasta: dire NO" (XIV: 26).

La relazione presentata da una delle suore che si prendono cura di lei sottolinea che, malgrado tutto, lei ha continuato a muovere le mani: "Me la ricordo perché agitava sempre le dita nell'aria, ma non scolpiva. Leggeva, sognava? Non lo so" (XIV: 26). Quella forza vitale che la aveva sempre accompagnata è ancora presente nelle sue vene. In effetti lei continua a provare, a sperimentare, anche in assenza del materiale con cui scolpire.

In queste circostanze terribili che, inoltre, si estendono anche per mezza vita, Camille non può fare a meno di soffrire ed essere infelice: "Sono talmente desolata di continuare a vivere qui che non mi sento più una creatura umana" (XIV: 30). Riesce solo a pensare ai suoi sogni, ai suoi ideali, da confrontare con la realtà in cui è stata catapultata: "del sogno che fu la mia vita, questo è l'incubo. Come vorrei essere a casa mia, e chiudere la porta" (XIV: 26). Poco oltre lei stessa afferma: "Reclamo la libertà a gran voce" (XIV: 29). Non c'è però nessuno a sentirla, nessuno che possa trasmettere il suo messaggio ad altri: il suo grido rimane in gola e non viene fuori.

Camille resta sola con il suo silenzio. Questo è sicuramente l'unico modo che ha per sopravvivere in manicomio, per "farsi rispettare da ogni tipo di creatura, violenta, urlante o minacciante" (XIV: 29). Da allora, la sua vita è fatta di silenzio, come osserva la suora in uno dei rapporti scelto dalla drammaturga: "Era una paziente tranquilla, che passava inosservata, tanto era silenziosa e prostrata. Era confinata nel reparto delle grandi calme, che non necessitano di alcuna sorveglianza" (XIV: 27).

Di fronte a questo silenzio imposto, fatto di parole, di movimento delle mani, la corrispondenza epistolare è tutto ciò che le rimane per esprimersi, anche se le è consentito di indirizzare le sue lettere unicamente alla madre, anche dopo la sua

morte mai comunicatale, e al fratello Paul.

5. “Qual è la risposta?”

Il Calvario inizia con una domanda che Camille rivolge al pubblico: “Qual è la risposta?” (Calvario: 3). Inizialmente la domanda è ambigua. Il lettore o lo spettatore si chiederà: “La risposta a cosa?” e rimarrà perplesso perché non ci sono altre informazioni, ma anche insoddisfatto e certamente a disagio perché la protagonista si rivolge esclusivamente a lui. Questo leitmotiv della risposta si svilupperà nell'intero spettacolo. Diversi personaggi parleranno della “risposta” dal loro punto di vista, fornendo così ulteriori informazioni su Camille.

Siamo alla XII stazione, nello studio di Camille, dopo la rottura con Rodin e in un momento di gioia per la retrospettiva del suo lavoro in un'importante galleria parigina. Camille è circondata da gente che ama, quali il padre, un'amica e Debussy. Anche se nella didascalia viene precisato che Camille è molto invecchiata, che non può permettersi di acquistare materiale per scolpire e che vive precariamente in uno studio quasi completamente vuoto, la scultrice è ancora attiva. Non a caso sperimenta nuove tecniche e si sforza in sculture in cui ha lavorato per anni, come il Perseo. Il padre, che è stato tra i pochi che ha capito il suo genio e che l'ha sempre sostenuta, crede fermamente che sua figlia sia una eccellente scultrice che fa appunto quello che aveva sempre voluto fare. È in questo contesto specifico in cui il padre evidenzia il tema della risposta, chiedendo alla figlia se l'abbia finalmente trovata. È adesso che cominciamo a dare corpo e spessore a questo problema che è strettamente legato al gigante già discusso nella seconda parte della nostra analisi. Il padre, davanti alla genialità delle sculture della figlia e, anche se lei continua ad affermare categoricamente che non ha trovato ancora una risposta e che ciò avverrà solo quando sia stato creato il Gigante (XII: 22), non può non dirle: “Io credo, Camille, che sei arrivata vicina alla risposta. Le tue sculture mostrano la compassione umana, la verità interiore, sono vive! Tu sai cogliere gli sguardi nella pietra!” (XII: 22). Camille è riuscita a dare anima alle sue statue, creando movimento ad una pietra. Questo dovrebbe essere la sua risposta, tuttavia, lei aspira a qualcosa di più. Insiste su fatto che per lei non è sufficiente quello che ha raggiunto, in quanto vuole scolpire il Gigante.

Ma in questo desiderio di infinito Camille si perderà, cadrà in una spirale di creazione e distruzione che le indebolirà finendo per isolarla dal mondo. Questo primo isolamento volontario o almeno non avviato e spalleggiato dagli altri, ma da solo lei stessa, è seguito da una reclusione forzata in un ospedale psichiatrico. Camille non riuscirà a scolpire il suo Gigante e, pertanto, non troverà la risposta

desiderata. Il titolo della stazione XIV è emblematico: “La risposta, ovvero, l’Inferno” (XIV: 25). L’inferno, un calvario che termina solo con la sua morte.

Le ultime battute dello spettacolo vengono pronunciate dal medico che quando muore le ha chiuso gli occhi, quegli occhi selvaggi, pieni di luce e in grado di vedere al di là e che, come Camille aveva detto all’inizio dell’opera rivolgendosi al pubblico: “La risposta? Non esiste una risposta” (XIV: 30).

La vita di Camille Claudel non è, come si è potuto vedere, priva di interesse né allora, né adesso. Del resto la versione che di lei ci propone la Monaco getta una luce intensa e diversa su questa geniale scultrice. Il suo approccio per il teatro ci restituisce una donna forte e consapevole della propria genialità, che ricerca senza sosta una risposta alla sua urgenza di esprimersi come artista, manifestando altresì la ricchezza e complessità della sua personalità. Non importa, però, se ci riesca davvero, se non le permettono di riuscire; quello che conta per lei è la sua lotta contro tutto e tutti, insistendo sulla sua volontà di raggiungere un sogno.

Questo percorso vitale e artistico viene messo in scena dalla Monaco in forma personale e originale: attraverso una struttura poco canonica ma effettiva sul palco, con l’impiego di ballerini e mimi per far rivivere le sue sculture e con l’introduzione di documenti selezionati e privi di data. La drammaturga porta avanti la sua vita attraverso certi aspetti ricorrenti nello spettacolo: il Gigante e occhi che vedono al di là, il colore rosso in contrapposizione con il nero e la camicia di forza che indossa per scolpire. Il risultato è una nuova Camille dal profilo più nitido, una donna geniale al di là di Rodin e di suo fratello. Una Camille Claudel che va ricordata per essere stata una donna coraggiosa e speciale.

Riferimenti bibliografici

- Brancati, Antonia (2012). “I cry out for freedom (Patrizia Monaco)”, 28-06-2012. Internet. 01-07-15. Disponibile in <<http://www.antonibrancati.com/i-cry-out-for-freedom-patrizia-monaco/>>. Data di accesso 01.09.2015.
- Fernández-Santos, Elsa (2013). “Camille Claudel, el orgullo de la locura”. *El País*, 16 novembre 2013. Anche disponibile in <cultura.elpais.com/cultura/2013/11/16/.../1384625897_261116.html>. Data di accesso 01.09.2015.
- Monaco, Patrizia (2000a). “La porta dell’inferno”. In: Enap PSMSAD (a cura di.). *Il segno indelebile. Antologia di atti unici degli autori drammatici iscritti all’Enap*. Bari: Laterza, pp.179-204.
- Monaco, Patrizia (2000b). All’attenzione del signor Gabrielle Bussolotti. Testo inedito. Rapallo, 19 marzo 2000.
- Monaco, Patrizia (s.d.), “Una vertigine sopra l’abisso” inedito.
- Mastroianni, Paolo (1998). La passione ‘eccessiva’ di Camille Claudel. Il notiziario delle donne, giugno 1998. Disponibile in <www.mclink.it/n/dwpress/donnarte/5.../donnarte.htm>. Data di accesso 01.09.2015.

Premio Riccione per il Teatro 45° edizione Riccione (25 settembre 1999). Verbale della Giuria. La Giuria del 45° Premio Riccione per il Teatro: Una vertigine sopra l'abisso di Patrizia Monaco. Disponibile in <<http://www.riccioneteatro.it/sites/default/files/1999.pdf>>. Data di accesso 01.09.2015.

Transformacja, chaos, nowa Rosja – filmowy, superbohater Daniła Bagrow

Summary

The article is devoted to the analysis of Russian cinema in the perestroika period and the image of social, moral and mental transformations among Russians presented in the duology *Brother* and *Brother 2* by Aleksei Balabanov. The film may be construed as depicting the crisis in Russian cinematographic production caused by the used-up formula of the so-called Soviet movie and consequently the search for a new hero to be an example to follow by the Russian viewer. Daniła Bagrov – the protagonist of the film and its sequel seems to meet the expectations. This production has soon received the cult status and its hero, a lonely avenger-patriot, has become the symbol of New Russia.

Keywords: Balabanov, Russian cinema, perestroika, disintegration of the USSR, Russian mafia

1. Wprowadzenie

Koniec XX wieku w krajach Europy Środkowo-Wschodniej okazał się czasem szczególnym. Era globalizacji, postępu, podwyższenia jakości życia i rozwoju komunikacji zaowocowała znaczącymi przemianami społeczno-gospodarczymi w takich krajach jak Polska, Czechy, Rumunia, czy Związek Radziecki. Jeśli chodzi o ostatnie z wymienionych państw, tendencje reformatorskie pojawiły się tam po dojściu do władzy Michaiła Gorbaczowa, który został sekretarzem generalnym partii 11 marca 1985 roku. Gorbaczow był przekonany o konieczności odnowy kraju na płaszczyźnie politycznej, ekonomicznej, socjalnej i kulturalnej. Projekt reform został zaprezentowany po raz pierwszy w kwietniu 1985 roku na posiedzeniu plenarnym KC PZPR. Zapowiedziano wtedy wprowadzenie „głasności”, czyli jawności życia politycznego, „pierestrojki”, oznaczającej przebudowę stosunków społeczno-politycznych oraz „uskorienija” – przyspieszenia rozwoju ekonomicznego państwa. Jednymi z pierwszych decyzji, opartych na planie reform Gorbaczowa, były m. in. ustawa o zakazie publikowania nielegalnych czasopism, legalizacja indywidualnej działalności gospodarczej, czy wprowadzenie ustawy o spółdzielczości (Zieliński, 2011, online). W 1990 roku Gorbaczow został prezydentem, w kraju, będącym federacją wielu państw, nasiliły

się jednocześnie dążenia separatystyczne narodów przed laty często przymusowo wcielonych w struktury ZSRR. W tym czasie pogłębiał się także kryzys władzy, a w nocy z 18 na 19 sierpnia 1991 roku doszło do puczu w Moskwie, który nie zakończył się powodzeniem. Te polityczne perturbacje doprowadziły ostatecznie do rozpadu ZSRR, który ogłoszony został w grudniu 1991 roku.

2. Zmiany w funkcjonowaniu państwa

Rozpad Związku Radzieckiego wpłynął na zmianę gospodarki kraju z opartej na planowaniu centralnym na gospodarkę rynkową i powrót do własności prywatnej. Prywatyzacja jednakże odbywała się często w sposób nieprzemyślany i niekontrolowany, co skutkowało destrukcją gospodarczą, o której tak pisze Daniel Maciejak: „Błędem była nagła walka ze zniechęconym reżimem – zniszczono wówczas wiele zakładów przemysłowych i państwowe gospodarstwa rolne (formalnie – likwidowano i licytowano, ale faktycznie było to rozkradanie lub sprzedawanie za bezcen infrastruktury)” (Maciejak: 153, online). Wolny rynek gwarantował napływ zagranicznych towarów, jednak postępujący proces ubożenia obywateli spowodował ich negatywne reakcje na różnorodność oferowanych towarów, które zaczęły być postrzegane jako sztuczne, zbyt delikatne i nieodpowiadające rosyjskim wymaganiom. Globalizacja uformowała nowy typ Rosjanina klasy średniej – „homo consumens”: „ludzi świadomych, że ich życie bazuje na przedmiotach i wytwarzanych przez nie obrazach” (Humphrey, 2010, p. 78), zbliżając ich do obywateli Zachodu, a zwłaszcza Stanów Zjednoczonych, kraju, który dla władz ZSRR zawsze był obiektem porównań i rywalizacji. Oleg Leszczak zauważa, iż przedstawiciele obu narodów łączy wiele cech wspólnych, wśród których wymienia: materializm, imperializm i poczucie mesjanizmu (Leszczak, 2014: 150). W społeczeństwie rosyjskim zaczęła się powszechna obecność reklamy i podążanie za kreowanym przez nią stylem życia. Swietłana Aleksijewicz w książce *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka* podsumowała etap zmian w mentalności obywateli dawnego Związku Radzieckiego następująco: „rozpoczęło się [...] życie bez historii. Upadły wszelkie wartości oprócz wartości samego życia. Nowe marzenia to zbudować dom, kupić dobry samochód. [...] Wolność okazała się [...] wolnością Jego Wysokości Konsumpcji” (Aleksijewicz, 2014: 12). W społeczeństwie coraz większą rolę zaczęli odgrywać przedstawiciele klasy tzw. „nowych Rosjan”: przedsiębiorcy, biznesmeni, inwestorzy, bankierzy, informatycy, właściciele hoteli czy zakładów przemysłowych, którzy doskonale – nierzadko za pomocą łapówek i dawnych układów towarzysko-partyjnych – potrafili się znaleźć w nowej rzeczywistości. Pojawienie się w obiegu dużych pieniędzy i możliwości ich zarobienia wpłynęły

z kolei na uformowanie się struktur mafijnych, które stały się częścią postsowieckiej codzienności. Z mafią chętnie współpracowali politycy, milicja i sądy, bowiem zapewniało to dodatkowe dochody, od których nie trzeba było odprowadzać podatków, a wymóg „bycia na czasie”, zwłaszcza w kwestii materialnej, sprawiał, że potrzeby stale rosły i pozostawały niezaspokojone. Rzecz jasna, na pieniądze mogli liczyć tylko wybrani, większość przedstawicieli społeczeństwa, szczególnie seniorzy, osoby mniej dynamiczne i kierujące się w swych decyzjach normami moralnymi, znajdowała się natomiast na marginesie, ledwo radząc sobie z domowym budżetem, a ich głosy niezadowolenia i sprzeciwu były zwykle ignorowane. Nie było instytucji, które okazywałyby pomoc, nie było osób, które przejęłyby się losem ubogich i potrzebujących pomocy. W kraju nastąpił gospodarczy i etyczny chaos i zapanowało prawo silniejszego, czyli tego, kto ma więcej pieniędzy.

3. Kryzys kinematografii rosyjskiej

Kryzys związany z przekształceniem państwa nie ominął również rodzimej kinematografii. Jak pisze Lech Moliński, na lata 90. w Rosji „przypada popularność średniej jakości kryminałów, filmów gangsterskich, a także seriali o podobnej tematyce” (Moliński, 2010, online), kino rosyjskie znajdowało się wyraźnie w impasie i poszukiwało środków finansowych, jako że budżet państwa nie był już w stanie w takim wymiarze jak wcześniej dotować rodzimą produkcję. Jednym ze sposobów pozyskiwania pieniędzy na realizację filmów wydawała się koprodukcja z innymi krajami, jednak jej ceną była z reguły niska jakość filmu. Ciekawym przykładem tego typu działań był chociażby projekt „Rosyjskie opowieści”, który powstał w ramach współpracy rosyjskiego studia „Troicki most” i francuskiego kanału telewizyjnego „La Sept”. Przewidywał on realizację w 1992 roku sześciu filmów, będących adaptacjami rosyjskiej literatury. Na liście ekranizowanych utworów, znalazły się: *Kljuch* Marka Ałdanowa (reż. Paweł Czuchraj), *T'ma* Leonia Andriejewa (reż. Igor Maslennikow), *Spusk pod vodu* Lidii Czukowskiej (*Rukopis'*, reż. Aleksander Muratow), *Ditja* Wsiewołoda Iwanowa (reż. Wiktor Titow), *Shchepka* Władimira Zazubrina (*Chekist*, reż. Aleksander Rogożkin), *Na Irtyshe* Siergieja Załygina (reż. Wiaczesław Sorokin). Scenariusze wszystkich filmów napisał Jacques Baynac, a obrazy w przeważającej części okazały się ekranizacjami mało udanymi, co być może wynikało z niewielkiej ilości środków przeznaczonych na produkcję. Jak przyznał bowiem Igor Maslennikow, prezes „Troickiego mostu”, Rosjanie na realizację sześciu filmów otrzymali kwotę, którą Francuzi wydają na jeden film (Saveljev, online). Opinię o „chudych latach 90.” w kinie rosyjskim potwierdza Jelena Stiszowa, która tak pisze: „oto rok 1996 okazał się rokiem

głębokiej zapaści. Goskino, rządowa rozdzielnia darmowych środków budżetowych, zahamowało większość skierowanych już do realizacji projektów, a niektóre po prostu skreśliło. Nie ma pieniędzy. [...] Diagnoza: «kryzys», od której jeszcze pół roku temu odżegnywali się filmowcy, złowieszczą dźwięczy w kuluarach i z oficjalnych trybun. [...] Gdy tylko brudne pieniądze nowych Rosjan zostały uprane – okres prania nie przypadkiem zbiegł się z boorem produkcyjnym, kiedy w roku 1992 doszło do realizacji prawie 400 filmów pełnometrażowych – dziś praktycznie nikt nie chce inwestować w produkcję filmów” (Stiszowa, 1997: 12). Paradoksalnie jednak kłopoty filmowców z pozyskaniem środków na realizację filmów mogły stać się obiektem artystycznej refleksji i wyzwolić konieczność niestandardowych działań, a doskonałym tego przykładem jest twórczość Aleksieja Bałabanowa, a szczególnie historia powstania filmu *Brat* (*Брат*, 1997). Jakub Majmurek podkreśla znaczącą rolę Bałabanowa jako swoistego kronikarza trudnych lat 90.: „Kino rosyjskie na wiele sposobów próbowało się mierzyć z rzeczywistością Rosji po rozpadzie Związku Radzieckiego i demontażu «realnego socjalizmu»: z upadkiem imperium, ogólnym poczuciem chaosu i zagubienia, eksplozją zorganizowanej przestępczości, eskalacją nierówności społecznych nieznanymi od czasów carskich (mimo społecznej alienacji poststalinowskiej biurokracji żyjącej na poziomie niedostępnym dla zwykłych obywateli), wojną w Czeczenii, narastającym nacjonalizmem i ksenofobią. Twórcą kina najbardziej symptomatycznego dla postsowieckiej rzeczywistości jest Aleksiej Bałabanow” (Majmurek, 2013, online).

4. Autorskie kino Aleksieja Bałabanowa

Aleksiej Bałabanow (1959-2013) to wybitna postać współczesnego kina rosyjskiego; w swej twórczości na plan pierwszy wysuwa zazwyczaj przejściowy etap egzystencji człowieka, w którym niezmiernie łatwo dobro zamienia się w zło, człowiek w potwora, a moralność w zbrodnię. Ma na swoim koncie 14 filmów pełnometrażowych. W środowisku filmowym Bałabanow pojawił się po uzyskaniu zawodu tłumacza i służbie w wojsku. Pracował jako asystent reżysera w Swierdłowskim Studiu Filmowym, ukończył Wyższe Kursy Scenarzystów i Reżyserów. W 1987 roku zrealizował pierwszy krótkometrażowy film *Wcześniej były inne czasy* (*Раньше было другое время*, 1987). Pierwszym filmem pełnometrażowym reżysera jest film *Szczęśliwe dni* (*Счастливые дни*, 1991), za które został wyróżniony nagrodą festiwalu filmowego „Debiut”. W 1994 roku Bałabanow wyreżyserował film pt. *Zamek* (*Замок*), autorską adaptację powieści Franza Kafki, za którą otrzymał nagrodę „Kinomanifest” przyznaną przez Forum Młodego Kina. Rok później w ramach almanachu filmowego z okazji stulecia kina

powstał film krótkometrażowy pt. *Trofim* (*Трофим*). Kolejny projekt miał być w założeniach finansowany przez państwo, jednak umowa nie została zrealizowana. Bałabanow przymierzał się wówczas do realizacji filmu, który ostatecznie powstał w 1998 roku i zatytułowany jest *O potworach i ludziach* (*Про уродов и людей*). Sposobem na zarobienie pieniędzy na film miało być zrealizowanie komercyjnej produkcji. W tym czasie nastąpiło również zacieśnienie kontaktu Bałabanowa z petersburskim producentem Siergiejem Seljanowem, z którym współtworzył mieszczące się w Petersburgu studio filmowe STW. To właśnie w STW powstały niemal wszystkie petersburskiego reżysera. Kolejnym filmem Bałabanowa była *Wojna* (*Война*, 2002). Obraz wstrząsnął opinią publiczną, gdyż przywołał wspomnienia drugiej wojny czeczeńskiej. Następne lata nie były już dla Bałabanowa tak udane pod względem artystycznym. Komedia *Ciuciubabka* (*Жмурки*, 2005) oraz melodramat *To nie boli* (*Мне не больно*, 2006) – zdecydowanie odstawały poziomem od wcześniejszych produkcji. Nigdy zresztą nie stały się ani kasowym hitami, ani nie przyniosły ich twórcy festiwalowych sukcesów. Dopiero nakręcony w 2007 roku *Ładunek 200* (*Груз 200*), który we wstrząsający sposób opowiada o rosyjsko-radzieckiej zbiorowej podświadomości i jej patologii oraz o wielkiej ideologicznej traumie, mającej źródło w epoce radzieckiej, zdaniem krytyka Sebastiana Chosińskiego „zrekompensował wszystkie rozczarowania” (Chosiński, 2009, online). Powrót Bałabanowa do doskonałej formy twórczej potwierdził następny film – *Morfina* (*Морфий*, 2008), produkcja zrealizowana na podstawie autobiograficznego tekstu Michaiła Bułhakowa. W 2010 roku do kin trafił film pt. *Palacz* (*Кочерга*), podejmujący problem męskiej lojalności, ale też odpowiedzialności za rodzinę i reakcji na zło, którego jest się świadkiem. Główny bohater – tytułowy palacz – to kolejne Bałabanowskie wcielenie samotnika-mściciela. Ostatni film Aleksieja Bałabanowa pt. *Też chcę* (*Я тоже хочу*, 2012) odwołuje się swoją tematyką do ludzkiego pragnienia zaznania szczęścia i ceny, jaką trzeba za nie zapłacić. Bałabanow realizuje tu podejmowany niejednokrotnie w swojej wcześniejszej twórczości motyw śmierci, a pojawienie się reżysera w jednym z epizodów, w którym grana przez niego postać umiera, przydało filmowi – w kontekście śmierci artysty, która nastąpiła kilka miesięcy później – charakteru uniwersalnej przepowiedni.

5. *Brat* jako film kultowy

W świadomości widza Aleksiej Bałabanow to przede wszystkim twórca obu części *Brata*. Gdy pierwszy film dylogii pojawił się w dystrybucji w 1997 roku nikt nie spodziewał się takiego sukcesu komercyjnego, zaskoczeniem dla twórców był też jego szeroki pozytywny odbiór w społeczeństwie. Film zyskał rangę kultowego

do tego stopnia, że wytwórnia zdecydowała się na jego kontynuację. Był to bowiem pierwszy sensacyjny film w postradzieckiej Rosji. Już okoliczności powstania filmu przydają mu aurę projektu niezwykle i niemal fantastycznego. Jak wspomniano wyżej, po sukcesie obrazu *Zamek*, Bałabanow przymierzał się do swojego autorskiego projektu *O potworach i ludziach*, którego jednak nikt nie chciał finansować. By zdobyć pieniądze reżyser postanowił nakręcić kino komercyjne, mające na celu przede wszystkim sukces kasowy. Na decyzję reżysera wpłynęła prawdopodobnie również znajomość z Siergiejem Bodrowem młodszym, który zagrał w *Bracie* główną rolę. Artyści poznali się na festiwalu „Kinotawr” w Soczi w 1996 roku. Bodrow był wówczas gwiazdą festiwalu i laureatem nagrody za rolę Wani Żylina w filmie swojego ojca Siergieja Bodrowa pt. *Jeniec Kaukazu* (*Кавказский пленник*, 1996). Bodrow ze zrozumieniem odniósł się do propozycji Bałabanowa by zrobić film niskobudżetowy. Istotnie, koszt produkcji pierwszej części *Brata* wyniósł sto tysięcy dolarów, co było niewielką ceną nawet jak na owe czasy. Dość wspomnieć, że budżet powstałej trzy lata później drugiej części filmu zamknął się kwotą miliona dolarów, a więc dziesięciokrotnie większą (*Brat. Film o filmie...*, 2016, online). Przy realizacji *Brata* oszczędzano na wszystkim: aktorzy występowali w prywatnych ubraniach, sweter głównego bohatera kupiony został w sklepie z odzieżą używaną za 30 rubli, sceny realizowane były w mieszkaniach znajomych filmowców, aktorzy za udział w filmie praktycznie nie otrzymali honorarium, taśmę, na której zarejestrowano obraz, udało się kupić za niewielkie pieniądze – pozostawiła ją w Petersburgu amerykańska ekipa filmowa, która nieco wcześniej realizowała tam własny projekt. Film po raz pierwszy został pokazany wiosną 1997 roku w petersburskim „Domu kino”, jednak poza lokalną prezentacją dla osób ze środowiska filmowego nie był rozpowszechniony. 17 maja 1997 roku zaprezentowano go na festiwalu w Cannes w konkursie „Szczególne spojrzenie”. Pokaz zakończył się kilkunastominutową owacją publiczności. Dwa tygodnie później, 1 czerwca 1997 roku, rozpoczął się festiwal „Kinotawr”, na którym *Brat* znalazł się w pokazach głównego konkursu, a równolegle film ukazał się na kasetach VHS, szybko zajmując pozycję lidera na rynku filmów wideo. 13 czerwca obraz Bałabanowa zdobył Grand Prix festiwalu, a Siergiej Bodrow – nagrodę za pierwszoplanową rolę męską. Film zwracał na siebie uwagę przede wszystkim koncepcją bohatera, którego wcześniej kino rosyjskie nie znało.

6. Nowy typ bohatera

Los głównego bohatera, Daniły Bagrowa, odzwierciedla sytuację Rosjan w czasie przełomu systemowego. Przedstawia historię młodego chłopaka, który wraca do rodzinnego miasteczka, usytuowanego gdzie na rosyjskiej prowincji, ze

służby w armii. Od razu popada w konflikt, który kończy się wizytą na komisariacie i zapowiedzią komendanta, że będzie miał Daniłę na oku. Rodzinna miejscowość bohatera to jedna z typowych postsowieckich miejscowości, w której brak jest pracy i perspektyw rozwoju, a mieszkańcy żyją na granicy ubóstwa. W Petersburgu mieszka starszy brat Daniły, dlatego też matka proponuje młodszemu synowi by pojechał do Wiktora, który jakoby zrobił w wielkim mieście karierę i na pewno pomoże urządzić się bratu. Na miejscu okazuje się, że Wiktor jest płatnym mordercą i ma kłopoty z mafią. Wizyta Daniły to dla Wiktora doskonała okazja by rozwiązaniem swoich problemów obarczyć młodszego brata, dla Bałabanowa zaś konflikt ten (niemalże o biblijnym charakterze odsyłającym do relacji na linii: dobry-zły brat) jest punktem wyjścia do ujawnienia charakterów postaci i pokazania oblicza nowej rzeczywistości. Koncepcją głównego bohatera reżyser wpisał się w trwające w kinie rosyjskim od około połowy lat 80. XX wieku próby skonstruowania nowego bohatera, którego kondycja psychofizyczna odzwierciedlałaby zmieniające się społeczne realia i sprawiłaby utożsamienie się z nim masowego widza. Nie udało się jednak tego dokonać ani twórcy filmu *Assa* (*Acca*, 1987) Siergiejowi Sołowiowowi ani Raszidowi Nugmanowowi, reżyserowi filmu *Igła* (*Игла*, 1988). Dopiero Bałabanow zaproponował bohatera, który odpowiadał zapotrzebowaniu widza w dobie kryzysu kina, kiedy to odbiorcy mieli już dość szlachetnych i nieskazitelnych protagonistów, obowiązkowo zaangażowanych w tworzenie socjalizmu, w nadejście którego chyba niewielu Rosjan już wierzyło. Bałabanow w postaci Daniły Bagrowa pozostawił ważny dla rosyjskiej mentalności rys szlachetności i występowania w obronie słabszych (motyw ten jest archetypowy, odwołuje się m. in. do postaci bohaterów rosyjskich bylin, m. in. Ilii Muromca), a dodatkowo nasycił go charakterystycznym dla codzienności rosyjskiej lat 90. elementem agresji, będącej sposobem na radzenie sobie w świecie bez zasad, w rzeczywistości, w której żadna z instytucji społecznych (sąd, milicja, władza) nie zapewnia zwykłym obywatelom bezpieczeństwa i spokojnej egzystencji. Daniła jest postacią bez wątpienia niejednoznaczną i kontrowersyjną. Z jednej strony to obrońca „skrzywdzonych i poniżonych” (pomaga Hoffmanowi, odnosi się szarmancko do Swietłany), lojalny i oddany brat, który bez chwili wahania gotowy jest udzielić pomocy Wiktorowi, choć naraża go to na niebezpieczeństwo, z drugiej jednak – nosi on w sobie cechy bezrefleksyjnego mordercy, nie stroniącego od przemocy, gdy uzna to za konieczne. Idea głównego bohatera ma w zamierzeniu Bałabanowa oddawać charakter czasów postradzieckiej transformacji, bowiem w nowym społeczeństwie nie ma miejsca na wyraźne rozgraniczanie dobra i zła, nie istnieją zasady i normy wspólne poszczególnym jego członkom i na poziomie moralnym wszystko jest możliwe. Daniła Bagrow to indywidualista i samotnik (niczym John Rambo

w interpretacji Sylwestra Stallone'a czy Paul Kersey grany przez Charles'a Bronsona w serii filmów pt. *Życzenie śmierci*, *Death Wish* – 1974-1994), który wraz z rozpadem Związku Radzieckiego i wynikającym z tego socjalnym, społecznym oraz moralnym brakiem pewności, stracił sens egzystencji (Por. Anemone, 2008: 127-141). Protagonistę można opisać jako bojownika przeciwko strukturom kryminalnym, obrońcę subiektywnej sprawiedliwości oraz wszystkich tych, których nowe czasy zepchnęły na margines funkcjonowania. Jest wprawdzie mordercą, ale jednocześnie bohaterem – zabija tylko w obronie własnej bądź innych, a zabite przez niego osoby to zwykle postacie naganne, krzywdzące innych, bezmyślni wykonawcy woli swoich mocodawców, dla których drugi człowiek jest z reguły przeszkodą na drodze do osiągnięcia kolejnego merkantylnego celu.

Wśród głosów krytyki nie brakowało negatywnych opinii o filmie, a właściwie o postawie Bałabanowa wobec przedstawionej przez siebie historii. Daniła Dondurej – redaktor główny czasopisma „Iskusstwo kino” zarzucał reżyserowi brak autorskiego komentarza wobec pokazywanego na ekranie zła (Kuvshinova, 2014, online), inni analitycy filmu zwracają uwagę również na fakt, iż decyzjom bohatera o zabiciu drugiego człowieka nie towarzyszą rozterki moralne, jego czyn nie jest poprzedzony chwilowym choćby namysłem nad charakterem i skutkami własnego działania (Binder, 1999: 323). Dla niektórych widzów natomiast fakt, iż główny bohater nie ponosi kary za swoje czyny był odbierany jako próba namawiania do wymierzania sprawiedliwości na własną rękę, do naśladowania Daniły w ustanawianiu porządku w kraju, w którym panuje chaos, znieczulica społeczna i wykorzystywanie słabszych. Bałabanow nie ustrzegł się również zarzutu o nacjonalizm i wrogi stosunek do obywateli innych republik. Powodem była scena rozmowy Daniły z Hoffmanem, w której bohater deklaruje, że nie lubi Żydów oraz scena w tramwaju, podczas której bohater grożąc pistoletem zmusza dwóch Czeczenów, by zapłacili karę za przejazd bez biletu. Reżyser tłumaczył, że nie jest to objaw nacjonalizmu, ale obraz mentalności przeciętnych Rosjan: „Czy na prowincji ludzie Żydów kochają? Prawdę mówię – nie kochają. To uczucie niechęci jest dla Rosjan bliskie i zrozumiałe. (...)” (Michalska, 2012, online). Wypowiedź Daniły można też uznać za zamierzoną prowokację ze strony Bałabanowa, wszak imię głównego bohatera odsyła nas do postaci biblijnego proroka Daniela i etymologicznie, zgodnie ze swoim starożydowskim pochodzeniem, oznacza „Bóg jest moim sędzią”. Wpisana w imię symbolika, która badaczom kultury rosyjskiej kojarzy się z mottem Lwa Tołstoja do *Anny Kareniny* (*Анна Каренина*, 1877): „Mnie pomsta i ja oddam, mówi Bóg” nie znosi wymierzenia Danile ewentualnej kary za morderstwa, których się dopuścił, ale jedynie odsuwa ją w wymiar metafizyczny i czyni sprawą boską, nie ludzką.

Głębszego namysłu wart jest również tytuł filmu – uznaje się powszechnie, że odnosi się on do Daniły Bagrowa, podczas gdy równie dobrze mógłby dotyczyć Wiktora – wszak jest on tym z braci, który w większym stopniu ulega słabościom, jest tchórzliwy i za cenę własnego spokoju nie waha się narazić swojego brata na śmierć, lekceważąc więzy krwi. W sensie moralnym jest to postać ciekawsza, wyraża ona zło, które doskonale potrafi się maskować, jest zatem groźniejsze, bo działające z zaskoczenia. Bratem nazywa też Daniłę terroryzowany przez niego czeczeński pasażer tramwaju, na co słyszy odpowiedź „Nie jestem twoim bratem, gnido czarnodupa”, co odsyła nas do wielowiekowego konfliktu pomiędzy Rosjanami a Czeczenami i nadaje dodatkowych znaczeń filmowi, realizowanemu tuż po zakończeniu pierwszej wojny rosyjsko-czeczeńskiej, prowadzonej w latach 1994-1996.

Bałabanow kreuje obraz swojego bohatera poprzez negację wrażeń, jakie pojawiają się w widzu z każdą kolejno obejrzaną sceną. Pierwsze ujęcie pokazuje Daniłę jako prowincjonalnego fajtlapę, który wkracza na plan filmowy realizowanego teledysku, zakłócając tym samym pracę ekipy technicznej. Wydawałoby się, że mamy do czynienia z prostaczkiem o nieco ograniczonym umyśle, nieumiejącym zareagować adekwatnie na to, co się dzieje dookoła niego. Kolejna odsłona (składanie zeznań na milicji po pobiciu ochroniarza) zmusza jednak widza do zweryfikowania swojego sądu o bohaterze i – w kontekście poznania całości fabuły – jest zapowiedzią silnego charakteru mężczyzny, którego potwierdzeniem staną się dalsze sceny. Inną informacją o Danile, której – jak szybko się przekona widz – nie należy wierzyć, jest wypowiedziana przez bohatera kilkakrotnie kwestia, iż w czasie odbywania służby wojskowej nie brał udziału w walkach, ale był „pisarzem sztabowym”. Umiejętność skonstruowania niezbędnej mu broni, łatwości obchodzenia się z nią, zaplanowanie i wykonanie napadu na kontrolującego lokalny rynek Czeczena oraz zachowanie zimnej krwi w sytuacjach kryzysowych świadczą, iż bohater z aktami przemocy, w których był prawdopodobnie stroną aktywną, miał do czynienia wielokrotnie. Innymi słowy, Daniła Bagrow nie jest taki, na jakiego wygląda i nie jest tym, za kogo się podaje. Powstaje pytanie o motywację jego osobowości, o przyczyny, które uformowały charakter tego młodego jeszcze mężczyzny. Jest ich zapewne kilka, sądząc po wymowie poszczególnych scen. Z jednej strony będzie to doświadczenie osobiste: ojcem Daniły był złodziej-recydywista, który został zabity w więzieniu, gdy młodszy syn miał zaledwie siedem lat, co prawdopodobnie odbiło się na psychice dziecka, od najmłodszych lat pozbawionego kontaktu z ojcem, a więc i męskiego wzorca. Rola tę przejął jego starszy brat – Wiktor, który w przeszłości troszczył się o los brata, co pozwala nam z kolei zrozumieć oddanie Daniły wobec Wiktora, wyręczenie go w porachunkach z mafią i ostatecznie przebaczenie, jakiego Daniła

udziela starszemu bratu, gdy dowiaduje się, że ten zdradził. Innym czynnikiem, motywującym postępkę i wybory bohatera, jest aspekt społeczny – wychowany na prowincji, w której relacje między członkami społeczności są chłodne lub nawet wrogie (scena w sklepie gdy Daniła próbuje kupić płytę, czy rozmowy przy stole z matką) bohater wzrastał w przekonaniu, że musi sobie radzić sam, że nie może liczyć na oznaki sympatii czy miłości, bo starsze pokolenie jest zbyt zajęte troską o codzienny byt by znajdować czas dla dzieci. Rosyjska prowincja zdaje się być – w ujęciu Bałabanowa – stanem umysłu, a nie określeniem geograficznym. Determinuje ona byt swoich mieszkańców, sprawiając, że ludzie nie mogą wyrwać się z zakłętego kręgu losu, który staje się udziałem kolejnych pokoleń. Dlatego też matka reaguje na powrót Daniły z wojska wcale nie radością, a zdenerwowaniem – jej zdaniem Daniła popadnie w konflikt z prawem i czeka go, podobnie jak ojca, śmierć w więzieniu. Na ukształtowanie się osobowości bohatera oddziaływał zapewne również fakt, iż trafił na wojnę. Doświadczenie walki nie mogło pozostać bez wpływu na świadomość młodego człowieka, który niemalże z ławki szkolnej trafia na front, gdzie przez kilka lat styka się z przemocą, bezprawiem, falą, trudnymi warunkami bytowymi. To wszystko sprawia, że Daniła nie jest typem „maleńkiego człowieka”, zagubionego w ulegającej zmianom rzeczywistości, niepotrafiącego przystosować się do brutalnej codzienności, ale kimś, kto w tej rzeczywistości próbuje wywalczyć sobie swoje miejsce. Jak pisze jeden z recenzentów filmu, bohater *Brata* „nie ma w sobie wewnętrznego przymusu pokazywania na każdym kroku, że jest «samcem alfa». Po prostu nim jest. [...] Imponuje zimną krwią, której nie traci nigdy, wzrusza – otwartą, prostolinijną i hojną naturą, która z równą ufnością bierze, jak i rozdaje” (Screen, online). Rosyjski badacz zauważa z kolei: „czas i miejsce wymagają od niego tylko jednego – zabijać, i Bagrow bez szczególnej refleksji zmienia się w zabójcę z zimną krwią. To życiowa, a nie wirtualna tragedia, a jej «amoralność» – to współczesna mutacja rosyjskiego kultu małego człowieka, któremu często towarzyszyły histeria i szaleństwo” (Plachov, 2008: 9). Tak skonstruowany bohater zyskał uznanie szerokiego grona odbiorców. Rosjanie widzieli w nim brata, jakiego każdy chciałby mieć, Daniła bowiem odpowiadał każdemu czy to nie zwracającym szczególnej uwagi, przeciętnym wyglądem, czy niezbyt błyskotliwym umysłem, a przede wszystkim odwagą i konsekwencją w działaniu, wiernością wyznawanym przez siebie zasadom. O tym, jak ważna była rola tego bohatera w społeczeństwie, świadczy fakt, że po projekcji drugiej części kultowego filmu podczas kampanii wyborczej pojawił się slogan: „Putin naszym prezydentem, Daniła naszym bratem” (Plachov, 2008: 16).

Obraz głównej postaci nie byłby tak wyrazisty i nie oddziaływał na widza z tak głęboką siłą gdyby nie wpisanie zachowań bohatera w przestrzeń Petersburga lat 90., co spowodowało, że te dwie płaszczyzny – człowieka i miasta – przenikają się

wzajemnie, wyzwalając szereg napięć, które tworzyły wyjątkową atmosferę filmu. W istocie Petersburg to równoprawny bohater obrazu Bałabanowa pt. *Brat*. Miasto pokazane jest też dwuznacznie: jako tętniąca życiem metropolia, a z drugiej strony jako wyludniona przestrzeń, z pustymi ulicami i wymarłym przedmieściem. Dawna rosyjska stolica swoim kształtem odpowiada sytuacji wewnętrznej współczesnego człowieka, zagubionego w niestabilnej codzienności. Petersburg jawi nam się jako nowa, chaotyczna dżungla cywilizacyjna, przestrzeń, w której egzystują ludzie samotni i wyobcowani, (narkomani, bezdomni, margines społeczny). Bałabanow konstruuje narrację w taki sposób, że daje nam dostęp jedynie do tej rzeczywistości, której doświadcza główny bohater – co ważne, jest to również przestrzeń działania członków mafii zbiegłych z byłych republik ZSRR, ludzi na krawędzi rozpadu egzystencji (Bogomolov, 1997: 29). Z drugiej zaś strony Daniła błąka się po pustych ulicach, wyludnionych przedmieściach, po mieście „wymarłym”. Miasto staje się symbolicznym lustrzanym odbiciem wnętrza bohatera, duchowego życia społeczności kapitalistycznej, dla której liczą się jedynie materialne, a nie ludzkie wartości. Zarówno miasto, jak i jego mieszkańcy cierpią z powodu rozdarcia tożsamości. Znana dotychczas rzeczywistość, czyli Petersburg rosyjski i radziecki, jego ulice, targi, budynki historyczne, cmentarze, rozpadające się zaniedbane podwórka i blokowiska, w filmie Bałabanowa skonfrontowana jest z nowinkami z Zachodu, jak fast foody, nocne kluby i centra handlowe. Petersburg sprawia wrażenie miejsca, potrzebującego własnego mściciela, odnowiciela, który zaprowadzi na nowo porządek i sprawiedliwość w przestrzeni przeżartej przez korupcję, zorganizowaną przestępczość i bezduszny kapitalizm. Przeróżne postacie filmowe ze swojej perspektywy pokazują widzowi całe spektrum petersburskiego życia i rozmaitych środowisk. Jednak główna diagnoza miasta i czasu ukazana jest z perspektywy Daniły, *obcego* – tego, który nie znał miasta przed zmianą i odbiera ten nowy świat takim, jaki jest, bez sentymentów.

7. Zakończenie

Trzy lata po realizacji *Brata* na ekrany kin weszła jego druga część. Już na etapie pisania scenariusza pierwszego filmu Bałabanow rozważał – wzorem filmów amerykańskich – zrobienie trzech części, których akcja, oprócz Petersburga, rozgrywałaby się w Moskwie i Ameryce. Szybko jednak zarzuciła ten pomysł, uznając go za kiepski i zdecydował się połączyć przestrzeń Moskwy i Ameryki w jednym obrazie. Tak też się stało. Film *Brat* kończy się wyprawą Daniły do Moskwy – miasta, które, zgodnie z przekonaniem starszego brata, jest szansą na zaistnienie i zarobienie pieniędzy. W Moskwie Bagrow spotyka się ze swoimi

towarzyszami z wojny w Czeczenii: Konstantinem Gromowem i Ilią Sietewym i dowiaduje się, że grający w amerykańskiej lidze NHL brat bliźniak Konstantina – Dmitrij ma kłopoty z amerykańską mafią. Wkrótce potem Konstantin zostaje zabity, a Daniła z Ilią próbują odnaleźć sprawcę zabójstwa. Trop prowadzi do Chicago, dokąd udaje się Daniła ze swoim bratem Wiktorem, który przyjechał z prowincji by przy pomocy młodszego brata urządzić się w stolicy. W sequele na pierwszy plan wysuwa się zdecydowanie wątek sensacyjny, a Bagrow młodszy staje się jednoznacznie pozytywnym bohaterem. Motywacją do zabijania przestaje być chęć zarobienia pieniędzy i potrzeba znalezienia własnego miejsca w świecie. Powodem działań bohatera staje się odnalezienie sprawców zabójstwa kolegi, ukaranie ich i tym samym pomszczenie jego śmierci, czyli doprowadzenie do sytuacji by wina nie pozostała bezkarna. Osadzenie akcji w Chicago, mieście związanym z przestępczą działalnością Ala Capone, którego nazwisko niejednokrotnie pada w trakcie rozmów bohaterów, a także uwypuklenie napięć i konfliktów na tle rasistowskim (Daniła naraża się czarnoskóremu sutenerowi wykorzystującemu pochodzącą z Rosji prostytutkę Daszę) sprzyja demitologizacji obrazu Ameryki jako raju dla przybyszów z Europy Wschodniej. Bałabanow pokazuje, że każda z metropolii po obu stronach oceanu boryka się z tymi samymi problemami, że zło, przestępczość i agresja nie ma narodowości, nie jest to też kwestią rasy czy bogactwa danego kraju. Zmiana przestrzeni pozwala również ujawnić głównemu bohaterowi tkwiące w nim pokłady patriotyzmu – sygnałem tego jest nie tylko zemsta na obcym, który zabił Rosjanina, ale też wyrwanie z patologicznego środowiska Daszy, a wszystko to dokonuje się przy dźwiękach muzyki rosyjskich zespołów i deklamacji dziecięcego wierszyka o miłości do ojczyzny. Jednak, zdaniem badaczy, ten złożony problem został potraktowany przez reżysera nieco pobieżnie i stereotypowo, *Brat 2* poruszał bowiem kwestie relacji „rosyjskiego brata” z Ameryką, a nawet z Ukrainą (miejsce akcji jest ukraińska dzielnica Chicago), a w istocie „pokazywał narodowy kompleks niedowartościowania, infantylnego podziału na naszych i nie naszych, ideologię «braterstwa krwi»” (Plachov, 2008: 20). Dla większości widzów jednak sprawy animozji między dwoma mocarstwami nie były istotą filmu. Odbiorca po raz kolejny miał okazję zobaczyć swojego ekranowego idola – Daniłę i towarzyszyć mu w zaprowadzaniu społecznego porządku. To przecież właśnie postać głównego bohatera i jego interpretacja w wykonaniu Siergieja Bodrowa, sprawiły, że dylogia Aleksieja Bałabanowa zyskała rangę obrazu kultowego. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że reżyser wpisał w obraz protagonisty trudną do uchwycenia tajemnicę jego osobowości. Jak zauważa Oleg Kowalov, reżyser realizował „film-zagadkę: kim jest jego Daniła – ryczącym zwierzęciem, skończonym łotrem czy wspaniałomyślnym bohaterem naszych czasów w stylu

miejskiego Robin Hooda?” (Kovalov, 2001: 115). Mimo upływu wielu lat od powstania, filmy *Brat* i *Brat 2* nadal są chętnie oglądane i mają swoich wiernych widzów. Wciąż nierozstrzygnięta zostaje kwestia fenomenu ich głównego bohatera – Daniły Bagrowa – zwykłego chłopaka z prowincji, który stał się symbolem Rosji nowych czasów. Pytanie: jak to się stało, że młody człowiek pozbawiony wykształcenia, zaplecza kulturowego i obdarzony niezbyt skomplikowaną osobowością został okrzyknięty idolem lat 90. pozostaje sprawą otwartą, nad którą zapewne niejednemu badaczowi przyjdzie się jeszcze trudzić.

Bibliografia

- Aleksijewicz Swietłana (2014). *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, tł. J. Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Anemone Anthony (2008). „Abort Killers, Freaks, and Real Men: The Vigilante Hero of Aleksei Balabanov’s films”. In: Norris Stephen M., Torlone Zara M (eds). *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Binder Eva (1999). „Der Film des neuen Rußland”. In: Engel Christine (ed). *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Bogomolov Jurij (1997). „Killer – brat killera”. In: „Iskusstvo kino”.10, pp. 26-31.
- Brat. Film o filmie: 10 let spustja (2007)*. *Sergiej Bodrov*, rez. Alena Serebriakova, 2016, 9.01. Available at <<https://www.youtube.com/watch?v=41BzIDTNR0g>>. Accessed 5.11.2016.
- Chosiński Sebastian. *East Side Story: Zdradzony i odurzony*. In: „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej”, 2009, 25.01. Available at <<http://www.esensja.pl/magazyn/2009/01/iso/08,48.html/>>. Accessed 5.11.2016.
- Humphrey Caroline (2010). *Koniec radzieckiego życia. Ekonomie życia codziennego po socjalizmie*, tł. A. Halemba, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Kovalov Oleg (2001). „Balabanov Aleksiej”. In: *Novejšhaja istorija otechestvennogo kino 1986-2000. Kinoslovar’, t. 1*, Sanki Peterburg: Seans, pp.115-117.
- Kuvshinova Marija. *Aleksiej Balabanov: kak delalsja „Brat”*. In: „Daily Afisha”, 2014, 3.03. Available at <<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/aleksey-balabanov-kak-delalsya-brat/>>. Accessed 5.11.2016.
- Leszczak Oleg (2014). *Rosyjski etniczny obraz świata w aspekcie kulturowo-cywilizacyjnym i lingwosemiotycznym*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Maciejak Daniel. *Kryzys gospodarczy w Rosji w latach 1991-1996*. Available at <<http://docplayer.pl/4974120-Daniel-maciejak-kryzys-gospodarczy-w-rosji.html>>. Accessed 5.11.2016.
- Majmurek Jakub. *Balabanow, czyli postradzieccy ojcowie i sieroty*. In: „Krytyka Polityczna”, 2013, 19.05. Available at <<http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20130519/balabanow-czyli-postradzieccy-ojcowie-i-sieroty>>. Accessed 5.11.2016.

- Michalska Karolina. *Karolina Michalska: Aleksiej Bałabanow – kino patologicznego realizmu*. In: „Netkultura.pl”, 2012, 15.01. Available at <<http://www.netkultura.pl/10325/karolina-michalska-aleksiej-balabanow-kino-patologicznego-realizmu/>>. Accessed 5.11.2016.
- Moliński Lech. *Dwie ścieżki rozwoju. Współczesne kino rosyjskie*. In: „Stopklatka.pl”, 2010, 5.02. Available at <<http://www.stopklatka.pl/default.asp?w62890>>. Accessed 5.11.2016.
- Plachov Andrej (2008). „Nevynosimyj gruz”. In: Plachov Andrej (ed). *Rezhissery nastojaschego, t. 2: Radikaly i minimalisty*, Sanki Peterburg: Seans, Amfora, pp. 8-27.
- Saveljev Dmitrij. „Russkije powesti”: Igor Masslennikov o novom projekte kinostudii „Troickij most”. In: „Seans”. 5. Available at <<http://seance.ru/n/5/sns/russian-novels/>>. Accessed 5.11.2016.
- Screen. „Brat” Bałabanowa: *Daniła – nasz brat, gangster*. Available at <<http://kinofil.pl/brat-balabanowa-danila-nasz-brat-gangster/>>. Accessed 5.11.2016.
- Stiszowa Jelena (1997). „Krótka historia kina postradzieckiego (1989-1997), czyli pięć tez o śmierci z prologiem i epilogiem”, tł. j. pł. In: „Kino”. 6, pp.12-15.
- Zieliński Przemysław. *Jak upadał Związek Radziecki*. In: „Konflikty.pl” 2011, 26.12. Available at <<http://www.konflikty.pl/historia/czasy-najnowsze/jak-upadal-zwiazek-radziecki/>>. Accessed 5.11.2016.

Female flamenco artists: brave, transgressive, creative women, masters... essential to understand flamenco history

Summary

From its birth, in the last third of nineteenth century, and during the first decades of the twentieth, flamenco has counted on great female leading figures -singers, dancers and guitar players-, who have made important contributions to that art and who, in many cases, have ended their lives completely forgotten and ruined. On the other hand, in Francoist times, when it was sought to impose the model of the woman as mother and housewife, it is worth emphasizing another range of female figures who have not developed a professional career but have assumed the important role of transmitting their rich artistic family legacy to their descendants. Besides rescuing many of these leading figures, this article highlights the main barriers and difficulties that those artists have had to face because they were women.

Keywords: flamenco history, women, flamenco singers, flamenco dancers, guitar players

1. Introduction

Flamenco is an art in which, from the beginning, there has been an important gender segregation. Traditionally women have been identified with dancing, which favours body exhibition, while men have been related to guitar playing and to those flamenco styles which are considered more solemn, such as *seguiriya*.

Nevertheless, this type of attitudes are based in prejudices without a scientific base. Re-reading flamenco history from gender perspective will allow us to discover the presence of a significant number of women, many of whom have been forgotten, whose contribution has been essential to mold flamenco art as we know it now.

2. Flamenco pioneers

If we look back to the time of *cafés cantantes* (last decades of twentieth century and first ones of twenty-first), which is considered by many as flamenco golden age, we note that many women dedicated themselves professionally to

flamenco singing and dancing, despite negative connotations involved, because those *cafés* were nightlife establishments which offered every kind of vice to a male public. In such places people smoked, drank alcohol, patronized prostitutes, and sometimes there were riots and even crimes⁷⁵.

Thus female flamenco singers and dancers of that time used to lead a free life, far from what was meant respectable. Merely because they were flamenco artists, their reputation was called into question. Proof of this is the following flamenco lyric, referring singer Concha la Peñaranda:

Conchita la Peñaranda,
la que canta en el café,
ha perdido la vergüenza
siendo una mujer de bien.
[“Conchita la Peñaranda
the one who sings in the café
has no shame
despite the fact that she's a good woman”]

Nevertheless, despite all difficulties, we can now identify a considerable number of female pioneers who have played an important role in flamenco history. They are brave, transgressive, creative women, masters... Many of them have been forgotten but, on its own merits, they deserve to be remembered and recognized.

2.1. Brave and transgressive women

This section can include, in general, all those women who have managed to make their way professionally in a hostile environment. However, different types of transgression can be defined:

⁷⁵ Just to mention one example, in 1885 singer Juan Reyes Osuna, known as El Canario de Málaga, was stabbed to death in front of the Nevería del Chino (the summer branch of Café El Burrero from Seville). His murderer was the father of singer La Rubia de Málaga, who used to perform in the same café (Cfr. Bohórquez Casado, 2009).

2.1.1. Transvestite women

Though, nowadays, many female flamenco dancers and singers use to wear pants, in the nineteenth century it was considered an important transgression and only a few brave women were allowed to do it⁷⁶.

Among all of them, special mention should be given to Malaga dancer Trinidad Huertas Cuenca (Cfr. Ortiz Nuevo, Cruzado and Mora 2016), known artistically as *La Cuenca* (Málaga, 1857 - La Habana, 1890), who has gone down in history as the first woman who wore men's clothes and performed a typically male dance. The act that provided her of world fame consisted of miming all bullfighting passes while she performed a *zapateado*. She was also an outstanding guitar player.

A great follower of Trinidad Cuenca was Sevillian dancer Salud Rodríguez Álvarez (b. 1873), known as *La hija del ciego* (the blind man's daughter) (Cfr. Cruzado 2013a). According to singer Pepe el de la Matrona, she was a “superb” artist (Cfr. Ortiz Nuevo 1975), who taught great male dancers, such as Estampío and Lamparilla.

2.1.2. Daring women

Among those free and transgressive artists, there are also some adventurous women, such as Granada dancer and singer Concha Rodríguez (S. XIX – S. XX), known as *Concha la Carbonera* (Cfr. Cruzado 2016a). This charismatic artist, muse of poets and painters, was one of the greatest stars of Sevillian Café El Burrero. She was especially noted for her performance of *tangos*, and also for the comical, transgressive and bold acts that she led, together with singer José León, alias *La Escribana*, whom she called “godmother” (Cfr. Rodríguez Gómez 1935).

2.1.3. Prominent performers of flamenco styles which are supposed to be reserved for men

As indicated, there are those who consider that women can only excel in allegedly lighter flamenco styles, such as *cantes de ida y vuelta*, while more solemn ones, like *seguriya* or *soleá*, would only be appropriated for male throats. Nevertheless, this prejudice turns pale in front of the memory of female artists who

⁷⁶ In 1931, *Mundo Gráfico* magazine published a report titled “Las flamencas con traje de varón” [“Flamenco women with men's clothes”], which remembered some of those women pioneers who dared to wear men's clothes on the stage, such as singers La Robles, La Juanaca and La Águeda or dancer Trinidad Cuenca.

are especially appreciated by their brilliance in those styles which are supposedly forbidden to them.

Without being exhaustive, in the field of *seguriya* singing we can mention María Valencia Rodríguez, *La Serrana* (Jerez de la Frontera, 1863 – Seville 1940); while María Amaya Heredia, *La Andonda* (b. Ronda, 1848) or Mercedes Fernández Vargas, *La Serneta* (Jerez de la Frontera, 1840 – Utrera, 1912), have been undisputed masters in the realm of *soleá* (Cfr. Cruzado 2013b).

In those days, it is also worth mentioning leading figures such as singers Dolores Parrales Moreno (1845?-1915?), *La Parrala*⁷⁷ (Cfr. Cruzado 2013c), from Moguer, or Rita Giménez García (1859-1937), from Jerez de la Frontera, who has gone down to posterity as *Rita la Cantaora*⁷⁸ (Cfr. Cruzado 2013d). These artists have mastered a wide variety of singing styles but, despite this fact, are remembered by the legend attributed to them.

2.1.4. Women who crossed borders and succeeded all over the world

In the second half of nineteenth century, much before TV birth, when overseas journeys were made by ship and took weeks, it has been documented the presence of many female flamenco artists on European and American stages.

Dauntless dancer Trinidad Cuenca spent the last years of her short life in navigating between Paris, Mexico City and Havana; and won applause in those and in many other towns. During her stay in the French capital, she worked with artists such as Dolores la Parrala, Lola Gómez (b. Madrid, 1862) – a great dancer who developed a brilliant artistic career in Europe – or Carmen Dauset Moreno (b. 1868) (Cfr. Cruzado 2014a).

The latter was born in Almería. She was known as *Carmencita* and achieved worldwide fame, especially in the United States, where her dancing was considered highly exotic and original. Furthermore, the name of Carmen Dauset

⁷⁷ According to Fernando el de Triana (Rodríguez García 1935), who had known her personally, Dolores la Parrala stood out especially in supposedly “male songs”.

⁷⁸ The following quote, by Guillermo Núñez de Prado (1904), highlights the fame and prestige of this singer in her best years:

“La popularidad de su nombre es inmensa y generales las simpatías de que goza, y esto lo debe tanto a sus cualidades de artista, como al atractivo de su carácter alegre, comunicativo [...]. Es justamente admirada, y aún más justamente aplaudida, porque dentro de ella hay algo que no pertenece a la generalidad, que no es vulgar, que lleva consigo”.

[“Her name deserves a huge popularity and she enjoys great sympathy, due to her artistic skills and also to her attractive, cheerful and communicative character [...]. She is fairly admired, and even more applauded, because inside her there is something that does not belong to generality, that is not common”].

also deserves a prominent place in the history of cinema, because she was the first woman filmed by Edison's kinetoscope, and the first one who danced in front of his camera.

Unable as we are to mention all flamenco artists who have exhibited their art on international stage, we will highlight only two more leading figures: singer and guitar player Josefa Moreno (Antequera, 1899 – the seventies), *La Antequerana* (Cfr. Cruzado 2013e), who toured several American countries; and dancer Juana Vargas de las Heras (Jerez de la Frontera, 1870 – Seville, 1947), who has gone down into history as *La Macarrona* (Cfr. Cruzado 2013f; 2016b). The latter conquered Parisian public during Universal Exhibition of 1889 and went back to the capital of France on numerous occasions. She also performed in other European countries, as Russia and Germany.

2.2. Creative women

Transgression and courage are not the only female trace that we can find in that initial stage of flamenco history, a mixed art in which there is room for diverse contributions and where women have played a leading role, as performers and also as creators.

As far as singing is concerned, it is necessary to highlight the important contribution of artists such as *La Andonda* and *La Serneta*, to whom is attributed the creation of different *soleá* styles, and of María Fernández (San Fernando, 1930), alias *María Borrigo*, who has gone down into history for her *seguriya de cambio* (Cfr. Silva 2013).

In *malagueñas* family there have been great creative women too. The most prolific one is Trinidad Navarro Carrillo (nineteenth – twentieth century), known as *La Trini de Málaga*, who is considered to have created several styles. Furthermore, it is worth highlighting the contribution of artists such as Concepción Peñaranda, *La Cartagenera*, or Paca Aguilera Domínguez (Ronda, 1879 - Madrid, 1913) (Cfr. Cruzado 2014b).

With regard to *ida y vuelta* styles, mention must be made of singer and dancer Josefa Díaz Fernández (Cádiz, 1871-1918), artistically known as *Pepa de Oro*. She traveled to America with her father, bullfighter *Paco de Oro*, and there she immersed herself in *milonga* sounds and brought them to flamenco field.

As far as dancing is concerned, female legacy is also noteworthy. We have already emphasized the figure of Trinidad Cuenca, who broke the mould by introducing typically male elements in female dancing. It is also fair to highlight another pioneer's contribution:

Rosario Monje (Cádiz, 1862 - Madrid, 1922), known as *La Mejorana* (Cfr. Cruzado 2013g), can be considered the foremother of *Escuela de Baile Sevillana* [Sevillian Dancing School], which stands out for giving the greater role to the upper part of the body –torso, arms, hands–. She was also a pioneer in the use of long-tailed dress and Manila shawl.

2.3. Cult artists

Due to already mentioned merits and to other ones, many of these women were widely admired by artists and intellectuals of their time. This is the case of Federico García Lorca, one of the organizers of 1922's *Concurso de Cante Jondo de Granada* [Granada Singing Contest]. In the speech (García Lorca, 1922) delivered in *Centro Artístico de Granada* [Granada Artistic Center], the poet showed his admiration for artists such as *Dolores la Parrala* or Ana Amaya Molina (Ronda, 1853-1933), known as *Anilla la de Ronda*⁷⁹ (Cfr. Cruzado 2013h).

On the other side, painters as Ignacio Zuloaga or Julio Romero de Torres also found an important source of inspiration in female flamenco artists. Multitalented *María de Albaicín* (Cfr. Cruzado 2015a)⁸⁰ was immortalized by the former; while singer Pastora Pavón and dancers Julia Borrull and *Pastora Imperio*, among many others, posed for the latter. Sculptor Mariano Benlliure also took *Pastora Imperio* as a model for his “Dancers”.

Beyond our borders, several artists have also succumbed to the charms of artists such as Carmen Dauset, who was portrayed by American painters John Singer Sargent and William Merrit Chase. Furthermore, she posed for photographers and was filmed by Edison. Other great dancer, Antonia Gallardo Rueda (El Puerto de Santa María, 1879 - Madrid, 1942), known as *La Coquera* (Cfr. Cruzado 2013i), was immortalized by Dutch painter Kies Van Dongen.

2.4. Masters

In addition to being creative and great artists, female singers, dancers and guitarists have played an important role as transmitters of flamenco art. For instance, we can mention *Dolores la Parrala*, who taught Silverio Franconetti's

⁷⁹ Ana Amaya Molina was a very singular artist. Besides singing, she accompanied herself with the guitar. She proved a great success in the Universal Exhibition of Barcelona (1930).

⁸⁰ María de Albaicín is the artistic name of dancer Josefa García Escudero (Chindallón, 1898 – France, 1931). She started her professional career in Pastora Imperio's company. She performed in London and Paris with Serge Diaghilev's *Russian Ballets* and succeeded as an actress.

singing to her disciple Antonio Silva, *El Portugués*, or *Merced la Serneta*, who gave guitar and singing lessons to Madrid high society families.

In the realm of dancing, it is also worth mentioning the work of Salud Rodríguez -Some renowned flamenco dancers attended her school in Madrid-; *Juana la Macarrona*, who gave lessons in Sevillian Alameda de Hércules; or Francisca González (Seville, 1905 - Madrid, 1967), known as *La Quica* (Cfr. Cruzado 2015b), who developed a fruitful career in teaching, first in Seville and then in Madrid⁸¹.

2.5. The dark side of fame

Despite the important contribution of these artists and their great success, many of them are completely unknown nowadays. Some retired prematurely for love, as it is the case of *Rosario la Mejorana* and Gabriela Ortega Feria (Cadiz, 1862 – Seville, 1919) (Cruzado 2013j)⁸². The former joined bullfighters' tailor Víctor Rojas and the latter married bullfighter Fernando Gómez, *El Gallo*.

There are also those who ended their days tragically, such as singer *Concha la Cartagenera*, who was murdered in a Valencian café, or dancer Juana Antúnez (b. Jerez de la Frontera, 1875 ?), who committed suicide by jumping from the rooftop of the retirement home where she lived.

Many others, after having experienced the sweet smell of success, both in Spain and abroad, and after having earned huge amounts of money, died in oblivion and poverty. It is evidenced by a report titled “El final de los flamencos” [“The end of flamencos”], published by *Estampa* magazine in 1935. It compiles some interviews and photographs of artists such as *Rita la Cantaora*, *Antonia la Coquinera*, *La Nona* and *La Paloma*, who had reached a quite high artistic and economic level some decades ago. At that time, the former lived a modest life with her husband in Carabanchel; the second one run a café in Cuatro Vientos; and the last ones sold flowers in Madrid cafés.

These are not isolated cases, since many other artists from that period suffered the same fate. Without any pretensions to being exhaustive, one can mention great dancers such as Fernanda Antúnez (Jerez de la Frontera, 1870 ? – Seville, 1935) or Antonia Torres (Cadiz, S. XIX – S. XX), *La Gamba*, who ended their days in Sevillian Alameda. The former used to sell jasmine bouquets and

⁸¹ La Quica began her artistic career together with her husband, dancer and master Frasquillo. After his death, in 1940, she performed in London and North America, and became very popular in Madrid, as dancing teacher.

⁸² Gabriela Ortega Feria was born in Cadiz and succeeded in Sevillian cafés.

lottery tickets, while the latter used to perform in rich men's sprees. Something similar happened to singer María Valencia, *La Serrana*.

La Trini de Málaga and *Juana la Macarrona* also had serious difficulties at the end of their lives. Their colleagues organized some events in order to raise funds for them. Another great dancer, Magdalena Seda Loreto (Jerez de la Frontera, 1877 – Seville, 1956), *La Malena* (Cfr. Cruzado 2013k), survived by selling sunflower seeds; and *Josefa la Antequerana* ended her days wandering in the streets of Madrid.

3. The greatest one and a bridge between two periods

If there is an artist that has marked a before and after in flamenco history and can be undoubtedly considered the greatest singer of all time, that artist is Pastora Pavón Cruz (Seville, 1890 – 1969), known as *La Niña de los Peines*. She began her professional career at a very young age and remained in business for decades, what enabled her to live different periods.

Pastora was a very complete singer who mastered a wide range of singing styles, and in some of them she made interesting innovations. She enhanced and spread *petenera*, she created *bambera* and played an important role in the configuration of what we know nowadays as *bulería*.

As far as her personal life is concerned, she was a quite modern woman for her time, although she retired at the request of her husband, singer *Pepe Pinto*.

4. Female flamenco artists of the beginning of the twentieth century:

After the decline of cafés, flamenco searched for new channels to approach the public. Variety genre was born at the beginning of the twentieth century and reached its peak during the 1910s. In that time a new model of artist was imposed: a more refined and multifaceted woman, who conquered the public not only with her singing, dancing and actress skills, but also with her physical aspect, her costumes and *mise-en-scène*.

*Pastora Imperio*⁸³, Amalia Molina (Cfr. Cruzado 2014c)⁸⁴, *La Argentinita*⁸⁵, Teresita España (Cfr. Cruzado 2014d)⁸⁶ or Isabelita Ruiz (Cfr. Cruzado 2015c)⁸⁷ are some of those artists who succeeded in variety theaters. Without leaving aside flamenco, they were able to adapt to the new times and become real stars. It is also worth mentioning guitar player Adela Cubas (Cfr. Cruzado 2013l)⁸⁸, who built a successful career in the realm of variety acts, despite not being physically attractive, according to the leading model of beauty.

Some of the aforementioned artists acquired great reputation some years later, due to the development of flamenco ballet. *Pastora Imperio*⁸⁹ can be considered its forerunner, though the one who gave this genre its maximum splendour was dancer Antonia Mercé Luque⁹⁰, *La Argentina*.

⁸³ Pastora Rojas Monje (Seville, 1884 – Madrid, 1979) was a very complete artist. She inherited the style of her mother, Rosario la Mejorana, and thus is considered the forerunner of Escuela Sevillana de Baile [Sevillian School of Dancing]. She was also singer, actress and businesswoman. She spent a long time in Latin America, where she became very popular.

⁸⁴ Amalia Molina Pérez (Seville, 1884 – Barcelona, 1956) was also a great artist. She stood out as singer, dancer and actress. Besides her outstanding skills, she had her own hallmark. She had an exclusive repertoire and took maximum care of every detail of her shows (set design, scenery, costumes...). She became very popular in America, where she spent several years.

⁸⁵ Encarnación López Júlvez (Buenos Aires, 1897 – New York, 1945), artistically known as *La Argentinita*, was an excellent artist. She stood out as singer, dancer and choreographer. She founded her *Compañía de Bailes Españoles* [Company of Spanish Dances]. In the thirties and forties, she succeeded in Spain and America. Her sister, Pilar López (San Sebastián, 1912 – Madrid, 2008), received and continued her legacy.

⁸⁶ Teresa España (Seville, nineteenth – twentieth century) was a guitarist, singer and dancer. She developed an intense activity in Spanish theaters and, at the beginning of the thirties, she moved to America.

⁸⁷ Isabelita Ruiz (Jerez de la Frontera, 1902-1996) was a dancer, actress and teacher. Her grandmother was flamenco dancer and teacher Isabel Santos. She started her professional career together with her sister María. She became very popular in Brazil, where she spent several years. She dedicated the last years of her life to the teaching of flamenco in Jerez de la Frontera.

⁸⁸ Guitar player Adela Martín Cubas (Madrid, 1886-1923), artistically known as Adela Cubas, developed an intense activity as guitarist during the first decades of the twentieth century. She won a great prestige as soloist and also as backing guitarist.

⁸⁹ In 1915 Pastora Imperio premiered *El amor brujo*, which had been composed expressly for her by Manuel de Falla, with the inspiration of *Rosario la Mejorana*. Thus, Pastora can be considered the forerunner of flamenco ballet.

⁹⁰ Antonia Mercé (Buenos Aires, 1888 – Bayonne, 1936) had a complete artistic training, both in classic and flamenco dance. She was an educated, cosmopolitan and avant-garde artist. She developed a type of stylized art and pioneered the creation of flamenco ballets whose choreography follows a storyline. After premiering a new version of *El amor brujo* (1925), she founded the *Ballets Españoles* [Spanish Ballets], inspired by Diaghilev's *Russian Ballets*.

On the other side, in the 1920s came the *ópera flamenca*, in an attempt to transform flamenco singing in a mass phenomenon and make it accessible to all audiences. To this end, great artistic companies traveled all around Spain, from village to village and from town to town, in order to exhibit their art in theaters and bullrings, with priority given to those singing styles which were supposed to be lighter and easier to understand. In this realm, it is worth to highlight the great figure of singer Dolores Jiménez Alcántara⁹¹, *La Niña de La Puebla*, and that of guitar player Victoria de Miguel (Cfr. Cruzado 2014e)⁹².

During the twenties and thirties, it can also be mentioned the great boom of flamenco in Barcelona. In clubs such as Juanito Eldorado's or Villa Rosa, singers like Manuela Domínguez⁹³, *La Ciega de Jerez* (Cfr. Cruzado 2016c), and dancers as Rafaela Valverde⁹⁴, *La Tanguera* (Cfr. Cruzado 2013m); sisters Julia (Cfr. Cruzado 2015d) and Concha Borrull (Cfr. Cruzado 2015e)⁹⁵, and a very young Carmen Amaya⁹⁶ reached great popularity.

5. Post-war flamenco artists

After Spanish Civil War, and especially during the first decades of Francoism, the model of woman sought to be imposed in Spain was that of mother and housewife, which was not compatible with the artist's life. In this context, there were a significant number of women who had to give up their vocation,

⁹¹ La Niña de la Puebla (La Puebla de Cazalla, 1908 – Malaga, 1999) was a very complete singer, though she specialized in those flamenco styles which were more in fashion in her time. She founded her own company and developed an intense activity all over Spain. She remained at work till the end of her long life.

⁹² Victoria de Miguel (Madrid, 1900 – S. XXI) reconciled her profession of guitar player with that of dressmaker. For several decades, she accompanied several singers, especially her husband, Pedro Sánchez Langa, known as *El Canario de Madrid*. She also stood out as soloist and teacher.

⁹³ Singer Manuela Domínguez, from Jerez de la Frontera, experienced her most splendid times during the twenties and thirties, where she became very popular in Madrid and Barcelona.

⁹⁴ Rafaela Valverde Díaz (Ciudad Real, 1896 ? - Barcelona, 1940) stood out specially for her *farruca* and *garrotín*, that she used to perform wearing pants. She succeeded all over Spain, though she spent the main years of her career in Barcelona.

⁹⁵ Julia (b. Valencia, 1895 ?) and Concha Borrull Giménez (b. 1902 ?) were early artists. Their father was guitarist Miguel Borrull Castelló, and their siblings Miguel, Lola and Isabel also were flamenco artists. In 1912 they conquered Paris and afterward they settled in Barcelona, where they were very linked to their family's *tablaó*, *Villa Rosa*.

⁹⁶ Carmen Amaya (Barcelona, 1917 ? – Bagur, 1963) is undoubtedly one of the most prominent flamenco dancers of the history. Following in the footsteps of leading figures like *La Cuenca*, she imposed a typically male way of dancing, based on *zapateado*, and popularized the use of pants. She started her career at an early age in Barcelona. She spent several years in Latin America and the United States, where she became a celebrity. She also stood out as a good actress.

despite being skilled enough. In some cases, their husbands forbid them to become artists, while other women left their careers to look after their families.

Once the initial obstacles had faded, some of these frustrated singers and dancers had the opportunity to become professional at a later age. However, those and many other women's contribution to flamenco history goes much further. In a time when TV didn't yet exist, and music recordings were not affordable for all, people used to learn flamenco in their closest environment. Thus, the mothers used to assume the important role of transmitting their rich family legacy – the singing and dancing of their ancestors – to their descendants.

Evidence of this is the fact that many late singers and dancers gave birth to leading figures of flamenco. For instance, this is the case of María Fernández Granados⁹⁷, *La Perrata*, mother of Juan Peña, *El Lebrijano*; and Tomasa Soto⁹⁸, mother of *José el de la Tomasa*. Among those artists who in their youth were forced to give up their flamenco vocation, without being exhaustive, it is also worth to mention dancer Juana de los Reyes Valencia⁹⁹, *Tía Juana la del Pipa*; and singers Ana Blanco Soto¹⁰⁰, *Tía Anica la Periñaca* (Cfr. Ortiz Nuevo 2013); María Fernández Monje¹⁰¹, *María Soleá*; or Encarnación Marín Sallago¹⁰², *La Sallago*.

In contrast, in the fifties, artists like *Fernanda* and *Bernarda de Utrera*¹⁰³, *Pepa de Utrera*¹⁰⁴ or *La Paquera de Jerez*¹⁰⁵ started their professional careers and

⁹⁷ María Fernández Granados (Utrera, 1922 – Lebrija, 2005) grew up in a flamenco family. She appeared on the stage for the first time when her sons, Pedro and Juan Peña, were already consolidated artists.

⁹⁸ Tomasa Soto (Seville, 1926-2013) was the daughter of flamenco singer Pepe Torres. She sang in public for the first time during one of her grandchildren' christening.

⁹⁹ Juana de los Reyes Valencia (Jerez de la Frontera, 1905-1987) started her professional career at a late age, after her husband's death. Though she only danced *bulerías*, it was enough for her to become very popular in Madrid *tablaos*.

¹⁰⁰ Ana Blanco Soto (Jerez de la Frontera, 1889-1987) also became a professional artist after being widowed. Singing allowed her to survive and bring up her family.

¹⁰¹ María Fernández Monje (Jerez de la Frontera, 1932-2005) comes from Terremoto singing family. After a brief career as a singer, she retired at her husband's request, and came back to the stage in the eighties.

¹⁰² Encarnación Marín Sallago (Sanlúcar de Barrameda, 1919-2015) became a professional singer at a late age, after being widowed. She was a very complete artist and remained in work till the end of her life.

¹⁰³ Fernanda (Utrera, 1923-2006) and Bernarda Jiménez Peña (Utrera, 1927-2009) had to overcome their father's resistance, in order to start a professional career as flamenco singers. In the fifties they moved to Madrid. In the following decades they performed in Paris and New York.

¹⁰⁴ Josefa Loreto Peña (Utrera, 1926-2009) was cousin of Fernanda and Bernarda. She started her career in a Sevillian *tablaos* and afterward she moved to Madrid. She stood out especially as a festive singer and is considered a pioneer of *rumba flamenca*.

soon became leading figures of flamenco, both in Spain and abroad. It probably has something to do with the fact that all of them stayed single.

6. The long way towards gender equality

In the last decades of the twentieth century, it is also possible to mention some striking cases such as that of singer María Vargas¹⁰⁶, who retired in the eighties, after having achieved great success and recognition, in order to care for her family; or that of *Inés Bacán*¹⁰⁷, who performed for the first time on a stage when she was almost forty years old.

Currently, many barriers have been broken down. Nevertheless, we still have a long way to go. As it happens in other realms of society, women continue to be the ones who have more difficulties to reconcile professional and family life. To all this, we must add the old prejudices and stereotypes which remain in place in flamenco world. A good way to fight against them consists in emphasizing the figures of so many women whose contribution has played a fundamental role in the configuration of flamenco in the way we know it nowadays.

Bibliographical references

- Bohórquez Casado, Manuel (2009). *El cartel maldito. Vida y muerte de El Canario de Álora*. Seville: Pozo Nuevo.
- Carnes, Luisa (1935). "El final de los flamencos". En *Estampa*, 08.06.1935.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013a). "Salud Rodríguez, la 'zapateadora' prodigiosa". Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/salud-rodriguez-la-hija-del-ciego/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013b). "Merced la Serneta, la madre de la soleá". Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/merced-la-serneta/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013c). "Dolores la Parrala, una cantaora de leyenda". Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/dolores-la-parrala/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013d). "Rita la Cantaora, un mito muy real". Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/rita-la-cantaora/>> Consultado: 01.09.2016.

¹⁰⁵ Francisca Méndez Garrido (Jerez de la Frontera, 1934-2004) was one of the leading figures of her time. She succeeded in Madrid *tablaos* and toured different countries.

¹⁰⁶ María Vargas Fernández (Sanlúcar de Barrameda, 1947) was a leading figure of Madrid *tablaos* during the sixties and seventies.

¹⁰⁷ Inés Peña Peña comes from Pinini singing family. She was born in Lebrija in 1952.

- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013e). “La Antequerana, cantaora y guitarrista de primer nivel”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/josefa-moreno-la-antequerana/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013f). “Juana la Macarrona, estrella de los cafés cantantes”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/juana-la-macarrona-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013g). “Rosario la Mejorana, la revolución del baile de mujer”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/rosario-la-mejorana/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013h). “Anilla la de Ronda, la 'Reina de los Gitanos'”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/anilla-la-de-ronda/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013i). “Antonia la Coquinera, genial bailaora y musa de pintores”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/antonia-la-coquinera-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013j). “Gabriela Ortega Feria, bailaora y madre de toreros”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/gabriela-ortega-feria/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013k). “La Malena, la elegancia de una bailaora de la vieja escuela”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/la-malena-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013l). “Adela Cubas, una guitarrista hecha a sí misma”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/adela-cubas-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2013m). “Rafaela Valvede, la Tanguera, reina de la farruca y el garrotín”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/rafaela-valverde-la-tanguerita-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2014a). “Carmencita Dauset, la reina de Broadway”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/carmencita-dauset-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2014b). “Paca Aguilera, digna sucesora de la Trini de Málaga”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/paca-aguilera-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2014c). “Amalia Molina, el arte y la gracia de Sevilla que conquistan al mundo”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/amalia-molina-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2014d). “Teresita España, guitarrista, artista flamenca y estrella de varietés”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/teresita-espana-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2014e). “Victoria de Miguel, entre la aguja y la bajañí”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/victoria-de-miguel-i/>> Consultado: 01.09.2016.

- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2015a). “María de Albaicín, estrella del baile y reina del celuloide”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/maria-de-albaicin-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2015b). “La Quica, maestría y temperamento”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/la-quica-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2015c). “Isabelita Ruiz, la gran estrella jerezana del baile”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/isabelita-ruiz-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2015d). “Julia Borrull, la bailaora del dolor y el fuego”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/julia-borrull-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2015e). “Conchita Borrull, la reina de los bailes gitanos”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/conchita-borrull-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2016a). “Concha la Carbonera... y la gracia se hizo tango”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/concha-la-carbonera-la-gracia-se-hizo-tango-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2016b). “Juana la Macarrona en los escenarios europeos”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/juana-la-macarrona-europa-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2016c). “La Ciega de Jerez, jondura y sentimiento”. Blog *Flamencas por derecho*. <<http://www.flamencasporderecho.com/la-ciega-de-jerez-i/>> Consultado: 01.09.2016.
- García Lorca, Federico (1922). “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo’”. <<http://gnawledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf>> (Consultado: 05.09.2016).
- Muñoz San Román, J. (1931). “Las flamencas con traje de varón”. En *Mundo Gráfico*, 13.05.1931.
- Núñez de Prado, Guillermo (1904). *Cantaos andaluces. Historias y tragedias*. Barcelona: Tipografía de la Casa Editorial Maucci.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1975). *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Madrid: Demófilo.
- Ortiz Nuevo, José Luis (2013). *Yo tenía mu güena estrella*. Madrid: Barataria.
- Ortiz Nuevo, José Luis; Cruzado, Ángeles; and Mora, Kiko (2016). *La Valiente: Trinidad Huertas, 'La Cuenca'*. Seville: Libros con duende.
- Rodríguez Gómez, Fernando / Fernando el de Triana (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid. Imprenta Helénica.
- Silva, Juan (2013). “María Borrigo”. Blog *La Fragua*. <<http://lafraguadelaisla.blogspot.com.es/2013/02/maria-borrigo.html>>. Consultado 01.09.2016.

Maurizio BONINO
Ateneum-Szkoła Wyższa w Gdańsku

Hadrian LANKIEWICZ
Uniwersytet Gdański

La lenta scomparsa del dialetto: il caso del piemontese nella provincia di Cuneo

Summary

The article, in its broader sense, pertains to the condition of the dialectal diversity in Italy in the 20th century. The authors analyze linguistic and extralinguistic factors which leads slowly, but inexorably to the decline of dialects spoken in Italy in a historical perspective. Then, they present research with the aim of defining robustness of the dialect spoken in the historical and administrative region of Piedmont, focusing their analysis on three urban areas of Piedmont, i.e. Cuneo, Fossano and Alba.

Keywords: dialects, Piedmontese, decline of dialectal diversity, language vs. dialect, italianisation of dialects

1. Introduzione

Negli anni precedenti l'unificazione del Paese, l'assetto idiomatrico italiano era alquanto variegato e se teniamo conto del rapporto che intercorreva tra la lingua italiana e le altre parlate, esso oscillava tra bilinguismo e diglossia. Ugo Foscolo, ai primi dell'Ottocento, faceva presente che l'italiano, normato sulla base del fiorentino, era utilizzato negli scritti mentre nelle produzioni orali si registrava ancora la mancanza di omogeneità verbale: soprattutto tra i parlanti appartenenti ai ceti bassi era largamente diffuso l'uso del dialetto nelle produzioni orali sia in ambito privato che nelle situazioni solenni (Burgio 2009: 66).

Tale era la situazione linguistica del Paese appena unificato in cui erano palesi le differenze tra regione e regione e tra le varie classi sociali eredità della storia della penisola italiana (De Mauro 1970: 45).

2. Le politiche linguistiche dopo l'unificazione e l'italianizzazione del Paese

Una volta raggiunta l'unità politica del Paese bisognava che il neo Regno d'Italia raggiungesse anche l'unità linguistica. Nel 1861, anno dell'unità, il primo censimento effettuato mise in evidenza l'elevata percentuale di analfabetismo: oltre il 78% della popolazione non sapeva né leggere né scrivere. Dieci anni dopo con l'annessione del Veneto e di Roma, la percentuale scese al 73% circa: i cittadini italiani quindi non avevano la possibilità di entrare in contatto con l'italiano scritto (De Mauro: 36-37). Per raggiungere l'omogeneità idiomatica venne nominato presidente della commissione Broglio, creata allo scopo di trovare gli strumenti adatti a rendere il Paese unito linguisticamente, lo scrittore Alessandro Manzoni il quale propose il fiorentino vivo sia nello scritto che nel parlato (Sobrero, Miglietta 2010: 46).

Una volta unito il Paese si passò all'italianizzazione, non solo delle denominazioni topografiche, ma anche letterarie. Un esempio di italianizzazione "forzata" ci viene dato dall'opera *Le miserie 'd monsù Travet*: all'autore di questa commedia¹⁰⁸, originariamente scritta in piemontese, fu imposto di tradurre l'opera in italiano dal momento che nell'Italia unita si doveva usare la lingua comune (Camilleri, De Mauro 2014: 14).

Il regno sabauda mise in atto una politica linguistica rivolta, tra l'altro, alla modifica delle denominazioni topografiche del Paese perché sentite come fortemente dialettali: negli anni immediatamente successivi all'unità, furono inviati ufficiali dell'Istituto geografico militare. Quando chiedevano come si chiamasse una data montagna, ricevevano spesso la risposta: «*e come deve chiamarsi? Pizzo si chiama*» fornendo, quindi, il nome dialettale generico che corrispondeva a *montagna*: questo spiega come la toponomastica italiana sia ricca di montagne che si chiamano Pizzo o Sasso (Camilleri, De Mauro 2014: 15). Non da meno fu il fascismo: De Mauro afferma che il regime ha introdotto nel Paese forme latinizzate inventate per eliminare le denominazioni locali che erano avvertite come fortemente dialettali. Agrigento, nell'antichità chiamata dai Greci e dai Cartaginesi Akrágas, fino all'avvento del regime fascista si chiamava Girgenti ma in seguito, è stata denominata Agrigento, nome di origine latina (Camilleri, De Mauro 2014: 14-15).

¹⁰⁸ Vittorio Bersezio.

3. I programmi scolastici

Pochi anni dopo l'unità d'Italia, da Nord a Sud nelle scuole si registrava, in primo luogo una forte presenza del dialetto che per la maggior parte degli alunni del Regno d'Italia rappresentava la lingua madre e in secondo luogo la scarsa padronanza dell'italiano da parte dei maestri visto che il corpo docente non aveva ricevuto un insegnamento della lingua nazionale. Cinquant'anni più tardi la situazione non era migliorata: tra gli insegnanti persisteva l'uso del dialetto o i due sistemi linguistici venivano mischiati nonostante i programmi scolastici varati dai diversi governi che si sono susseguiti nella storia del Paese abbiano quasi sempre ignorato la presenza degli idiomi dialettali e quando li prendevano in considerazione lo facevano sempre in termini negativi perché i pregiudizi nei loro confronti furono sempre molto forti. Per esempio si parlava di dialetto nei programmi di Coppino, del 1867. In essi ci si riferiva ai dialetti in toni avversi e si faceva presente che gli insegnanti: avrebbero dovuto usare l'italiano durante le lezioni; dovevano incentivare l'uso della lingua; correggere le pecche linguistiche dovute all'interferenza dei dialetti; utilizzare il dialetto solo per spiegare le parole italiane sconosciute agli alunni. In modo analogo, i programmi del 1888 prevedevano che il maestro usasse la lingua e non il dialetto perché solo in questo modo l'alunno avrebbe imparato l'uso dell'idioma nazionale senza pensarci. Stesso dicasi per i programmi successivi, 1894 e 1905, in cui si chiedeva ai maestri di correggere le imperfezioni fonetiche che erano dovute all'influenza dialettale (Gensini 2006: 19-22). Va detto che ci furono anche casi di programmi che non stigmatizzavano i dialetti. Nel 1880 il ministro dell'Istruzione emanò un programma per le scuole tecniche che prevedeva il confronto tra lingua e dialetto con l'auspicio che si realizzassero dei vocabolari dialettali come aveva proposto il Manzoni. Purtroppo tali dizionari sarebbero diventati realtà solo dieci anni dopo grazie a Morandi e al ministro Boselli con il bando di un concorso per la realizzazione dei vocabolari italiano-dialetti che furono redatti, stampati ma ebbero scarsa circolazione scolastica (Gensini 2006: 30-31). Gli anni Venti, sotto la spinta data dalla riforma Gentile varata nel 1923, videro una considerevole produzione di testi con esercizi di traduzione dal dialetto all'italiano destinati alle scuole elementari e, al contempo, vennero redatti diversi manuali che trattavano materiali letterari in dialetto accompagnati, spesso, dalla traduzione in italiano (Demartini 2003). Di grande rilievo fu l'approccio pedagogico di Lombardo-Radice di cui riportiamo alcuni punti, ritenuti essenziali: l'alunno non doveva essere indottrinato avendo egli stesso un proprio bagaglio culturale di cui la scuola doveva tenere conto e con il quale doveva interagire; la lingua parlata dal bambino faceva parte della sua identità e da esso si sarebbe dovuto partire per insegnargli la lingua

nazionale; l'italiano non andava insegnato solamente durante le ore dedicate al suo insegnamento ma tutte le materie sarebbero potute essere uno strumento a cui ricorrere per l'insegnamento della lingua italiana. In breve possiamo dire che i programmi didattici per l'insegnamento della lingua del 1923 risultano essere i migliori perché introdussero la convinzione che la lingua nazionale andava insegnata riferendosi sistematicamente al dialetto che era la lingua madre degli alunni (Gensini 2006: 36-37). Il programma proposto da Lombardo-Radice fallì per motivi politici: nel 1929 venne preso come testo di riferimento il testo unico per le scuole elementari mettendo fine al processo di messa a punto dei libri di testo introdotto dalla riforma Gentile determinando, stando alle parole di Lombardo-Radice, il fallimento della sua riforma (Gensini 2006: 39).

4. Il Fascismo

Quando Mussolini prese il potere, l'Italia era un paese unito da una sessantina d'anni e gli italiani non si sentivano abitanti di un paese unito; l'italiano era parlato solo nei grandi centri urbani e dalla classe dirigente mentre il resto della popolazione faceva uso dei dialetti per cui si può affermare che il Paese era caratterizzato non da minoranze bensì da un'identità minoritaria quella, appunto, italiana (Farinelli 2009: 69). Il regime nutriva una certa avversione verso le parlate locali perché temeva che esse avrebbero potuto minare l'unità del Paese (Coveri 2010) per questo motivo il Duce si prefisse di “formare gli italiani” e al fine di raggiungere il suo scopo mise in atto una politica di italianizzazione, destinata principalmente alle giovani generazioni, facendo affidamento, anche, all'educazione scolastica (Farinelli 2009: 69). Si introdusse l'uso dell'italiano quale lingua nazionale in ogni ambito gradualmente. Nella scuola, nei primi anni del fascismo, non furono repressi tutte le lingue diverse da quella nazionale: con la Riforma Gentile, che abbiamo accennato nel paragrafo precedente, si voleva estirpare il diffuso analfabetismo e, al contempo, diffondere l'italiano tuttavia senza che i dialetti, o le lingue minoritarie, fossero eliminati. L'uso di una lingua diversa nella scuola veniva “tollerato” poiché essa era lo strumento grazie al quale si poteva diffondere l'idioma ufficiale. Con il passare del tempo, però, il regime cambiò orientamento e già dal 1925 si intraprese la strada dell'italianizzazione forzata: negli anni Trenta venivano nettamente contrastati sia le parlate locali che i forestierismi presenti nella lingua italiana, vietando che essi fossero utilizzati nei titoli dei film, nelle pubblicazioni e, nel 1934, nell'insegnamento (Farinelli 2009: 69) quando furono introdotti nuovi programmi didattici della scuola elementare che prevedevano l'eliminazione di ogni rapporto con i dialetti. La scuola, in questo modo, divenne parte integrante del regime fascista (Gensini 2006, pp. 36-39).

Diverse furono le veline emesse dal regime in cui si intimava di non pubblicare articoli, poesie o titoli in dialetto perché ciò sarebbe andato contro le direttive politiche del regime (Foresti et al. 2003: 48). Nel 1931, per esempio, venne emessa una velina in cui si leggeva:

[...] non pubblicare articoli, poesie, o titoli in dialetto. L'incoraggiamento alla letteratura dialettale è in contrasto con le direttive spirituali e politiche del regime, rigidamente unitarie. Il regionalismo, e i dialetti che ne costituiscono la principale espressione, sono residui dei secoli di divisione e di servitù della vecchia Italia (Foresti et al. 2003: 48).

In altre ancora si ordinava che i giornali, le riviste non si occupassero dei dialetti né della produzione dialettale.

Non è tuttavia possibile dimostrare che il fascismo abbia condotto una vera e propria campagna di propaganda contro il dialetto che non avrebbe avuto molto seguito viste le condizioni linguistiche che caratterizzavano l'Italia di quegli anni. Anzi, i dialetti potevano risultare utili al regime vista la diffusione di poesie in lingua popolare nelle quali il Duce veniva osannato come testimoniato dai *Canti fascisti di Sicilia* pubblicati nel 1931. Nonostante la produzione esaltatoria il regime si rese conto abbastanza presto che tale folklore non si confaceva al mito dell'impero di Roma. Devoto fu uno dei pochi a non credere che con l'estinzione dei dialetti si sarebbe raggiunta l'unità linguistica tanto auspicata da Mussolini (Foresti et al. 2003: 48-49). Non è pertanto semplice dare un giudizio netto sulla politica linguistica portata avanti dal regime fascista. L'attitudine del regime fascista verso l'uso dei dialetti rimane una questione contraddittoria (Volpi 2014: 103): la stampa e la letteratura videro una rigida avversione all'uso dei dialetti mentre con il teatro e il cinema il regime fu più tollerante se si considera il fatto che esso cercava il consenso del popolo che in quel periodo era a maggioranza dialettofona (Raffaelli 2010). Un'altra contraddizione ci viene fornita dalle circolari del Ministero della Cultura Popolare in cui si diceva che era vietato l'uso del dialetto nelle rappresentazioni teatrali ma, allo stesso tempo, indicava quali compagnie teatrali erano esenti da tale divieto (Camilleri, De Mauro 2014: 14).

Proprio per questa ambiguità del fascismo i pareri sull'operato del regime con le politiche linguistiche nei confronti dei dialetti sono discordanti infatti il regime portò avanti una politica antidialettale in modo meno vistoso rispetto alla lotta contro i forestierismi probabilmente perché il dialettismo era considerato un pericolo minore e probabilmente per il fatto che il Duce continuava a vantarsi delle proprie origini contadine e in ultimo che la base che costituiva il regime era composta dalla piccola e media borghesia che utilizzava il dialetto in situazioni amichevoli e familiari (Volpi 2014: 102).

5. L'italianizzazione dei dialetti

Il processo di italianizzazione ha subito un'accelerazione nel corso del secolo scorso quando la popolazione è passata dalla diglossia al bilinguismo (Ricca, 2010) per l'effetto dei cambiamenti sociali derivati dall'industrializzazione del Paese che è passato da una società tipicamente agricola a una società industriale basata sul commercio, sulle comunicazioni e sul settore terziario (Sobrero, Miglietta 2010: 165-166). Tra i fattori che hanno contribuito alla diffusione della lingua nazionale, e di riflesso hanno dato una spinta acceleratoria all'italianizzazione dei vernacoli, ricordiamo: l'emigrazione di grandi masse di cittadini che dalle campagne o da altre regioni italiane si riversano nei centri industriali del Nord; la nascita dei primi giornali a tiratura nazionale; il servizio di leva e la capillarità della burocrazia; l'istruzione obbligatoria; il cinema; la radio; la televisione (Sobrero, Miglietta 2010: 51-53) che grazie al suo prestigio diffonde la lingua nazionale in tutti i centri linguistici, indipendentemente dalla loro dimensione (Fiandri 1998: 23).

Oggi la lingua nazionale esercita una spinta più energica sul dialetto rispetto al passato determinando in tal modo la decadenza del dialetto: le statistiche dell'ISTAT relative al 2012 mostrano che il 53,1% degli italiani parla esclusivamente in italiano in famiglia contro il 9% dei parlanti esclusivamente, o prevalentemente, il dialetto (ISTAT, 2014); è maggiore il numero dei parlanti esclusivamente italofoeni rispetto al numero dei dialettofoni e tra questi ultimi sono numerosi coloro che il dialetto lo capiscono ma non lo parlano con la conseguenza che termini dialettali non vengono più utilizzati cadendo in disuso e andando ad arricchire il lessico del dialetto arcaico (Diaconescu 2010 pagina non riportata).

Sul piano pratico, quali sono gli effetti dell'italianizzazione? L'italianizzazione è un processo durante il quale il dialetto si avvicina alla struttura della lingua italiana sia a livello lessicale che fonologico, morfologico e sintattico (Ricca 2010): se una volta in Piemonte si usava il termine *barba*, oggi troviamo *zio* oppure *sorèla* in luogo di *seur*; in Lombardia *pipistrel* ha soppiantato *tegnöra* o, per citare un altro esempio, *brósca* risulta sostituita da *spazzola*; sull'Appennino a cavallo tra il Lazio e l'Abruzzo i pastori erano soliti differenziare le piante di fico a seconda del periodo in cui era possibile raccoglierne i frutti per cui c'era la pianta *nana*, *sangiovanni*, *paesana*, *lattosa*, ecc. oggi tale distinzione sembra essersi estinta; sono sparite professioni femminili quali la *filerina*, *filannara* (De Mauro 2014: 121-124); nel Salento per “computer” e “schermo” si dice *kom'pjuter:e* e *skermu*; entrano parole italiane che per un certo lasso di tempo coesistono con termini dialettali i quali, in un secondo momento, vengono soppiantati in favore delle prime oppure continuano a esistere assumendo, però, significati diversi: a Milano si usa *søl* e *pavi'ment* per indicare, rispettivamente, “pavimento sporco” e “pavimento

pulito”. Il processo di italianizzazione dei dialetti inerente al lessico fa registrare maggiore vitalità nella burocrazia, in ambiti religiosi, commerciali così come i termini che si riferiscono alle parti del corpo, alle malattie, allo stato sociale e alla parentela mentre risultano più coriacee le parole legate alle attività contadine e degli artigiani (Sobrero, Miglietta 2010: 166-167). Altri effetti dell'adeguamento sono: la penetrazione di elementi lessicali della lingua nazionale che è una conseguenza fisiologica dovuta ai cambiamenti sociali e al sempre maggior numero di nuovi referenti tanto che il lessico dialettale odierno risulta arricchito con prestiti, che servono a sopperire la mancanza di termini che definiscono strumenti o attività che erano prima sconosciute al patrimonio culturale, incroci tra parole, italiane e dialettali, e calchi (Gramellini 2008: 191) e l'assottigliamento del lessico dialettale soprattutto di quello relativo alla fauna, alla flora, alle superstizioni e ai metodi di lavoro (Gramellini 2008: 191). Beccaria (2002: 80) per esempio, considera questo assotigliarsi del lessico dialettale come una lenta morte dei dialetti: ai nomi dialettali di piante o fiori sono subentrati termini generici quali fiore, pianta o erba.

Oltre all'interferenza nel lessico anche altre strutture sono state intaccate. Quando un termine italiano entra nel lessico dialettale succede che il nuovo termine preso in prestito porti con sé anche fonemi che risultano estranei al dialetto che tende ad avvicinare la propria fonologia a quella italiana (anche se è più probabile che il dialetto perda i tratti fonologici che lo caratterizzano) (Ricca, data non riportata); in Sicilia *tesi* ha dato luogo a *desi* “dieci”; in Calabria da *janku* si è passati a *bjanku*; nel Salento *ranu* ha dato origine a *granu* / *kranu*. Per quanto concerne la morfosintassi, invece, il milanese ha fatto registrare l'affermarsi del superlativo *-isim* tipico dell'italiano in luogo delle forme *bu:tant* + aggettivo o *tant* + aggettivo; nel Salento *'ditfere* è stato sostituito da *dire*; in Piemonte la metaforesi che faceva distinguere il singolare *'un* dal plurale *'En* non si usa più tanto avendo lasciato il posto a prestiti che non si declinano come, per esempio, *li mun* (Sobrero, Miglietta 2010: 166-167).

6. Quale futuro si prospetta per i dialetti?

Già Italo Calvino, nel 1965, faceva notare il cattivo stato di salute dei dialetti e il loro declino affermando che finché la lingua italiana era rimasta un idioma letterario i dialetti presentavano un'enorme ricchezza di vocaboli che, al contrario mancavano alla lingua nazionale e che permettevano di descrivere e nominare i campi, i mestieri, gli attrezzi (Gramellini, 2008, p. 182). I cambiamenti sociali derivanti dalle migrazioni di masse che si riversarono dalla campagna ai centri urbani, dall'industrializzazione del Paese, dal diffondersi dei nuovi mezzi di

comunicazione di massa hanno avuto l'effetto di portare i dialetti a perdere vitalità e che, a nostro dire, hanno cominciato la loro fase discendente che, prima o poi, porterà alla loro perdita o, quanto meno, alla loro completa italianizzazione confondendosi nelle varietà. Nonostante alcuni studiosi affermino che i dialetti stanno vivendo una nuova fioritura, siamo dell'avviso che sebbene nascano gruppi che cantano in dialetto, o poeti che scrivono le proprie opere usando il dialetto questo non significa che tali idiomi si stiano rinvigorendo. A confermare la tendenza alla sparizione dei dialetti ci sono le statistiche condotte dall'ISTAT e dalla DOXA che confermano il continuo diffondersi dell'italiano come mezzo di comunicazione preferenziale usato anche in ambiti in cui erano usati solo i dialetti nonostante le molte persone versatili che alternano i due sistemi linguistici (Beccaria 2002: 197). In Italia si sta discutendo molto sullo stato di salute dei dialetti e questo è fonte di molti dibattiti che vertono soprattutto sulla loro sopravvivenza e meno sul loro minor uso rispetto al passato. Ciò su cui tutti sono però d'accordo è che i dialetti si usano sempre meno che nel passato. L'affievolimento del loro vigore varia da regione a regione e questo dipende dal tessuto economico e sociale di una data zona e, soprattutto, dalla vicinanza, o meno, a un grosso centro urbano: più ci si avvicina ad una città minore risulta l'uso del dialetto (Galli De' Paratesi 1984: 96).

I pareri riguardanti l'attuale situazione degli idiomi dialettali sono discordanti: c'è chi sostiene che essi stiano riprendendo vitalità grazie alla loro riscoperta (Galli De' Paratesi, 1984: 96) da parte dei giovani, o al fiorire di gruppi musicali che cantano in dialetto¹⁰⁹ e, in modo particolare negli ultimi tempi, nel cinema come nei film *Ricominciamo da tre* con Massimo Troisi, *Baaria* di Giuseppe Tornatore e *Benvenuti al Sud* di Luca Miniero con Claudio Bisio (Marcato 2014: 50) ma le statistiche parlano chiaro. L'uso del dialetto nelle comunicazioni quotidiane è in netto calo come dimostrano gli ultimi dati statistici dell'ISTAT (ISTAT, 2014)

PROSPETTO 1. PERSONE DI 18-74 ANNI SECONDO LA LINGUA ABITUALMENTE USATA IN DIVERSI CONTESTI RELAZIONALI. Anni 1995, 2000, 2006 e 2012, dati in percentuale sul totale della popolazione di 18-74 anni

ANNI	In famiglia				Con amici				Con estranei			
	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano sia dialetto	Altra lingua	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano sia dialetto	Altra lingua	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano sia dialetto	Altra lingua
1995	43,2	23,7	29,5	1,4	46,1	16,4	33,5	1,3	71,4	6,3	19,1	0,8
2000	43,3	18,8	34,0	3,1	47,3	15,6	33,8	2,5	73,6	5,9	18,7	0,9
2006	44,8	15,0	34,0	5,3	48,2	12,1	34,3	4,3	73,9	4,5	19,0	1,6
2012	53,1	9,0	32,2	3,2	56,4	9,0	30,1	2,2	84,8	1,8	10,7	0,9

Non possiamo negare che l'uso del dialetto stia scemando di intensità e stiano scomparendo locuzioni dialettali che sono sostituite da espressioni, o parole generiche, nella lingua nazionale (Beccaria, 2002: 79-80) come è innegabile che il numero dei dialettofoni stia diminuendo (Berruto, 2006: 119) riducendo, in questo modo, le possibilità di trasmissione del dialetto alle generazioni future ma, al contempo, aumentano gli ambiti in cui esso viene utilizzato come nelle chat o nei forum frequentati dai giovani (ibid.). Al dialetto vengono assegnate funzioni diverse da quelle della lingua nazionale: Camilleri asserisce che il dialetto è l'idioma degli affetti, che si usa in ambiti familiari, in confidenza (Camilleri, De Mauro, 2014: 5) infatti a casa sua si adoperava la lingua per mettere le cose in chiaro mentre per il resto usavano il dialetto (ibid., 7).

Berruto individua quattro valori nell'uso del dialetto:

- il valore comunicativo a tutti gli effetti come idioma usato quotidianamente;

- il valore espressivo/ludico;

- il simbolico/ideologico;

- il valore «museografico»/folkloristico.

Procedendo dall'alto verso il basso si può affermare che diminuisce, fino a sparire, il vigore effettivo del dialetto (Berruto, 2006: 120).

Il dialetto utilizzato per scopi ludici/espressivi è una peculiarità del linguaggio giovanile (ibid.) non rappresenta un segnale di ripresa, di rinverimento e di rivalutazione dell'idioma regionale poiché esso è usato dai giovani soprattutto come modo di differenziarsi dal linguaggio degli adulti (Marcato 2007: 53). Se il dialetto viene ridotto a elemento folkloristico locale o a una raccolta di materiali in siti internet, esso non rientra nel repertorio linguistico dei parlanti e, di riflesso, se esso viene considerato un pezzo da museo da conservare come memoria di una realtà passata si può affermare che quest'ultimo sia defunto (Berruto 2006: 120). Per quanto concerne il valore simbolico/ideologico Berruto fa notare che il dialetto

si trova ad essere impiegato non in quanto costituisca una varietà di lingua referenzialmente e pragmaticamente adeguata a bisogni comunicativi, quanto come veicolo di evocazione e attivazione di mondi di riferimento e valori particolari, diversi da quelli associati (o che si vorrebbero associare) all'italiano (a volte, certamente, anche in chiave nostalgico-rivendicativa) (Berruto 2006: 121).

Il dialetto oggi è “vivo” in altri ambiti d'uso. Non ha più la funzione comunicativa di un tempo ma viene utilizzato in qualità di nuovo strumento linguistico addizionale, seppur non in modo massiccio, a disposizione dei parlanti:

¹⁰⁹ 99 Posse, Alma Megretta, Mau Mau, A Me Manera, ecc.

è entrato in branche particolari svolgendo un ruolo simbolico e pragmatico (Berruto 2006: 121). Un esempio di un nuovo ambito d'uso ci giunge dal mondo del marketing: alcuni anni or sono la San Pellegrino, in una sua pubblicità, faceva cantare alle arance la nota canzone siciliana *Ciuri ciuri* (Grochowska 2013: 24); ecc.

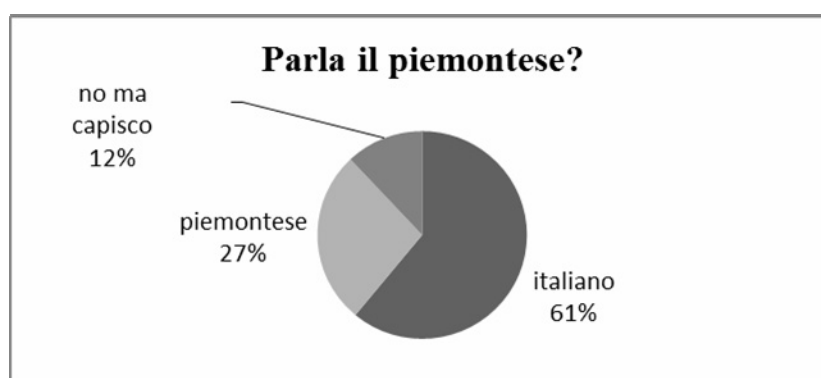
Cosa viene fatto per non far sparire completamente il dialetto? Si è tentato di inserire l'insegnamento del dialetto nelle scuole; si è registrato il fiorire di pubblicazioni di dizionari, raccolte di modi di dire e proverbi dialettali (Ferraris 2012); sono nati siti internet aventi come scopo la promulgazione del dialetto¹¹⁰.

7. Lo studio

In questa parte del nostro lavoro presentiamo lo studio condotto nelle aree della provincia di Cuneo descritte nell'abstract per analizzare in quale situazione effettivamente si trovi il dialetto piemontese in questo angolo del Piemonte.

La prima parte del questionario prevede domande riguardanti i dati anagrafici; altre sono domande a risposta secca mentre le restanti richiedono anche l'opinione dei sondati.

Verranno presentati i risultati generali dell'inchiesta relativi a quale sistema idiomatrico ricorrono gli intervistati nei diversi ambiti: con i genitori, con i fratelli, con i famigliari, con il partner, con i figli, con i vicini di casa, con gli sconosciuti, nei negozi, con gli amici, ecc. Inoltre, nel presentare i risultati ci avvarremo anche dei commenti fornitici dagli intervistati al fine di corredare il lavoro di informazioni aggiuntive in modo tale da rendere più chiaro il quadro idiomatrico dell'area analizzata.



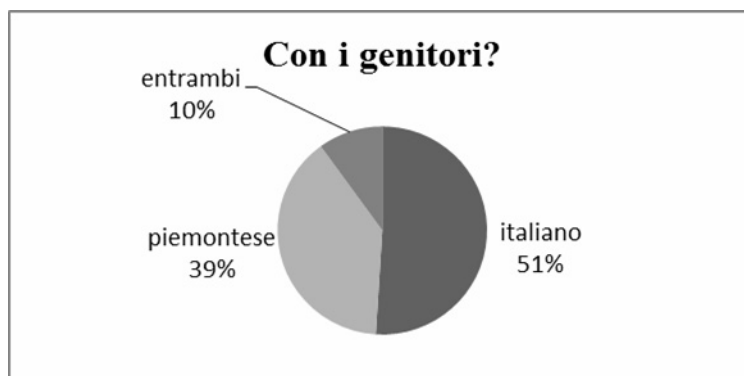
¹¹⁰ Troviamo, per esempio, un lungo elenco di associazioni o enti che promuovono il dialetto piemontese, le tradizioni della regione e le attività culturali sul sito <http://www.piemunteis.it/link>.

Come si evince dal grafico, più del 60% degli intervistati dichiara di parlare o di conoscere il dialetto piemontese ma se andiamo ad analizzare a quale sistema linguistico i parlanti ricorrono in diversi ambiti la situazione cambia.

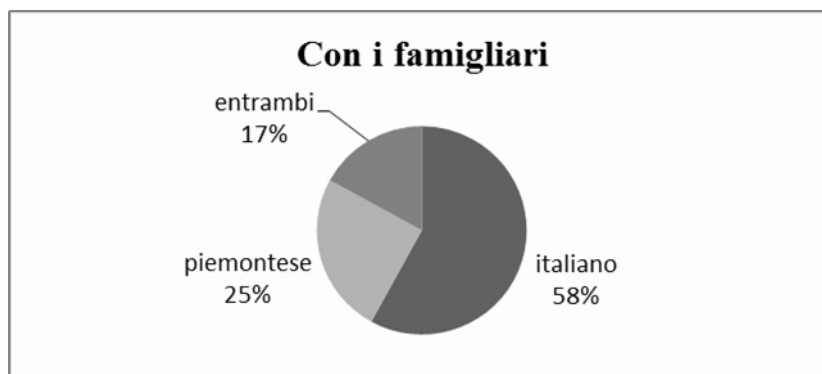
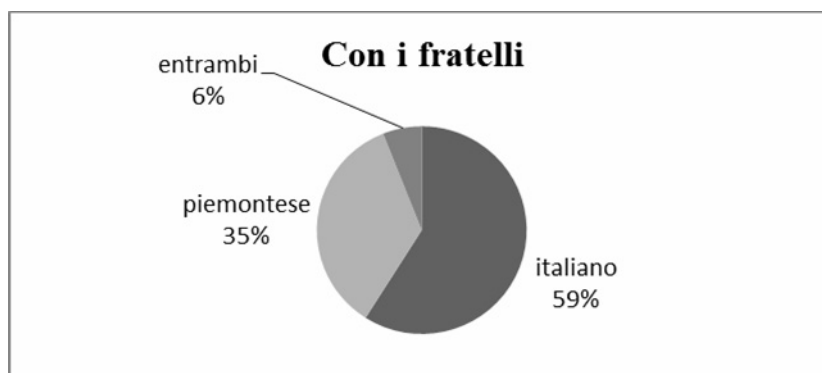
Di seguito riportiamo i risultati che mettono in evidenza il comportamento verbale degli intervistati quando si riferiscono agli ambiti in cui le loro conversazioni avvengono durante la loro giornata:

- con i genitori;
- con i fratelli;
- con i famigliari;
- con il coniuge o il partner;
- con i figli;
- con i vicini di casa;
- con gli sconosciuti;
- nei negozi;
- con gli amici;
- negli uffici pubblici;
- al lavoro;
- quando scherzano.

Alcuni grafici sono corredati da un commento che si riferisce all'uso del dialetto e della lingua italiana nello stesso ambito.

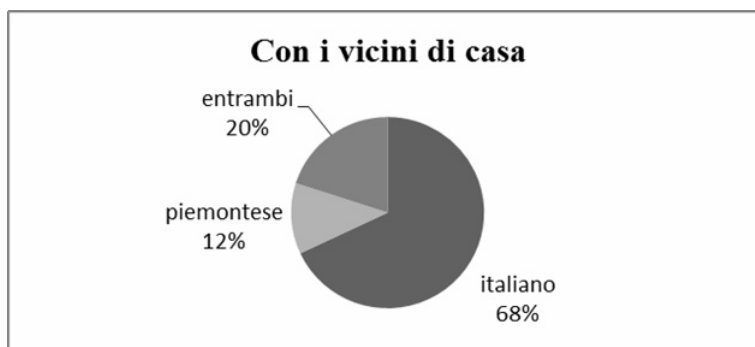


Un solo intervistato ha commentato la domanda aggiungendo che parla con i genitori soprattutto in italiano e che raramente viene usato il piemontese quando scherzano.

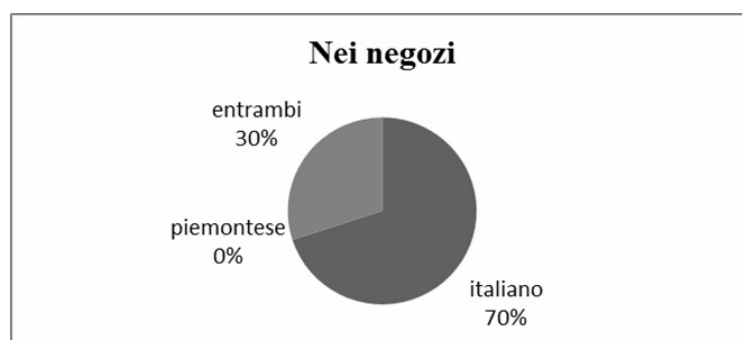
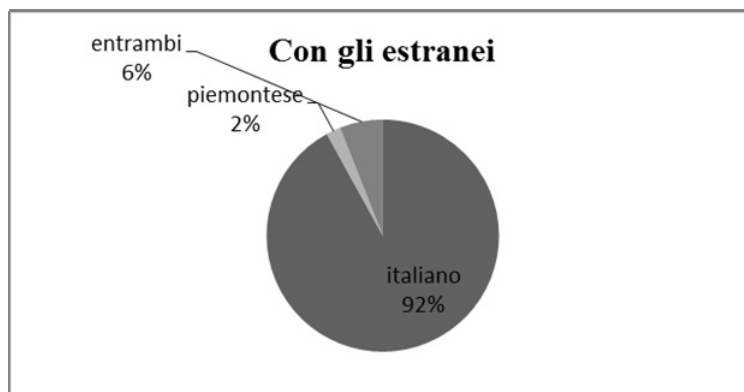


Dai commenti aggiunti si nota che il ricorso al vernacolo dipende dall'età del parente con cui si interloquisce: in genere si ricorre al dialetto con i fratelli e i famigliari più vecchi;

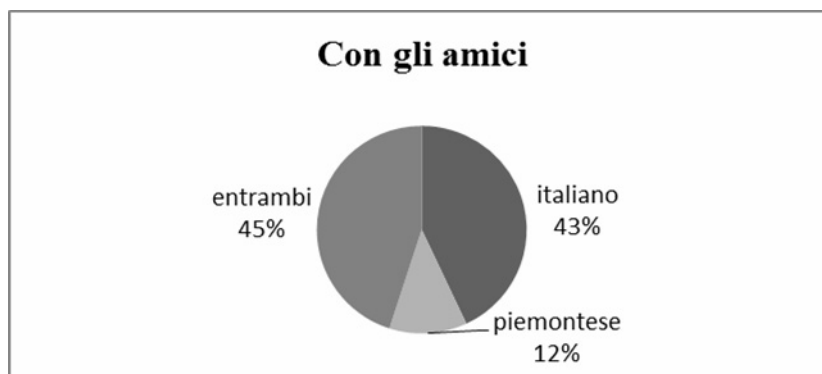




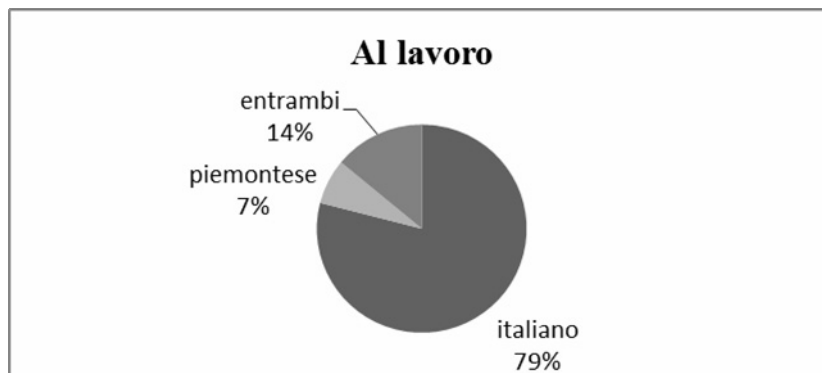
Anche nell'ambito dei vicini di casa l'uso del sistema linguistico dipende dall'età di questi ultimi. Ci sono comunque anche altri fattori sociali che determinano il ricorso al dialetto o alla lingua nazionale: la confidenza che il parlante prova verso i propri vicini e il loro luogo di origine. Per quanto concerne il secondo fattore, mette conto ricordare i flussi migratori che hanno caratterizzato, e che continuano a interessare, l'Italia: gli immigrati non conoscono l'idioma locale per cui i parlanti ricorrono alla lingua italiana. Un intervistato ha aggiunto che se qualcuno gli si rivolge in dialetto lui risponde comunque in italiano nonostante conosca il piemontese.

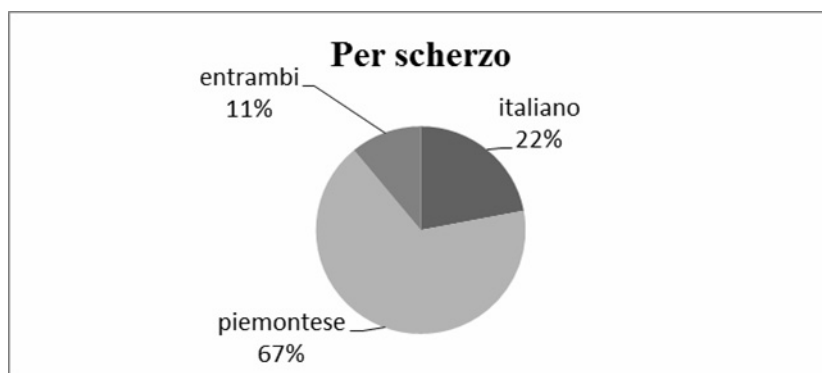


Tre rispondenti affermano che la scelta del sistema linguistico dipende dal fatto se conoscono bene o no il negoziante; due ricorrono al piemontese nei negozi del loro paese di origine mentre negli altri luoghi usano l'italiano; un intervistato dichiara di parlare in piemontese solo nel negozio che si trova sotto casa sua mentre negli altri utilizza l'italiano.



La domanda riguardante l'uso del sistema linguistico utilizzato con gli amici ha fatto registrare il maggior numero di commenti. C'è chi afferma di parlare in piemontese con gli amici di infanzia mentre con gli altri ricorre ad entrambi i sistemi linguistici; un intervistato di parlare in dialetto con chi è piemontese perché con loro non si osa parlare in italiano; tre rispondenti usano il dialetto con gli amici più stretti; c'è chi, invece, ricorre al dialetto solo quando si trova in compagnia degli amici del suo paese e con gli altri parla in italiano; altri intervistati dichiarano di ricorrere al dialetto con gli amici intimi o solo quando scherzano.





Dal grafico si evince che il numero di coloro che ricorrono al dialetto in situazioni ludiche supera di molto il numero di coloro che usano solo l'italiano. Il restante 12% utilizza entrambi i sistemi idiomatici ricorrendo spesso al *code-mixing* o al *prestito*: per esempio si inseriscono alcune parole dialettali come “gadan” (scemo, fannullone) o “fol” (folle, sempliciotto, stupido).

Alla domanda “Come considera le persone che parlano piemontese?” le risposte mostrano diversi sentimenti verso chi usa il dialetto: sono persone che posseggono un pezzo di cultura e che sono persone aperte; sono persone che vogliono mantenere le origini; portatori di cultura; normali; sono di origini contadine; persone legate alla terra; sono barotte¹¹¹; sono persone intelligenti e tradizionaliste; sono simpatiche, concrete, a volte volgari¹¹²; sono simpatiche e genuine; mi fa piacere che qualcuno parli piemontese perché esprime senso di appartenenza; se sono giovani, barotte e se sono anziani è normale che lo parlino; baluardi di una lingua che sta sparendo; normali; anziane (di solito lo parlano loro) e contadine; sagge; persone che conoscono una lingua in più; dei “bomber”¹¹³. Se si va a vedere l'età di coloro che hanno dato una valutazione negativa, definendo i parlanti che usano il dialetto “barotti”, “antichi”, “vecchie” si nota che gli intervistati sono di giovane età. Questo atteggiamento cambia e presenta giudizi più positivi con l'aumentare dell'età dei sondati. Pertanto possiamo dire che un certo pregiudizio verso chi parla il dialetto esiste ancora.

Alla domanda se l'intervistato vorrebbe conoscere meglio il dialetto piemontese le risposte sono state secche e accompagnate da commenti telegrafici come, per esempio, “no, non mi serve”.

Il 20% dei rispondenti afferma di voler conoscere meglio la parlata locale

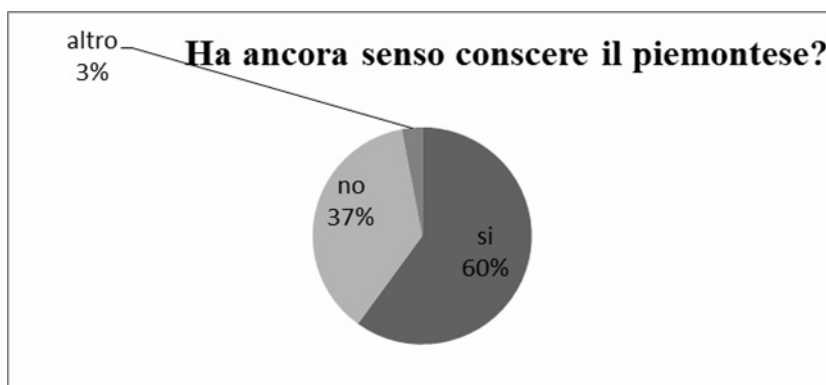
¹¹¹ Il termine barotto in Piemonte significa “campagnolo” con connotazioni negative.

¹¹² Va ricordato che il dialetto è più diretto rispetto alla lingua nazionale per cui il primo può risultare volgare a chi non conosce il dialetto locale.

¹¹³ Campioni.

perché ciò permetterebbe di comunicare con quelli del posto; una persona sondata che lavora in ospedale, ha affermato che vorrebbe approfondire la sua conoscenza del dialetto in modo tale da poter comunicare meglio con i pazienti anziani affinché questi ultimi si sentano più a proprio agio. La maggior parte dei sondati che hanno risposto negativamente hanno motivato la propria risposta affermando che il dialetto, in realtà, non gli serve.

Quando è stata posta il quesito se abbia ancora senso conoscere il piemontese, la maggior parte dei partecipanti all'indagine hanno risposto positivamente.



Le persone che hanno dato una risposta positiva adducono motivazioni come:

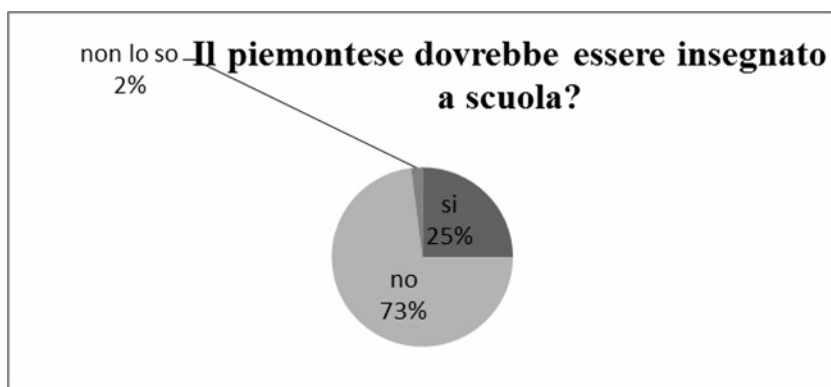
- perché fa parte delle radici;
- perché nel dialetto ci sono la cultura, le tradizioni e i modi di dire che andrebbero perduti;
- perché trasmette la cultura;
- per non perderlo;
- perché tramanda la cultura ed il modo di essere;
- perché rappresenta la lingua degli antenati;
- perché fa parte della storia e della cultura del Piemonte;
- perché fa parte del territorio;
- per avere ancora legami con il passato e per comunicare con le vecchie generazioni;
- perché se non si sa da dove si viene non si sa dove si va (le figlie di 6 e 9 anni dell'intervistato numero 18 lo studiano);

- per non perderlo;
- perché sta scomparendo;
- sempre perché non deve sparire;
- perché avvicina le persone; ecc.

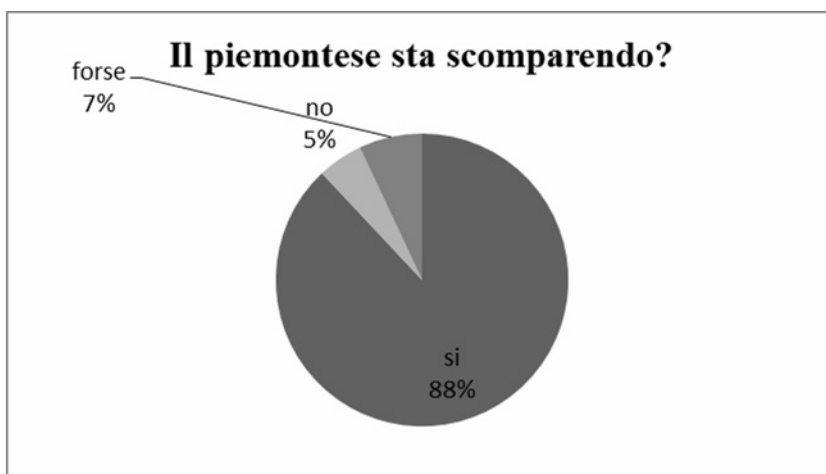
Coloro che hanno risposto no, hanno riportato le seguenti motivazioni:

- perché nelle grandi città si parla l'italiano;
- perché non serve a niente;
- perché lo parlano solo gli anziani;
- meglio imparare le lingue straniere
- perché non dà vantaggi sul lavoro. L'intervistata (n. 27, infermiera) aggiunge che nel suo campo sarebbe utile per far sentire meglio i ricoverati anziani;
- perché non porta da nessuna parte;
- perché è lingua dei vecchi;
- perché varia da paese a paese ed è sempre stato tramandato oralmente. Inoltre, a scuola si insegnerebbe il dialetto standard; ecc.

Nonostante ci sia la consapevolezza che abbia ancora senso conoscere il dialetto locale, la maggior parte degli intervistati, il 73% come si può vedere dal grafico che segue, afferma che, comunque, esso non andrebbe insegnato a scuola.



Alla domanda se il piemontese stia scomparendo la maggior parte dei sondati, corrispondente all'88% degli intervistati, risponde affermativamente.



Le motivazioni fornite sono, ad esempio, che:

- il dialetto viene parlato poco, non viene insegnato poco e non è molto apprezzato;
- ci sono troppi stranieri e chi lo parla viene ancora etichettato “contadino”;
- i giovani non lo parlano più ma resiste ancora in campagna;
- i genitori non lo parlano con i figli;
- a scuola si insegna l'italiano e c'è sempre meno gente che lo parla;
- viene parlato in campagna ma il mondo agricolo è cambiato;
- non viene più parlato;
- è una lingua locale;
- non viene parlato in famiglia, c'è stata una massiccia immigrazione dal sud ed è in atto un nuovo tipo di immigrazione;
- non si avverte più l'interesse a portarlo avanti;
- bisogna conoscere l'italiano, il mondo è globalizzato e il dialetto viene solo parlato in piccole comunità;
- scompare ma forse resiste in campagna;
- gli adolescenti non lo imparano e che è meglio conoscere le lingue straniere; ecc.

Infine, riportiamo ancora i dati relativi al pregiudizio nei confronti di chi parla il dialetto: in primo luogo si registra un certo numero di persone, che

rappresenta il 28% degli intervistati, che sono state oggetto di scherno per il fatto di parlare il dialetto e di questi il 35% è stato preso in giro per gli errori fatti quando parlavano o provavano a parlare in piemontese; in secondo luogo il 32% delle persone che hanno risposto al questionario dichiara di aver deriso chi parla il piemontese: di queste una rispondente, originaria e residente nelle Langhe, afferma di deridere il coniuge perché il suo piemontese è diverso essendo egli originario di un paese non distante.

8. Conclusione

Nel corso del nostro lavoro abbiamo mostrato che da quando il Paese è stato unito, le parlate regionali hanno fatto registrare un lento calo della loro vitalità. Oggi esiste una ricollocazione dei dialetti nel repertorio idiomático: il dialetto viene utilizzato in nuovi ambiti come il marketing. Ma questo nuovo uso è veramente sinonimo di rinascita del dialetto? Non mettiamo in dubbio l'intento nobile di alcune aziende che cercano di ridare forza ai dialetti ma in questo tentativo vediamo soprattutto un uso folkloristico o ludico dei dialetti. Si parla dell'uso del dialetto da parte dei giovani: questi non usano il dialetto vero e proprio ma solo elementi dialettali che formano il linguaggio cosiddetto giovanile o "giovanilese".

È in aumento il numero dei parlanti passivi i quali capiscono il dialetto ma non lo parlano: non utilizzandolo non sono in grado di trasmetterlo determinando quindi l'aumento degli italofoeni.

Nel corso della nostra inchiesta abbiamo notato un certo numero di parlanti evanescenti e a tale proposito Moretti afferma che i parlanti evanescenti si trovano quando si è in presenza di forte decadimento linguistico e li definisce "i 'primi ultimi parlanti', ossia il primo frutto di una perdita sociale massiccia da parte della lingua" (Moretti 1999: 23).

Una lingua può sparire in tre modi: la trasformazione, la sostituzione e l'estinzione (Hagège, 2000: 65-66). La trasformazione è il fenomeno che riguarda tutte le lingue con il passare del tempo, la sostituzione è il processo che ha caratterizzato l'Italia dall'unità del Paese mentre l'estinzione si verifica quando spariscono i parlanti nativi. A nostro dire il dialetto sta scomparendo nella forma che la conoscono i parlanti delle generazioni più anziane e continuerà a vivere nelle varietà diatopiche dell'italiano.

Riferimenti bibliografici

Beccaria, G. L., 2002. "Italiano, oggi: l'antico, il nuovo" in *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 9. Beccaria, G. L., 2002. *Italiano antico e nuovo*. Garzanti, Milano.

- Berruto, G., 2006. *Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)*, in *Lingua e dialetto nell'Italia del Duemila*, a cura di Sobrero, A. A., Miglietta, A., 2006. Congedo Editore, Galatina.
- Burgio, E., 2009. *Note sulla storia linguistica dell'Italia unita (all'uso di lettori non italiani)*. Anuari Verdaguer 17.
- Camilleri, A., De Mauro, T., 2014. *La lingua batte dove il dente duole*. Editori Laterza, Roma-Bari.
- De Mauro, T., 1970. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Editori Laterza, Bari.
- De Mauro, T., 2014. *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*. Editori Laterza, Roma-Bari.
- Farinelli, M. A., 2009. *Il fascismo ad Alghero. Italianizzazione alla periferia del regime*. Insula n. 6.
- Fiandri, C., 1998. *Italiano e dialetto a contatto: aspetti del mutamento del dialetto a Sassuolo (Modena)* in *Dialetti in tesi. Concorso per la premiazione delle migliori tesi dedicate alla tutela e alla valorizzazione dei dialetti emiliano-romagnoli*, 2013. vol. 1.
- Foresti, F., et al., 2003. *Credere, obbedire, combattere Il regime linguistico nel Ventennio*, (a cura di Foresti, F.). Edizioni Pendragon, Bologna.
- Galli De' Paratesi, 1984. *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenza verso l'italiano standard: un'inchiesta sociolinguistica*. Il Mulino, Bologna.
- Gensini, S., 2006. *Breve storia dell'educazione linguistica dall'unità ad oggi*. Carocci, Roma.
- Gramellini, F., 2008. "Il dialetto del nuovo millennio: Usi, parlanti, apprendenti". *Ianua. Revista Philologica Romanica*, vol. 8.
- Grochowska, A., 2013. "Il dialetto nell'Italia postunitaria". *Studia Romanica Poznaniensia*, vol. 40(3).
- Hagège, C., 2000. *Morte e rinascita delle lingue – Diversità linguistica come patrimonio dell'umanità*. Feltrinelli, Milano.
- Marcato, C., 2007. *Dialetto, dialetti e italiano*. Il Mulino, Bologna.
- Marcato, C. 2014. *Italiano e dialetto oggi*, in *Lezioni d'italiano – riflessioni sulla lingua del nuovo millennio*, a cura di Lubello, S., 2014.
- Moretti, B., 1999. *Ai margini del dialetto. Varietà in sviluppo e varietà in via di riduzione in una situazione di 'inizio di decadimento'*. Osservatorio Linguistico della Svizzera Italiana, Bellinzona.
- Sobrero, A. A., Miglietta, A., 2010. *Introduzione alla linguistica italiana*. Editori Laterza, Roma-Bari.
- Volpi, M., 2014. «Sua Maestà è una pornografia!» *Italiano popolare, giornalismo e lingua della politica tra la Grande Guerra e il referendum del 1946*. Libreriauniversitaria.it edizioni, Padova.

Fonti internet

- Coveri in Raffaelli, A., 2010. *Lingua del fascismo* in Enciclopedia dell'Italiano <http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del->

- fascismo_(Enciclopedia_dell'Italiano)/ (consultato il 26.04.2016).
- Demartini, S., 2003. *Dal dialetto alla lingua negli anni Venti del Novecento* in https://www.academia.edu/3702915/Dal_dialetto_alla_lingua_negli_anni_Venti_del_Novecento (consultato il 13.06.2015).
- Diaconescu, R., [data non riportata]. "L'italiano e i dialetti: alcune interferenze linguistiche".
Http://cis01.central.ucv.ro/litere/activ_st/articole_anale_lingvistica/roxana_diaconescu.pdf (consultato il 23.09.2015).
- Ferraris, M., 2012. *Dialetto, un patrimonio da salvare* in <http://www.associazionetommaseo.it/node/497> (consultato il 24.04.2016).
- ISTAT, 2014. "L'uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue in Italia" http://www.istat.it/it/files/2014/10/Lingua-italiana-e-dialetti_PC.pdf?title=Lingua+italiana%2C+dialetti+e+altre+lingue++27%2Fott%2F2014+-+Testo+integrale.pdf (consultato il 12.07.2015).
- Raffaelli, A., 2010. *Lingua del fascismo* in Enciclopedia dell'Italiano [http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consultato il 26.04.2016).
- Ricca, D., 2010. "Italianizzazione dei dialetti" in Enciclopedia dell'Italiano Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/italianizzazione-dei-dialetti_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/italianizzazione-dei-dialetti_(Enciclopedia_dell'Italiano)/) (consultato il 27.04.2016).

Hadrian LANKIEWICZ
Uniwersytet Gdański

Maurizio BONINO
Ateneum-Szkoła Wyższa w Gdańsku

La prospettiva ecologica di creazione letteraria di Umberto Eco: la lettura del romanzo *Il nome della rosa*

Summary

The article presents an analysis of one of the most spectacular novels by Umberto Eco with recourse to ecocritical methods of reading. This approach accentuates reflection on the literary visions of the relationship between humankind and environment, including the ideological dimension as well as it pertains to the educational value of literature in solving the environmental and cultural crisis of today (Iovinio, 2006). The aim of this article is to inscribe the historical novel titled *The name of the Rose* into the ecocritical perspective. Resting firmly on the postulates of the so-called postmodern ecocritical reading, the authors analyze the main motive of the novel – the medieval conflict between the emperor's and the pope's legislation – as a sign of cultural crisis caused by the disrespect to natural laws and human nature.

Keywords ecolinguistica, Umberto Eco, *Il nome della rosa*, la crisi ambientale

1. Introduzione

Il nome della rosa è il primo romanzo di un saggista, filosofo e intellettuale italiano, che gli ha portato la fama mondiale e riconoscimento nel mondo letterario. L'opera – un giallo deduttivo – è ambientata nel Medio Evo sul finire del 1327. La storia si svolge in sette giorni scanditi dai ritmi della vita in un monastero benedettino (il nome che non viene mai rivelato) nell'Italia settentrionale. Nell'introduzione l'autore usa un artificio letterario dell'Ottocento affermando di aver tradotto la versione francese di un manoscritto del quattordicesimo secolo che apparentemente era un'opera di un monaco benedettino, Adso da Melk. Nel prologo, invece, si presenta Adso da Melk, che diventato ormai anziano, ricorda importanti vicende della sua vita di quando era novizio. Un giorno in compagnia del proprio maestro Guglielmo da Baskerville, a cui l'imperatore Ludovico di Bavaria ha affidato l'incarico di una delicata missione diplomatica durante una

riunione tra i delegati del papa (Giovanni XXII) e dell'imperatore, si reca all'abbazia dove si discuterebbe l'eventuale eresia del gruppo francescano. In realtà si tratta della lotta fra l'autorità laica (rappresentata dall'imperatore) e l'autorità religiosa (rappresentata dal papa), il conflitto centrale del Medio Evo. Siccome l'abbazia viene sconvolta da una serie di morti inspiegabili, l'abate, prendendo in considerazione la fama di uomo perspicace e intelligente di cui gode Guglielmo da Baskerville e la sua lunga esperienza come inquisitore, gli chiede di risolvere il mistero dei delitti. Le osservazioni del monastero e i colloqui con i frati, lo portano nella biblioteca dove nella sezione inaccessibile a tutti si trova il secondo libro di Aristotele dedicato al riso che potrebbe danneggiare la cristianità. Siccome le pagine di questo libro sono state avvelenate dall'ex bibliotecario cieco, i frati che hanno tentato di leggerlo sono morti. La lotta per il libro finisce nell'incendio in cui brucia la biblioteca e finalmente tutta l'abbazia.

Questo giallo storico scritto in stile postmoderno, il fatto affermato dai critici letterari e dallo scrittore stesso nelle interviste e nei colloqui, presenta un romanzo complesso che non appartiene a un singolo genere considerati i diversi livelli di lettura. Quindi, sotto la patina del romanzo giallo domina il modo ironico tipico delle opere postmoderne cioè la lettura alla lettera permette una cosa, mentre il lettore modello può scoprire i sensi attraverso i rimandi intertestuali e il gioco semiotico indicato intenzionalmente dall'autore ma anche quello involontario che appartiene solo al processo della lettura basata sulla riflessione poststrutturale. La morte dell'autore, come propone Roland Barthes (1967), apre le opere, direbbe Umberto Eco, a interpretazioni mediate dai lettori e cambia la funzione del testo da questo leggibile a quello scrivibile a causa di ciò noi offriamo qui la lettura di quel narrativo applicando il modo di lettura proposto dall'ecocritica letteraria, nota anche come *l'ecocriticism*.

L'ecocritica è un modo di leggere che mette in primo piano le questioni dell'ambiente e le relazioni dell'essere umano con gli elementi non-umani della natura. Il punto centrale dell'analisi dell'ecocritica letteraria sono le varie rappresentazioni della natura e la cultura dipinte in modo sfaccettato che prende in considerazione vari aspetti di questi rapporti. L'ecocritica interpreta la nozione della natura presentandola da vari punti di vista, includendo apparenze ideologiche che dipendono dal contesto. In altre parole, l'ecocritica si concentra sulle condizioni storiche per riportare la crisi ambientale ed eviscerare dal testo le potenzialità etico-educative oppure, come esso, si fa veicolo di problematiche ambientali.

Perciò il nostro obiettivo è la lettura del romanzo *Il nome della rosa* per individuare i problemi e i motivi tipici per l'ecocritica ma particolarmente mostrare il modo in cui il narrativo rispecchia la crisi ecologica come crisi

culturale. Inoltre esaminare il testo per trovare soluzioni dei nostri problemi vitali, soprattutto quelli pertinenti alle relazioni tra l'uomo e l'ambiente circostante nella matrice etica ecocritica.

Le opere letterarie di Umberto Eco si annoverano nell'ambito dell'estetica postmoderna e quindi sono piene di testualità segnata con innumerevoli citazioni e riferimenti a opere di vario genere, conosciute quasi esclusivamente da filologi e bibliofili, e l'umorismo è presentato come una caratteristica umana. Approfondendo i temi oscuri del medioevo presentati attraverso il modo parodistico oppure ironico, Eco inserisce nei suoi romanzi dibattiti filosofici sull'esistenza e sulla natura dell'universo. Può darsi che le sue opere si prestino alle interpretazioni ecocritiche (Bousquet, 2009).

Il nome della rosa, vivisezionato dagli strutturalisti per decenni, ma letto da gente semplice come un giallo appassionante, fu anche "adottato all'Accademia militare di West Point come libro di testo" (Bousquet, 2009). Il testo riportò un grande successo e fu accolto entusiasticamente sia presso la critica sia presso il pubblico e diventò un bestseller. Successivamente il libro fu tradotto in oltre cento lingue e venduto in trenta milioni di copie (Ordine, 2016: 28). Ma, come ammette Eco, queste sono solo congetture, perché non si sa mai quante copie sono state vendute nei paesi orientali, per esempio, in Cina (Di Sefano, 2012). Il romanzo ha ricevuto diversi premi e riconoscimenti, tra cui il Premio Strega nel 1981, ed è stato inserito nella lista de "I 100 libri del secolo" di Le Monde (Greco, 2016).

Il romanzo è ambientato nel 1327 in un monastero benedettino dell'Italia settentrionale ed è narrato in prima persona dal protagonista (nonostante usi le tecniche narrative del passato, nel prologo l'autore sostiene di basare la storia su un manoscritto medievale), Adso da Melk. Ora, invecchiato, si decide a raccontare la storia accaduta durante il suo noviziato. Descrive il soggiorno di una settimana nel suddetto monastero quando il suo maestro, Guglielmo da Baskerville, ex inquisitore, un monaco inglese, conduceva le indagini sulla morte misteriosa di Adelmo, un confratello, avvenuta durante la bufera. La famosa abbazia (il suo nome non compare mai nel testo), sperduta fra i monti, in quel momento era la sede del convegno con i delegati papali sul tema della povertà della Chiesa cattolica. Durante la loro permanenza vengono uccisi altri monaci. Tutti i delitti ruotano attorno a un manoscritto greco custodito gelosamente nella biblioteca del monastero. Si tratta del secondo libro della *Poetica* di Aristotele, dedicato alla commedia e in particolare al riso. Bernardo Gui, l'inquisitore venuto per il convegno, usando le torture, dichiara colpevoli delle morti avvenute nel monastero alcuni monaci, ma non si avvicina alla verità. I veri colpevoli sono scoperti dai protagonisti durante le loro scorribande col favore della notte nel labirinto della biblioteca. Un terribile incendio, che distrugge l'abbazia e il manoscritto, conclude

il romanzo e le indagini di Guglielmo. *Il nome della rosa* si presenta come un romanzo complesso, non appartenente a un singolo genere. Sotto la patina “gialla”, l'autore fa vedere al lettore il carattere metanarrativo del romanzo. Parliamo delle riflessioni filosofiche dell'autore, degli interessi filosofico-semiologici, anche sulla pluralità delle letture possibili che ogni testo può avere. Il titolo sembra molto indicativo della pluralità dei toni del racconto, accentuando l'aspetto polifonico dell'opera, come direbbe Mihail Bachtin (Bakhtin, 1968/2002).

2. Verso l'ecocritica in romanzo *Il nome della rosa*

Anche se le riflessioni teoriche sulla letteratura hanno distaccato l'autore dalle sue opere, specialmente quelle collegate con il post-strutturalismo e il postmodernismo a partire dalla pubblicazione fondamentale di Roland Barthes (1967), il fatto che Umberto Eco fosse un semiologo (un filosofo che si occupa degli studi del segno, attribuendo un'importanza centrale ai significati del linguaggio verbale) ha certamente influito le sue opere letterarie. In altre parole, vogliamo dire che, anche se oggi le interpretazioni letterarie ermeneutiche si concentrano sui significati contenuti dentro il testo anziché sulle intenzioni dell'autore, la consapevolezza critica dell'autore doveva avere la sua impronta nella forma e le accezioni del giallo deduttivo, come si classifica *Il nome della Rosa*. Effettivamente il libro è considerato un incrocio di generi, tra lo storico, il narrativo e il filosofico (Vigliotti, 2016). L'impronta del genio dell'autore dal punto di vista autobiografico (Lejeune, 1982) come la voce narrativa, costituisce sempre un elemento degli atti linguistici nei testi letterari attraverso l'autore implicito (“l'immagine dell'autore consegnata all'opera, ossia l'idea dell'autore che il lettore desume dalle informazioni presenti nel testo”) (Zappella, 2014: 26).

Oggi, nell'epoca della svolta linguistica (Rorty, 1967, 1992) che si basa sull'analisi rigorosa del linguaggio e rappresenta lo spostamento della riflessione filosofica dalla soggettività dei ragionamenti mentali al ruolo del linguaggio nelle costruzioni della verità, così i testi letterari si sono liberati dai suoi autori. Invece di vedere il linguaggio come sistema impersonale capace di comunicare la verità dell'autore, il testo è sempre articolato con gli altri sistemi soggettivi. Così ogni testo rappresenta le diverse formazioni discorsive e l'interpretazione non dipende dal fondamento originario, ma possiede una “funzione variabile e complessa del contesto” (Foucault, 2004, p. 20). Quindi durante la lettura del testo, il luogo centrale non appartiene all'autore bensì al lettore, per cui “l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione” (Barthes, 1988: 56). E perciò ogni testo si può intendere anche fuori dall'ambito letterario, in quanto il lettore dal

punto di vista poststrutturale diventa un produttore e, siccome il testo non ha il significato fisso, “leggibile” (da leggere), occorre un testo “scrivibile” (da scrivere).

L’approccio semiotico alla lettura costituisce una parte importante dell’ecolinguistica e dell’ecocritica letteraria basata sulla riflessione del filosofo statunitense Charles Sanders Peirce che ha sostituito il diadico modello del segno di Ferdinand de Saussure con uno più dinamico, triadico, aprendo così i processi significativi (semiosi) *ad infinitum*. In breve, la semiotica (o precisamente la semiologia) tratta della filosofia del linguaggio dal punto di vista dell’uso dei segni e cerca di spiegare come quelli rappresentino/creino la realtà. Ammettendo che il segno è in generale “qualcosa che rinvia a qualcos’altro” e assumendo che un segno linguistico costituisce sempre un’entità astratta, oppure che il significato non può mai essere associato con l’oggetto che la parola ha come riferimento, allo stesso tempo possiamo affermare che la filosofia del linguaggio deve essere le sue conseguenze per le rappresentazioni dei problemi ambientali nella letteratura.

Partendo dalla funzione rappresentativa della lingua (che permette di produrre la visione mentale della realtà esterna) e riferendosi al modello dinamico del processo di significazione proposto da Peirce che si basa sulla relazione fra tre elementi: il segno, l’oggetto e l’interpretante, possiamo dire che anche l’ambiente (il riferimento/oggetto) subisce una profonda trasformazione, poiché interagendo con gli altri due elementi del processo di significazione perde la sua autonomia. In seguito vogliamo presentare come i processi significativi, pertinenti all’ambiente, sono stati interpretati nel testo del romanzo *Il Nome della Rosa*. La prospettiva ecologica postmoderna, caratteristica per la seconda ondata dell’ecocritica letteraria, costituirà la base metodologica per le nostre interpretazioni. Non vi è alcun dubbio che questo romanzo storico, come sempre si classifica *Il nome nome della rosa*, sia nato “in piena temperie postmoderna e diventato simbolo di quella cultura” (Di Sefano, 2012). Lo ammette lo scrittore, lo confermano i critici letterari. Quindi il lettore modello (Eco, 1985) confrontandosi con questo testo letterario deve guardare attraverso il “bosco letterario” pieno di citazioni, riferimenti ad altri testi, il cosiddetto citazionismo o intertestualità, oppure deve leggerlo al livello di metanarrazione letteraria (come autoreferenzialità, la letteratura che tratta di se stessa, la letteratura fatta sulla letteratura). Queste sono le caratteristiche principali dei testi postmoderni. Il concetto del lettore modello, come ammette Eco, non vuol dire che l’autore empirico (lo scrittore di carne e ossa) stabilisca gli ultimi significati per il suo lavoro. Al contrario, siccome il libro finisce sempre tra le mani di una persona vera e propria (il lettore empirico), lo scrittore deve adottare una strategia flessibile della scrittura che piacerà a più lettori cioè il testo deve mostrare la “condizione di felicità” (Eco, 1992). Di conseguenza se una strategia è flessibile, il testo permette tante interpretazioni quanti sono i suoi lettori empirici.

Spiegando la riveduta pubblicazione del romanzo *Il nome della rosa* nel 2012, Eco evoca le condizioni postmoderne del suo testo richiamandosi all'opinione di Linda Hutcheon su questo capolavoro, la quale sottolinea il suo *doublecoding* “una forma di scrittura che a un livello strizza l'occhio a un lettore colto, a un altro livello si rivolge a un lettore più ingenuo che non coglie la strizzata d'occhi” (Di Sefano, 2012). Insomma, il libro va letto in piena consapevolezza di gioco del doppio codice. Parliamo di polisemia oppure il fatto che ogni romanzo va letto secondo diversi livelli semantici. Si tratta qui di un'altra caratteristica dei testi postmoderni cioè l'ironia che sembra essere senza limiti. Allora, secondo i decostruzionisti americani, come Harold Bloom “ogni lettura è una mis-lettura” vale a dire una lettura sbagliata” (Volli, 2010). Anche se noi non andiamo così lontano e al posto della decostruzione ci incentriamo sulla ricostruzione postmoderna suggerita da Oppermann (2016), ci riferiamo al concetto di apertura nell'interpretazione (Eco, 1962) dei testi proposta da Umberto Eco che, secondo lui, deve rispettare certi limiti. Allora se non è possibile accettare l'intenzione dell'autore, andrebbe accettata almeno quella dell'opera. Eco afferma che “bisogna cercare nel testo ciò che esso dice in riferimento alla propria coerenza contestuale e alla situazione dei sistemi di significazione cui si rifa” (Eco, 1990: 22).

Dunque ammettendo che ogni testo può essere interpretato in modo ecocritico perché ogni testo, consapevolmente o no, presenta la relazione tra l'uomo e la natura, cominciamo la nostra indagine semiotica per individuare il valore dell'ambiente e della categoria di luogo per la *semiosi* nel principale testo di Umberto Eco.

3. Il dilemma dei protagonisti: la matrice etica ecologica

La nozione di “ecocritica” contiene un elemento che rende gli studi letterari più adatti ai problemi contemporanei, perché la letteratura abbia un effetto educativo sulla gente. Quindi la visione dell'umanista ecocritico si allontana dall'intellettuale statico che fa le indagini solo nella sfera culturale essendo totalmente distaccato dai problemi contemporanei dell'esistenza umana. Tutto al contrario egli deve essere un “militante umanitario” (Liparoto, 2007: 228). Ovviamente, per l'ecocritica il problema centrale sarà quella delle relazioni tra l'uomo e l'ambiente naturale. È possibile che il dilemma principale presente nel romanzo *Il nome della rosa* sia quello vitale dell'*ecocriticism*.

Ricordiamo brevemente la trama del libro *Il nome della rosa*. Il protagonista Guglielmo da Baskerville in compagnia del suo discepolo Adso da Melk (due personaggi fittizi) si reca a un monastero benedettino della Congregazione Cluniacense sui monti dell'Italia settentrionale scelto come luogo dell'incontro tra

i francescani, protetti dall'imperatore Ludovico il Bavaro, e gli emissari del papa di Avignone, Giovanni XXII. Guglielmo da Baskerville ha l'incarico di organizzare una riunione tra i delegati del papa e dell'imperatore, dove si discuterà l'eventuale eresia del gruppo francescano, per questo fa il mediatore durante questo incontro. Si tratta della lotta fra il potere della Chiesa (papa Giovanni XXII) e quella dello stato civile (l'imperatore Ludovico IV, detto il Bavaro) e rispettivamente fra i propri sostenitori, quelli che appoggiavano l'impero (i ghibellini) e chi lo contrastavano in appoggio al papato (i guelfi).

Così, astenendosi dal presentare il complicato contesto politico, possiamo dire che si tratta del dominio delle vicende vitali per l'ecocritica letteraria, cioè annullare il dualismo cartesiano corpo-mente, tradotto dagli ecocritici nell'altro binomio cultura/natura. Cartesio suddivise la realtà in *res cogitans* e *res extensa*. La prima si riferisce alla realtà psichica e consapevole, la seconda invece alla realtà fisica e inconsapevole. In altre parole si intendono qui due modi dell'esistenza umana: quello spirituale, che include il pensiero e la lingua, e quello materiale, che significa il corpo e l'ambiente circostante. Quindi il modello scientifico, meccanico, il cui esponente principale è stato Cartesio, assegna il posto principale nelle indagini filosofiche al ragionamento deduttivo sostenendo in questo modo che esistono due mondi separati, quello del pensiero (cogito) e quello della realtà (sum). Cercando di risolvere quel dualismo, egli ammetteva l'esistenza di Dio, il Creatore sia della realtà che del pensiero e dunque incappò in un circolo vizioso. In un certo senso egli continuava il pensiero scolastico del medioevo che cercava di conciliare la fede cristiana con un sistema di pensiero razionale, ma in altro senso la rivoluzione scientifica era risalita a Cartesio grazie alla separazione delle vicende religiose da quelle scientifiche che potevano essere spiegate in modo meccanico, ovvero scientifico (van Lier, 2004: 9). Allo stesso tempo il dualismo cartesiano ha avuto un forte impatto sulle ricerche scientifiche e soprattutto per indagare la relazione fra l'uomo l'ambiente naturale.

Il dibattito storico del medioevo presentato nel romanzo storico di Umberto Eco evoca il problema cartesiano del rinascimento. In primo luogo, esso viene rappresentato dalla lotta fra il papato e la regalità, su chi ha la sovranità superiore, l'aspetto sacro, oppure l'aspetto laico. Se ammettiamo la precedenza della ragione di tipo scolastico portata avanti dalla Chiesa, finiamo al ragionamento capzioso che può giustificare tutto ciò che vorremmo. Da questo punto di vista è possibile inferire che il regno sacro, siccome deriva dal concetto dell'eternità, deve avere la precedenza sulle vicende di questo mondo senza offrire nessuna prova. Dopotutto, si tratta dell'etica religiosa, scolastica basata sulla fede che cerca di sistematizzare il sapere per difendere la verità della fede attraverso l'uso della ragione. In questa prospettiva, l'ambiente naturale non serve a godere della vita ma a indicare come

possa essere bella la vita eterna nel Paradiso se il lavoro di Dio sulla Terra è così imponente. L'ambiente naturale, essendo l'opera di Dio creatore, si legge come il libro della sua esistenza e magnitudine (Congiunti, 2014)¹.

Effettivamente lo scopo dell'esistenza umana sembra quello dell'aldilà e semplicemente serve ad avvicinarci più a Dio durante la vita terrena. La lettura del suo libro (la natura) aiuta solo ad elevare l'intelligenza umana. Per questo, l'ambiente sostituisce solamente un segno dell'ammonimento per il genere umano perché sia pio al fine di diventare una parte dell'eterno. Quindi l'ambiente rappresenta solo un mezzo per raggiungere questo fine e, di conseguenza, è totalmente sottoposto all'essere umano (l'unica entità assennata, dotata da libero arbitrio, facoltà di scegliere liberamente).

Conseguentemente, la lotta fra il papato e l'imperatore Ludovico il Bavaro può essere interpretata come l'incarnazione medievale del dualismo cartesiano dell'epoca successiva nel mondo dominato dalla scolastica.² La natura che nella prospettiva ecologica significa la diversità, viene ridotta a una cultura dominante, quella della Chiesa cattolica che celebra la sublimazione degli istinti, della vita selvatica, della libertà nell'universalismo medioevale basato su due cardini fondamentali: quello della religione cattolica che controllava tutti gli aspetti della vita quotidiana, con la prospettiva cattolica riconoscibile da ognuno, e la fede cattolica destinata a regnare su tutto il mondo come *Res publica christianorum universale* (Miglio, 1998: 435), e quella dell'aspirazione a ripristinare l'impero romano che aspirava ad assumere anche le funzioni religiose. Anche se, ammettendo l'idea dell'universalismo, si può dire che il conflitto tra il dominio laico e quello religioso rappresentava solo la dimensione della cultura. Il binomio proprio tra la natura e la cultura si effettua in modo più sublime e probabilmente ironico. Tuttavia l'imperatore Ludovico il Bavaro, sfrutta l'occasione del conflitto tra il papa e la fronda francescana, appoggiandola contro Giovanni XXII. Il dominio celeste, che sta a significare *res cogitans* e la cultura, si trova in opposizione a quello terrestre, vicino alla natura, dichiarato dalla minoranza del capitolo francescano che ammette, come ortodossa, la teoria che sosteneva l'assoluta povertà di Cristo e dei suoi apostoli. Bollata come eretica, la credenza dei francescani sta in conflitto con l'omologazione culturale e l'ordine basato sul ragionamento scolastico e, finalmente, al denaro. Infatti, parliamo qui della natura umana derivata dall'ambiente che viene annientato dalla "mentalità dominante resa a relegare la realtà materiale a una condizione di inferiorità e forte subordinazione alla vita dello spirito.

Il corpo umano vive allora una lunga stagione di umiliazione, fatta di rinunce e divieti imposti dalla Chiesa per contrastarne i bisogni naturali, percepiti come contrari alla salvezza dell'anima" (Baldazzi, 2010). La minoranza francescana che

continua la battaglia verso la cultura può essere interpretata come un argomento per la natura e l'ammissione del fatto che l'essere umano corrisponde all'essere fallibile.

Il corso dell'interrogatorio di Remigio da Varagine, accusato ingiustamente di tutti i delitti nell'abbazia, condotto da Bernardo Gui (la persona storica, un domenicano francese noto per la sua opera come inquisitore) fornisce la prova che si tratta dell'ossessione del corpo, un elemento costitutivo dell'uomo che lo lega all'ambiente circostante. In senso eco-narrativo il corpo rivela i reciproci rapporti fra gli organismi e gli ecosistemi e costituisce "il collettivo" di operati narrativi (Iovino, Oppermann, 2012: 84). Ecco un esempio di come narrare riferendosi al corpo nel libro *Il nome della rosa*:

Mi aggirai intorno a Vercelli per tre mesi, sino a che non arrivò la lettera di papa Clemente con l'ordine della condanna. E vidi Margherita tagliata a pezzi davanti agli occhi di Dolcino, e gridava, scannata che era, povero corpo che una notte avevo toccato anch'io [...] E mentre il suo cadavere straziato bruciava, furono su Dolcino, e gli strapparono il naso e i testicoli con tenaglie infuocate, e non è vero quello che han detto dopo, che non emise neppure un gemito. Dolcino era alto e robusto, aveva una gran barba da diavolo e i capelli rossi che gli cadevano in anelli sugli omeri, era bello e potente quando ci guidava con un cappello a larghe falde, e la piuma, e la spada cinta sulla veste talare, Dolcino faceva paura agli uomini e faceva gridare di piacere le donne [...] Ma quando lo torturarono gridava di dolore anche lui, come una donna, come un vitello, perdeva sangue da tutte le ferite mentre lo portavano da un angolo all'altro, e continuavano a ferirlo poco, per mostrare quanto a lungo potesse vivere un emissario del demonio, e lui voleva morire, chiedeva che lo finissero, ma morì troppo tardi, quando giunse sul rogo, ed era un solo ammasso di carne sanguinante. Io lo seguivo e mi rallegravo con me stesso per essere sfuggito a quella prova, ero orgoglioso della mia astuzia, e quel cialtrone di Salvatore era con me, e mi diceva: come abbiam fatto bene frater Remigio a comportarci da persone avvedute, non c'è nulla che sia più brutto della tortura! (Eco, 1981: 296-7)

Il concetto del corpo si usa frequentemente in questo romanzo storico. Esso costituisce soprattutto un elemento del modo ironico assunto nella narrazione e viene comunicato attraverso la caratterizzazione dei protagonisti ma anche in modo più sublime e ovviamente ironico che deriva dall'applicazione delle tecniche postmoderne nella scrittura. Il carattere postmoderno del testo è accentuato direttamente dall'autore nei discorsi sul romanzo e che emergono dalla lettura del libro. Un espediente narrativo che colpisce ogni lettore è una fitta rete di citazioni tratte da numerose altre opere letterarie. Un filo conduttore legato alla nozione del corpo evoca i testi di Mikhail Bakhtin (1995) sul ciclo di cinque romanzi satirici del

rinascimento francese scritti da François Rabelais. L'autore spiega che "il romanzo è stato scritto in un periodo in cui si parlava molto di dialogismo intertestuale di Bachtin [sic.]" (Gnoli, 2006). La serie, scritta in modo comico presenta il criticismo del dogmatismo medioevale, del tentativo di sopprimere gli istinti e dei procedimenti speculativi di teologi e filosofi. Bakhtin, da parte sua, interpreta la serie usando il concetto del carnevalesco per spiegare i rapporti fra la cosiddetta cultura alta dei dominanti e la cultura bassa dei dominati. Noi possiamo dire che il corpo rappresenta la nicchia ecologica per l'esistenza umana totalmente negata dalla cultura alta.

Nel libro *Il nome della rosa* l'immagine del corpo ha sempre un aspetto gotico e ascetico, diciamo trasparente o invisibile, oppure grottesco e spesso serve ad indicare aspetti ironici, il modo di dire una cosa e rimandare ad un'altra. Per esempio, Adelmo da Otranto, un giovane maestro miniatore, ha un rapporto sessuale con Berengario da Arundel, solo per soddisfare una voglia dell'intelletto, cioè per avere accesso ad un libro speciale e poi, sentendo il rimorso per quello che aveva fatto, decise di suicidarsi. La povera fanciulla del luogo offrendo i favori sessuali ottiene il cibo dal cellario controllato da Remigio da Varagine. Il giovane Adso fido "assistente" di Guglielmo da Baskerville anche approfitta dalla ragazza e scopre così i piaceri della carne. Allora anche il concetto di carne serve come un gioco di doppia codifica e, come sostiene l'autore, anche questa scena "[...] si può definire tipicamente postmoderna [...]. Si tratta di un collage di brani di mistici medievali che parlavano di visioni di Dio, ma messo lì in quel contesto sembra che alludessero al sesso, il che peraltro era vero. Infiniti lettori l'hanno presa come una bellissima descrizione di un amplesso e basta, compreso Jean-Jacques Annaud che ne ha fatto un orgasmo senza teologia" (Di Sefano, 2012). Tuttavia, *Il nome della rosa*, essendo un travestimento della cronaca medioevale (Eco, 2014) offre molteplici piani di lettura, non necessariamente quello storico ma anche quello direttamente laico come la riflessione filosofica sul valore della verità ecologica del corpo umano che per questa, senza dubbio, è parte integrante della sopravvivenza, usando il termine di Iovino (2006). Il fatto sembra essere totalmente integrato dalla cultura bassa cioè dal folclore e represso dalla cultura alta.

Perciò il modo carnevalesco di Rabelais serve a recuperare l'equilibrio dell'esistenza umana per renderlo meno ipocrita e più adatta alla realtà. La parte costitutiva dell'ironia del corpo è il riso, la caratteristica tipicamente umana ma spesso sottovalutata o non accettata nei contesti alti. Le idee bakhtiniane, come affermano alcuni critici letterari, cioè il riso e il comico sono centrali "nella produzione letteraria echiana" (Chirumbolo, 2002). In effetti, nel romanzo sottoposto ad un esame minuzioso, questi costituiscono il leitmotiv della trama e delle riflessioni filosofiche. Parliamo della presunta ultima copia rimasta del

secondo libro della *Poetica* di Aristotele che tratta della commedia e del riso, condannato dalla Chiesa col pretesto di essere sovversivo. Il capolavoro che letteralmente prende la vita di alcuni protagonisti (avendo le pagine avvelenate) e in maniera figurata costituisce la chiave del sapere col potenziale di rovinare l'ordine stabilito nel mondo offrendo "mordace sorriso" sulle cose della vita. Ma può darsi che, come accentua Paolo Chirumbolo, la funzione del riso in questo romanzo storico ottenga una sfumatura differente da quella di Bakhtin. Chirumbolo scrive che anche se la proposta del ruolo del comico nel medioevo e nel rinascimento è, senza dubbio, di notevole valore, è di inferiore potenzialità quando si tratta dei rapporti delle due culture nel contesto della contestazione dell'autorità. Eco, afferma Chirumbolo, non condivide l'entusiasmo per il mondo alla rovescia come un modo di trasgressione e liberazione per i dominati. Non è dunque un caso che *Il nome della rosa* sia scritto in modo ironico anziché comico, perché socialmente e politicamente è più eversivo del comico del folklore che letteralmente significa il "sapere del popolo". L'umorismo, secondo Chirumbolo, ha il potere demistificante e corrosivo. Continuando, egli afferma "[e]cco perché il cieco guardiano della biblioteca occulta strenuamente il secondo libro di Aristotele dedicato alla commedia e si oppone con decisione alle idee di Guglielmo: in quanto rappresentante dell'autorità cieca e reazionaria egli è seriamente messo in pericolo dall'arguzia di Guglielmo e dal suo spirito critico" (Chirumbolo, 2002: 277) Così, Chirumbolo vuol dire che il riso carnevalesco, anche se costituisce la parte dell'ecosistema culturale sottolineando la diversità, funziona solo come "tolleranza repressiva" (ibid., 276) e non conduce alla libertà dalle gerarchie. Allora parliamo dell'effetto politico del riso e allo stesso tempo vogliamo asserire che il carnevalesco stesso, secondo Chirumbolo, non garantisce un livello di consapevolezza liberatoria perché, come sostiene Jorge da Burgos, un personaggio del romanzo, anziano cieco, profondo conoscitore dei segreti del monastero, esprimendo le proprie argomentazioni contro il riso:

qui [nel discorso di Aristotele sul riso – HL & MB] si ribalta la funzione del riso, la si eleva ad arte, le si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia, e di perfida teologia [...] Tu hai visto ieri come i semplici possono concepire, e mettere in atto, le più torbide eresie, disconoscendo e le leggi di Dio e le leggi della natura. Ma la chiesa può sopportare l'eresia dei semplici, i quali si condannano da soli, rovinati dalla loro ignoranza. La incolta dissennatezza di Dolcino e dei suoi pari non porrà mai in crisi l'ordine divino. Predicherà violenza e morirà di violenza, non lascerà traccia, si consumerà così come si consuma il carnevale, e non importa se durante la festa si sarà prodotta in terra, e per breve tempo, l'epifania del mondo alla rovescia. Basta che il gesto non si trasformi in disegno, che questo volgare non trovi un latino che lo traduca (Eco, 1981: 361).

Per illustrare questa linea di pensiero diciamo che il fatto che ci sia la libertà d'espressione artistica della cultura bassa non significa che quella possa influenzare quella dei dominanti. E qui si sbaglia. Osservando lo sviluppo della cultura contemporanea possiamo facilmente notare il grande effetto politico della cultura bassa sulla vita moderna e sulla cultura convenzionalmente detta alta.

L'effetto del riso nella letteratura dal punto di vista dell'ecocritica presenta, secondo noi, il potenziale per il cambiamento nella percezione della realtà. La narrativa che sfrutta il carnevalesco del mondo al rovescio dissacrando il corpo sottolinea il materialismo della vita che deve essere riflessa negli studi letterari. Oggi si parla dei materialismi nuovi (con l'enfasi sul plurale), oppure del materialismo ecocritico negli studi umanistici per incorporare compressioni profonde di diverse fonti per trasgredire la svolta linguistica, il dominio della parola (Iovino, Oppermann, 2012: 75). Quindi *Il nome della rosa* come un romanzo storico può essere interpretato, nella prospettiva ecologica, come la contestazione dell'omologazione della cultura del medioevo, ma anche quella di oggi. Storicamente l'omologazione della cultura medievale finì perché non fu ricca di subcorrenti. Appoggiandosi sugli universalismi diventò arido come il suolo nel quale si coltivano gli stessi vegetali (van Lier, 2004: 51). Similmente, in modo narrativo, il disastro finì l'esistenza della fittizia abbazia poiché non vi fu nessuno spazio per la diversità, anche se ebbe il suolo fertile per lo sviluppo, per esempio, la biblioteca labirinto.

La moralità medievale, concentrata sul sacro, non concedeva nessuno spazio al riso. Tutto l'impegno dell'uomo era subordinato alla vita eterna dopo la morte e per questo non si curavano dell'esistenza mondana. Si giustificava lo scopo della vita solo se aveva preso in considerazione il fine – l'eternità. Quindi né il riso, né il carnevalesco del corpo poté diventare la filosofia dell'epoca regolata dall'ordine celeste. In conseguenza, l'epoca non prevedette nessun posto per la natura, includendo la vera natura umana e tutto ciò si tradusse nell'ipocrisia e nella finta moralità culturale che era sempre antropocentrica poiché finalmente creata dall'uomo. Joseph Meeker, l'esponente della filosofia ecocentrica asserisce che il punto di vista antropocentrico viene identificato con la tragica ideazione del protagonista, la lotta morale che sembra più importante di quella biologica mentre l'etologia degli animali mostra che il modo comico di improvvisare e fare il possibile presenta il valore superiore per l'esistenza ecologica (Meeker, 1972). La seconda ondata dell'ecocriticismo ha adottato la posizione ecofilosofica di Meeker che assume il valore educativo per risolvere la crisi ambientale dei nostri tempi (Varela, 2012).

Riassumendo, l'ecocritica impone il genere materialistico del pensiero negli studi umanistici, in altre parti noto come ecomaterialismo (Iovino, Oppermann,

2012: 75). Il protagonista del romanzo *Il nome della rosa*, Guglielmo da Baskerville non per caso è seguace di Ruggero Bacon, uno dei padri dell'empirismo che al posto del ragionamento deduttivo *a priori* fondato sull'intuito o sulla fede (caratteristico del razionalismo), propone l'osservazione come la base delle teorie. La sua indagine deduttiva sui delitti tipo Sherlock Holmes (intertestualità intenzionale di Umberto Eco) si fonda sull'osservazione delle tracce nell'ambiente. L'inizio del romanzo, l'arrivo dei protagonisti all'abbazia, quando Guglielmo interpreta i segni e deduce i fatti dai segni offerti durante il viaggio è indicativo del sopraccennato ecomaterialismo che si riallaccia alla contestualità ambientale dell'attività umana che è sempre collegata con quella non-umana. Omettendo vari riferimenti alla natura a metà del testo, dobbiamo indicare che anche la fine della trama è molto rivelatrice dell'ecomaterialismo. Quindi, dopo il rogo della biblioteca (vuol dire dopo la vittoria della natura), il narratore compie un viaggio ritornando ai ruderi dell'abbazia e descrive quello che vede. Occorrerebbe, a questo punto, una lunghissima citazione:

Delle grandi e magnifiche costruzioni che adornavano quel luogo, erano rimaste sparse rovine, come era già accaduto dei monumenti degli antichi pagani nella città di Roma. L'edera aveva ricoperto i brandelli dei muri, le colonne, i radi architravi rimasti intatti. Erbe selvatiche invadevano il terreno per ogni dove, e non si capiva neppure dove fossero stati un tempo l'orto e il giardino. Solo il luogo del cimitero era riconoscibile, per alcune tombe che ancora affioravano dal terreno. Unico cenno di vita, alti uccelli da preda cacciavano lucertole e serpenti che, come basilischi, si acquattavano tra le pietre o guizzavano sui muri. Del portale della chiesa erano rimaste poche vestigia corrose di muffa. Il timpano sopravviveva per metà e vi scorsi ancora, dilatato dalle intemperie e languido di luridi licheni, l'occhio sinistro del Cristo in trono, e qualcosa del volto del leone. L'Edificio, tranne il muro meridionale, diroccato, sembrava ancora stare in piedi e sfidare il corso del tempo. I due torrioni esterni, che davano sullo strapiombo, parevano quasi intatti, ma dappertutto le finestre erano occhiaie vuote le cui lacrime vischiose eran rampicanti putridi. Nell'interno l'opera dell'arte, distrutta, si confondeva con quella della natura e per vasti tratti dalla cucina l'occhio correva al cielo aperto, attraverso lo squarcio dei piani superiori e del tetto, diruti abbasso come angeli caduti. Tutto ciò che non era verde di muschio era ancora nero dal fumo di tanti decenni prima. Rovistando tra le macerie trovavo a tratti brandelli di pergamena, precipitati dallo scriptorium e dalla biblioteca e sopravvissuti come tesori sepolti nella terra; e incominciai a raccogliarli, come se dovessi ricomporre i fogli di un libro. Poi mi avvidi che da uno dei torrioni saliva ancora, pericolante e quasi intatta, una scala a chiocciola allo scriptorium, e di lì, inerpicandosi per un pendio di macerie, si poteva arrivare all'altezza della biblioteca: la quale era però soltanto una sorta di galleria rasente le mura esterne, che dava in ogni punto sul vuoto (Eco, 1981: 378-9).

Al posto dell'apparentemente invincibile cultura prevale l'innocente ambiente cogliendo il suo tributo, oppure possiamo dire che fallisce la cultura senza radici, senza rispettare la natura. Quindi la cultura, il simbolo della quale sono le scale delle biblioteche nel suddetto passo, dà sul vuoto. Nondimeno, la visita sul posto del disastro ha il suo vantaggio. Il narratore comincia a raccogliere e a decifrare i fogli dei libri rovinati, "come se il fato mi avesse lasciato quel legato, come se l'averne individuato la copia distrutta fosse stato un segno chiaro del cielo che diceva *tolle et lege* [prendi e leggi – HL]" (Eco, 1981: 379). Nel risultato del processo della ricostruzione, egli ha trovato altre copie di quei libri in diverse biblioteche, e egli "si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri" (ibid.). Può darsi che questo sia non solo una visione per la lettura delle citazioni (intertestualità), tipica della letteratura postmoderna, ma anche la visione della letteratura basata sulle esperienze personali, sul contatto diretto con il contesto materiale, anche se si tratta delle opere di fantasia, ovvero narrative. Quello, successivamente, rispecchia il valore educativo invisionato dalla letteratura ecologica: il potere di aumentare la consapevolezza ambientale attraverso i testi letterari.

4. Ricapitolazione

Il seguente articolo ha mirato a fare ricorso al modo ecocritico di lettura del romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Abbiamo puntato ad individuare i problemi e i motivi tipici per l'ecocritica e, in particolare, abbiamo cercato di mostrare il modo in cui il narrativo rispecchia la crisi ecologica come la crisi culturale. Inoltre, abbiamo esaminato il testo per trovare le soluzioni dei nostri problemi vitali, soprattutto quelli pertinenti alle relazioni tra l'uomo e l'ambiente circostante nella matrice etica ecocritica.

Verificando il nostro obiettivo, abbiamo presentato la prospettiva ecocritica negli studi letterari con lo scopo di elaborare la base teorica per le seguenti analisi del testo sottoposto ad un esame minuzioso. Siccome il filone ecocritico degli studi letterari è nato negli Stati Uniti, abbiamo fatto fundamentalmente riferimento alla critica americana e a quella internazionale nel campo letterario menzionando i principali sostenitori dell'ecocritica e le loro ipotesi.

Dato che, il presente articolo si riferisce alla letteratura italiana, abbiamo pensato che fosse necessario fare riferimento anche all'ecocritica italiana. Così abbiamo presentato le riflessioni teoriche di Serenella Iovino per cui la crisi ambientale corrispondeva con la crisi culturale e perciò sarebbe stato necessario scegliere il modello di cultura più evoluto che avrebbe permesso la coesistenza tra

l'essere umano e altre forme di vita non umane. Noi, basandoci sul pensiero ecolinguistico, abbiamo sottolineato anche la diversità dell'ecosistema come una condizione indispensabile per la sopravvivenza della cultura e, finalmente, dell'uomo.

Applicando il modo ecocritico di lettura al romanzo *Il nome della rosa*, e ammettendo la maniera postmoderna, nella quale è scritto, abbiamo proposto l'interpretazione del libro come uno strumento nell'alfabetizzazione ambientale che mantenga l'identità del paesaggio, il luogo, la diversità dei sentimenti e la varietà dei caratteri umani. Quindi affermiamo che ogni intento dell'omologazione culturale costituisce una forma distruttiva.

Questa linea del pensiero applicata alla cultura medievale può essere per analogia paragonata con la cultura moderna di oggi che cerca di imbruttire o omologare quello che possiede la valenza etica universale per gli esseri umani. Parliamo qui del "nuovo Potere", un altro termine per neoliberalismo, che promuovendo il "capitalismo feroce" attraverso i nuovi strumenti di comunicazione mira alla globalizzazione che livella le differenze tra le nazioni e induce il modo di vita basata sull'indiscriminato consumismo suscitando allo stesso tempo i bisogni fittizi e allontanando la gente dalla realtà.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin, Michail, (1968/2002). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. italiano da Garritano G. Torino: Einaudi.
- Bakhtin, Mikhail (1995). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (traduttore, Romanò M). Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland (1988). *Il brusio della lingua*, trad. di Bruno Bellotto, Torino: Einaudi.
- Bousquet, Mark (2009). "Eco-Eco: Constructing a Blue Ecocriticism with Umberto Eco's The Island of the Day Before," Neerja Arun and Rakesh Saraswat (Eds.). *Ecology and Literature: Global Perspective*, New Dehli: Creative Books, pp. 36-57.
- Chirumbolo, Paolo (2002). "Funzione del riso, mondi rovesciati e folklore: per un'analisi del rapporto tra cultura alta e cultura bassa ne *Il nome della rosa*". *Revista di Studi Italiani*, 1, pp. 261-280.
- Eco, Umberto (1962). *Opera aperta – forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1981). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani (VII edizione).
- Eco, Umberto (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1992). *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (2014). *Imię róży*, "Nota o nowym wydaniu". Warszawa: Noir sul Blanc, pp. 743-745.

- Foucault, Michele (2004). "Che cos'è un autore?". In: *M. Foucault, Scritti letterari*, traduzione cura di Cesare Milanese, Milano: Feltrinelli, pp. 1-21.
- Iovino, Serenella (2006). *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Milano: Edizioni Ambiente.
- Iovino, Serenella, Oppermann, Serpil (2012). "Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity". *Ecozon 3/1*, pp. 75-91.
- Lejeune, Philippe. (1989). "The Autobiographical Pact" (1982)). In: Philippe Lejeune. *On Autobiography*. Paul. John Eakin (a cura di). Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 119-137.
- Liparoto, Andrea (2007), "La letteratura salva l'ambiente". *Silvae Rivista Tecnico*, Anno III/9, pp. 227-232.
- Meeker, Joseph W. (1972). *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. New York: Scribner's.
- Miglio, Massimo (1998). "Progetti di supremazia universalistica". In: *Storia medievale*. Roma: Donzelli, pp. 435-461.
- Ordine, Nuccio (2016). "Arguto e autoironico. Voleva concludere tre saggi a cui teneva". *Corriere della Sera*. 5/8, p. 28.
- Rorty, Richard, M. (a cura di) (1967, 1992). *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.
- Van Lier, Leo. (2004). *The ecology and semiotics of language learning: A sociocultural perspective*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Volli, Ugo (2010). *Il nuovo libro della comunicazione. Cosa significa comunicare: idee, tecnologie, strumenti, modelli*. Milano: Il Saggiatore.
- Zappella, Luciana. (2014). *Io narrerò tutte le tue meraviglie. Manuale di analisi narrativa biblica*. Torino: Claudina.

Fonti internet

- Baldazzi, Laura (2010). "La percezione del corpo nella mentalità del medioevo". Treccani, la cultura italiana. http://www.treccani.it/scuola/tesine/corpo_corpi/baldazzi.html, [consultato il 25.06.2016].
- Barthes, Roland (1967). "The death of the author". Aspen: *The magazine in box*, 5/6. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>, [consultato il 25.06.2016].
- Congiunti, Lorella (2014). "Conoscere gli esseri naturali nella prospettiva di Tommaso d'Aquino". *Espiritu LXIII/148*, pp. 301-315. <file:///C:/Users/sony/Downloads/Dialnet-ConoscereGliEsseriNaturaliNellaProspettivaDiTommas-4885197.pdf>, [consultato il 25.06.2016].
- Dante Alighieri, *Monarchia*. Traduzione di Pio Gaja. In: *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. II, UTET, Torino 1986. http://www.classicalitaliani.it/dante/prosa/monarchia_ita.htm, [consultato il 25.06.2016].
- Di Sefano, Paulo (2012). "Umberto Eco e i segreti del romanzo: così ho rivisto 'Il nome della rosa'". Il colloquio nel 2012 per gli 80 anni dello scrittore. *Corriere della sera*.

- http://www.corriere.it/cultura/speciali/2016/morto-umberto-eco/notizie/umberto-eco-morto-intervista-stefano-668c1c30-d7a7-11e5-afdf-d68b3faa1595.shtml?refresh_ce-cp, [consultato il 25.06.2016].
- Gnoli, Antonio (2006). “Così ho dato il nome alla rosa”. Repubblica. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/07/09/eco-cosi-ho-dato-il-nome-alla.html?refresh_ce, [consultato il 25.06.2016].
- Greco, Ilaria (2016). “Umberto Eco – in morte di un filosofo”. <http://www.recensionilibri.org/2016/02/umberto-eco-in-morte-di-un-filosofo.html>, [consultato il 25.06.2016].
- Vigliotti, Angelo (2016). “Il camino di luce: Il nome della rosa: grazie Eco”. <http://vigliottiangelo.it/il-nome-della-rosa-non-dimentichero-eco/>, [consultato il 25.06.2016].

Los marcos fundamentales de la integración en el sistema educativo AICLE (CLIL).

Parte 1: La introducción y las condiciones iniciales

Summary

The article constitutes the first part of a series of articles pertaining to the basic perspectives of integration in CLIL educational system. At the beginning, the concept of integration as a dynamic, graded and context-dependent process has been explained. The dynamic character of the described phenomenon has been presented by means of the Dynamical Systems Theory, used as a meta-theory for further considerations. Further, there has been presented the author's original concept of four perspectives of integration in CLIL, ordered according to the student's perspective, namely: (1) institutional and theoretical (CLIL as an educational system and its dimensions (2) didactic and pastoral, (3) (integrated) personal communicative competence, (4) personal of a specific student (on the individual and interpersonal level). In the subsequent part of the article the author discusses in detail the first perspective, as well as indicates the main thoughts of the remaining ones. Finally, the conclusions have been presented.

Keywords: CLIL, bilingual education, integration, Dynamical Systems Theory

1. Introducción

El presente artículo es el primero de un ciclo dedicado al concepto de la integración en el sistema educativo CLIL y a las condiciones que tiene que cumplir la enseñanza CLIL para alcanzar sus objetivos en la realidad y no en abstracto.

El objetivo del primer artículo del ciclo, de carácter introductorio, es analizar los marcos de integración de CLIL, desde el más abstracto y general hasta el más individual y profundizar en el primero de ellos. Los siguientes artículos desarrollarán las ideas de los demás marcos mencionados.

En los últimos años se van publicando cada vez más artículos y libros sobre CLIL y podemos leer en ellos qué elementos se integran en CLIL. Sin embargo, es difícil encontrar la respuesta a una pregunta absolutamente fundamental, es decir: ¿qué significa y en qué consiste la integración en CLIL?

Aunque hablando de CLIL nos referimos sobre todo al sistema educativo en el que parte del curriculum (de las asignaturas) se enseña en una lengua que no es la lengua materna del alumno, sino una segunda lengua (L2), nuestra reflexión

puede aplicarse en parte también a aquellos contextos educativos de cursos intensivos de L2, en los cuales se decide trabajar contenidos de ciencias sociales en las clases de lengua extranjera (L2). Hablando de la lengua extranjera nos referiremos exclusivamente a la lengua extranjera que es la segunda lengua en la que se imparten las clases, por ejemplo en las secciones bilingües españolas en Polonia será el español y no el inglés, que todos los estudiantes estudian también.

2. Integración en CLIL: consideraciones previas

Cuando se oye hablar del Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (AICLE, el equivalente español de CLIL), es inevitable preguntarse sobre cómo entender la idea de la integración, a qué se refiere, en qué consiste y cómo se realiza.

Para empezar, la palabra “integración” viene del latín *integrare* y significa la formación de un todo de las partes de algo, la unión de los elementos para formar un todo. En este artículo y en los siguientes nos ocuparemos de la “química” de CLIL, es decir, no nos interesará tanto enumerar los elementos, sino reflexionar sobre la manera en la que de ellos se forma “un todo”, “las fuerzas” (los agentes) que hacen que los elementos se interrelacionen para formar una unidad nueva de propiedades distintas.

La integración en CLIL es un concepto muy complejo. En nuestra opinión, la integración no es un producto ni estado estático, sino un proceso dinámico. La integración siempre es de grado (mayor o menor), depende del tiempo (momento actual, periodo de tiempo) y del contexto.

Volviendo a la asociación con las ciencias naturales, podemos decir que CLIL es un sistema dinámico, tal y como lo entiende la Teoría de Sistemas Dinámicos, aplicada a las ciencias sociales, que puede servir de metateoría para nuestra reflexión. Los rasgos característicos de los sistemas dinámicos son (Dörnyei 2009):

- (1) La sensibilidad hacia las condiciones iniciales
- (2) La naturaleza no-lineal del desarrollo
- (3) Autoorganización
- (4) La aparición de estados de atractores (y repeleres)
- (5) La coadaptación.

Se puede añadir un rasgo fundamental más, es decir: (6) el carácter abierto.

La sensibilidad hacia las condiciones iniciales más conocida es el “efecto de mariposa” en la climatología. En CLIL en Polonia los cambios del sistema

educativo, como la liquidación de los cursos preparatorios¹¹⁴ para la enseñanza CLIL en idiomas otros que no sean el inglés en los liceos¹¹⁵ a partir del curso 2015 o la planificada para el curso 2017/18 liquidación de los gimnazja¹¹⁶ son ejemplos de condiciones muy importantes que influyen en el nivel lingüístico, o incluso amenazan la existencia misma de CLIL en lenguas extranjeras a excepción del inglés.

La naturaleza no-lineal del desarrollo significa que “el cambio en un elemento no lleva automáticamente al cambio en los demás elementos del sistema” (Dörnyei 2009: 105). Para poner un ejemplo, en el caso del desarrollo de la expresión escrita, el cambio de uno de los parámetros de la tarea (por ejemplo su carácter más abierto de lo habitual), no conduce automáticamente a la mejora de la calidad del texto final, ya que en el desarrollo de los alumnos a veces se notan etapas de estancamiento o incluso la vuelta a la etapa anterior (Majewska 2013: 65) (ejemplos de trabajos de los alumnos y su análisis: Majewska 2013).

La autoorganización se refiere a la actuación propia del sistema que genera sus propios estados (Gutiérrez Martínez 2005: 340). En estos sistemas los estados de la relativa estabilidad se intercalan con los de su falta, siempre con el fin de alcanzar una complejidad mayor (Gutiérrez Martínez 2005, Siegel 2007). A veces la complejidad puede manifestarse en forma de la sencillez, entendida como resultado de la síntesis. Estos procesos llevan a la aparición de modelos, esquemas (patterns) o habilidades (Dörnyei 2009: 105). Los esquemas mentales, siendo una representación mental de la realidad, son resultados de la simplificación de esta para evitar la sobrecarga cognitiva y emocional del ser humano. Los esquemas mentales son también el fundamento de cualquier ciencia. Por otro lado, aparecen habilidades y destrezas o competencias, y la comunicación en lengua extranjera es una de ellas. En CLIL esta propiedad tendrá, pues, una importancia primordial.

En los sistemas dinámicos actúan los agentes llamados atractores (y sus contrarios, llamados repeleres) y sus correspondientes estados de atracción (*attractor bassins*), que son los estados a los que el sistema tiende gracias a la actuación de los factores llamados atractores, que no siempre son previsibles. Si el sistema dinámico se encuentra en una fase de estabilidad, significa que está bajo los efectos de un atractor fuerte. Si no, tiende a la desestabilidad. El cambio normalmente tiene lugar cuando la nueva combinación de los agentes (atractores)

¹¹⁴ Los cursos preparatorios llamados “cursos cero” son cursos adicionales durante los cuales los estudiantes sin conocimientos previos de un idioma tienen entre 18 y 21 horas semanales de este idioma, además de algunas asignaturas en polaco.

¹¹⁵ Liceum es el equivalente polaco de Bachillerato, de 3 años de duración (un año de enseñanza general y dos de especialidad elegida).

¹¹⁶ Gimnazjum es el equivalente polaco de la E.S.O., de 3 años de duración.

es suficientemente fuerte como para romper con la actual coherencia del sistema. Esta idea tendrá mucha importancia en nuestra posterior reflexión, ya que en la didáctica raras veces se tratará de los agentes separados, sino que lo normal es que sea una configuración coherente de ellos la que decidirá sobre la integración del sistema. Además, como vemos, para desarrollarse, el sistema tiene que desintegrarse de vez en cuando para alcanzar una mayor integración posterior. Todo eso implica que, por un lado, la integración en CLIL nunca se da de una vez por todas y que por otro, la desintegración puede conducir, bajo ciertas condiciones, a efectos positivos.

La coadaptación, como el nombre mismo indica, es una adaptación mutua de los elementos del sistema como consecuencia de la interacción entre ellos. En la educación las influencias en la relación profesor-alumno son un ejemplo de esta propiedad.

Los sistemas dinámicos son abiertos por naturaleza, lo que significa que influyen en ellos muchos factores externos e internos, en otras palabras, el contexto. En la educación el contexto interno pueden ser los rasgos individuales del alumno o las consecuencias de las experiencias positivas y negativas personales interiorizadas por el mismo. También la dinámica del grupo tiene fuerte influencia en el sistema. El contexto externo son, por ejemplo, las normativas impuestas por el Ministerio de Educación.

Resumiendo, la integración en CLIL es dinámica (cambia con el tiempo), es de grado (más o menos fuerte), su falta temporal puede conducir al desarrollo o a una regresión, depende de las condiciones generales iniciales, del contexto externo e interno, de la configuración y la coherencia de los factores que influyen en ella y de la actuación del sistema mismo (su reacción a los cambios) y además no es del todo previsible.

3. Los cuatro marcos de la integración en CLIL desde el punto de vista del alumno

Podemos analizar la integración en CLIL según 4 marcos, que se intercalan, por lo cual el orden será cambiante, según el punto de vista.

Si tuviéramos en cuenta el punto de vista del alumno, siendo este el sujeto fundamental del sistema educativo, se presentarían los marcos en este orden (de lo más a lo menos alejado de la realidad del alumno):

- (1) Institucional y teórico (CLIL como sistema educativo y sus dimensiones)
- (2) Didáctico y pedagógico (de la actuación didáctica y pedagógica del profesor)
- (3) De competencia comunicativa personal (integrada)

(4) Personal de un alumno particular (tanto a nivel individual como interpersonal).

A continuación se presentarán los contenidos en este orden, teniendo en cuenta la naturaleza de la integración misma. Sin embargo, no es el único posible, ya que si tomáramos en consideración el punto de vista del profesor como mediador entre el sistema educativo y el alumnado, el orden sería:

(1) Institucional y teórico (CLIL como sistema educativo y sus dimensiones)

(2) De competencia comunicativa integrada del alumno (ideal del profesor, puede tener en cuenta los ideales del alumno concreto o no).

(3) Didáctico y pedagógico (de actuación didáctica y pedagógica del profesor)

(4) Personal de un alumno particular (tanto individual como interpersonal), como resultado de su trabajo.

Hay que añadir que no nos interesarán en ningún momento los contextos de los alumnos autodidactas o de la enseñanza a distancia sin clases presenciales.

4. Marco institucional y teórico: CLIL como sistema educativo

El primer marco lo constituyen los ideales (objetivos) educativos basados en la ciencia y las condiciones administrativo-institucionales, incluyendo las leyes y las normativas establecidas por las autoridades nacionales y locales. Este marco de la integración es, en consecuencia, por un lado, el más teórico y abstracto, por otro lado, muy concreto y obligado.

Hablando del marco institucional, frente a la existencia de muchísimas variantes de la enseñanza bilingüe en Europa y en el mundo, vamos a reducir la descripción al sistema polaco, con algunas referencias comparativas con el sistema español (para saber más sobre la enseñanza bilingüe en otros países véase p. ej. Grenfell 2002, European Commission 2006, Lasagabaster y Ruiz de Zarobe 2010, Majewska 2010).

En Polonia la enseñanza bilingüe es reglada por una serie de leyes que, además, van a ser cambiadas con el planificado cambio del sistema educativo a partir del curso escolar 2016/17.

En primer lugar, actualmente, para que se pueda hablar de forma oficial de la sección bilingüe (pol. *oddziały dwujęzyczne*), es necesario que se impartan dos asignaturas en la lengua extranjera (denominadas en adelante A.A.B.B., es decir Asignaturas Bilingües), de las cuales una tiene que ser seleccionada de la lista oficial de 6 asignaturas (a elegir entre: Matemáticas, Química, Física, Biología, Geografía o Historia). Hay que añadir dos observaciones importantes: (1) no se puede enseñar en lengua extranjera la Historia de Polonia, (solo la universal), ni la Geografía de Polonia (solo la general), (2) las dos A.A.B.B. se pueden impartir en dos lenguas: la

materna y la extranjera, o solo en la lengua extranjera (Krawczyk 2010). La segunda característica da lugar a varios modelos de enseñanza bilingüe en Polonia, desde el modelo en el que la lengua extranjera solo aparece en la terminología o se aprovecha para los trabajos hechos fuera del aula, hasta los modelos en los que la lengua materna no aparece o se reduce a la terminología (más detalles aparecen en Pawlak 2010).

Las secciones bilingües con la lengua francesa y española se rigen, además, por los convenios bilaterales firmados entre el Ministerio de Educación polaco y los respectivos ministerios. Las de la lengua española tienen un carácter muy particular, ya que, de acuerdo con el Convenio, se imparten en español: la Historia de España, la Geografía de España y la Literatura Española. Las tres asignaturas tienen carácter adicional, es decir, no aparecen en el curriculum oficial polaco. Estas asignaturas las dan los profesores españoles especialistas en las respectivas materias enviados por el Ministerio de Educación de España (Tatoj y otros 2008).

Como se puede desprender de lo anterior, habrá muchísimas diferencias entre las condiciones iniciales en los centros. En algunos, la presencia de la lengua extranjera es simbólica y muchas veces es el efecto de la baja competencia lingüística real del profesorado o de su falta de confianza en las habilidades lingüísticas propias. En otros, las clases realmente se dan en la lengua extranjera, pero la integración entre la misma asignatura impartida en dicha lengua y la materna es casi inexistente (es el caso de la Historia o Geografía en las secciones bilingües españolas). Las A.A.B.B. muchas veces no dependen de la elección del alumnado ni del centro, sino de la disponibilidad del profesorado dispuesto a dar clases de estas materias.

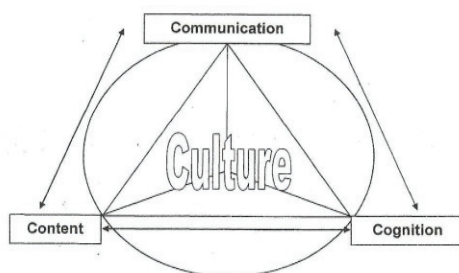
En segundo lugar, todas las secciones bilingües en Polonia cuentan con el mayor número de horas semanales de la lengua extranjera de todo el sistema educativo polaco. Esta es una de las diferencias fundamentales con respecto al sistema español, en el que los alumnos suelen tener muchas horas de A.A.B.B. y horas reducidas de la lengua como tal. El sistema español corre el riesgo de la menor integración de la comunicación personal de la vida diaria (el estudiante puede saber hablar mejor de los experimentos químicos que de las experiencias propias), mientras que en Polonia a veces ocurre que los estudiantes no aprecian las A.A.B.B. porque lo único que les interesa es la lengua extranjera (el estudiante desconecta en las clases de Historia en lengua extranjera porque no le gusta la historia en ningún idioma).

Otra conclusión importante es que, desde el punto de vista institucional, es casi imposible satisfacer las necesidades reales de los alumnos, ya que se les debería ofrecer la enseñanza bilingüe de las asignaturas que realmente quieran estudiar en lengua extranjera y, además, asegurarles la cantidad suficiente (en la opinión del

alumno) de horas de la lengua misma para que puedan desenvolverse en todos los contextos que quieran y que les sean necesarios en el futuro. No obstante, eso es utópico.

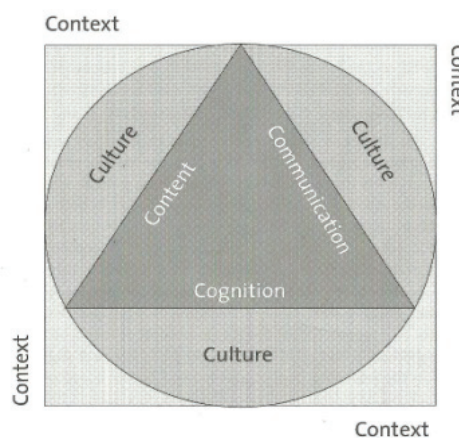
En cuanto al marco teórico, CLIL debería, por definición, integrar por lo menos la lengua extranjera y los contenidos llamados a menudo no lingüísticos, es decir, los contenidos propios de las A.A.B.B. Como hemos visto, el sistema educativo lo único que puede asegurar es la presencia en el programa educativo de las A.A.B.B. y, en el caso de Polonia, un mayor número de horas de lengua. Son las condiciones iniciales mínimas para que se dé la integración.

Varios autores postulan por integrar otros elementos, además de la lengua y de los contenidos no lingüísticos. D. Coyle (2007: 51, esquema 1) propone integrar 4 elementos: comunicación, contenido, cognición y cultura, situando la cultura en el medio.



Esquema 1. Esquema de 4C de D. Coyle (2007, p. 51).

La misma autora en 2010 incluye en su esquema un elemento más, es decir, el contexto, dejándolo un poco fuera (esquema 2).



Esquema 2. Esquema de 4C de D. Coyle y otros (2010: 41).

De todos modos, el esquema nos presenta el lugar o la importancia de los elementos enumerados más que su integración.

R. Lyster (2007) ha elaborado el concepto del “enfoque equilibrado” (ing. *counterbalanced approach*), según el cual es aconsejable dar la misma importancia a la lengua y a los contenidos no lingüísticos. Este efecto se puede conseguir gracias al enfoque reactivo (ing. *reactive approach*) y el enfoque proactivo (ing. *proactive approach*). En el primero se prevé a qué aspectos lingüísticos se prestará la atención en las clase de A.A.B.B., mientras que en el segundo, se le ofrece al alumno el *feedback* sobre la corrección lingüística sobre la producción del alumno mismo.

A. Llinares y otros (2012) reflexionan sobre la integración de lengua y contenidos no lingüísticos, lo que, en su opinión, se puede conseguir ayudando a los alumnos “a prestar atención a la lengua indispensable para construir conocimientos en el aula de manera proactiva construyendo andamiaje (ing. *scaffolding*) respecto a los rasgos distintivos de los géneros discursivos o registro lingüístico, o de manera reactiva entendida como forma de evaluación (ing. *assessment*)” (Llinares 2012: 12-13). Además, estos autores postulan que cuanto más se integre a nivel teórico la lengua, los contenidos no lingüísticos y el aprendizaje, más probable será que en consecuencia los profesores en la práctica lleven a cabo la integración postulada. Hay que añadir que, según dichos autores, en la lengua se deberían incluir tres funciones lingüísticas básicas: representativa (ing. *ideational*), interpersonal y textual (Llinares y otros 2012: 10-14).

En nuestra opinión, los elementos fundamentales a integrar son tres: lengua (en sus funciones básicas, que son la representativa y la comunicativa) (Kurcz 2005), los contenidos propios de la A.A.B.B. y la cognición. Como la lengua en la vida real se manifiesta en el discurso, que según la teoría francesa del discurso (Grzmil-Tylutki 2007, 2010) siempre incluye la cultura, igual que la cultura está presente en los contenidos no lingüísticos, no hace falta percibirla como un elemento aparte. La cognición es, en gran medida independiente de la materia en la que se manifiesta, e incluye, entre otros, los pensamientos de orden superior (taxonomía de Bloom o la de Marzano y Kendall 2007), los procesos de percepción, de atención, de memoria, etc. Los procesos cognitivos de extrema importancia en CLIL, a nuestro modo de ver, son: síntesis, análisis, evaluación, comparación, memoria de trabajo y la atención. Sus resultados se manifiestan en la lengua, entendida como el discurso.

Concluyendo, el objetivo de CLIL, a nivel teórico, debería ser el de crear las condiciones necesarias para que el alumno pueda integrar las funciones básicas de la lengua en el discurso tanto sobre temas académicos de las A.A.B.B. como en varios contextos de la vida diaria, desarrollar las habilidades propias de las A.A.B.B.

(p. ej. leer el mapa en la Geografía), así como desarrollar las capacidades de pensamiento de orden superior y la capacidad de memoria de trabajo.

A nivel institucional, el grado real de la integración y su dinámica dependerán sobre todo de la adecuación de las condiciones ofrecidas por el sistema educativo y el centro en particular (la elección de las A.A.B.B., el currículum oficial, los programas de enseñanza vigentes en el centro, el profesorado, el modelo de la enseñanza bilingüe elegido, incluso el horario, etc.) a las necesidades de un alumno concreto.

5. Marco didáctico y pedagógico: actuación didáctica y pedagógica del profesor

Este marco se refiere a la realización de los objetivos didácticos por un profesor concreto, dentro del marco institucional que se ha mencionado en el que el profesor tiene escasa influencia o ninguna. Los investigadores de didáctica le pueden ofrecer una serie de sugerencias, por ejemplo en forma de principios (véase las propuestas de Mehisto, Marsh y Frigols 2008, Coyle y otros 2010, Majewska 2013). Pero queremos subrayar que el profesor en el aula realizará solo los objetivos que le convencen, que están de acuerdo con sus teorías personales sobre la enseñanza y el aprendizaje y con sus convicciones personales. A modo de ejemplo, el profesor puede estar de acuerdo con lo que pone en los documentos oficiales, pero puede estar convencido de que las horas de las que dispone no son suficientes, o de que sus alumnos no son capaces de alcanzar los objetivos establecidos o de que el horario (p. ej. la clase a las 7.00 o a las 15.30) le impide realizar sus planes.

Es más, él o ella puede tener unas teorías didácticas claras y coherentes, pero no aplicarlas a las clases por falta del tiempo necesario para la preparación adecuada a las clases. Esta actitud es desgraciadamente frecuente entre los profesores. Por otro lado, la cantidad de obligaciones en la escuela y el sueldo que gana hacen que esta actitud sea hasta cierto punto comprensible.

Otra situación posible es cuando el profesor quiere realizar los objetivos, pero le faltan algunas competencias necesarias: lingüísticas, relacionadas con los contenidos no lingüísticos, pedagógicas, interpersonales, organizativas, informáticas etc. Además, es necesario el sentido común, la autonomía, la imaginación y la flexibilidad imprescindibles para adaptar la enseñanza al alumnado. Se puede sacar la conclusión de que los ideales educativos deberían ser realizados por el profesorado ideal. Pero, en la realidad los profesores somos seres humanos, tenemos nuestros puntos fuertes y otros aspectos menos desarrollados.

Para terminar, con toda la buena voluntad, la dedicación, las competencias profesionales y personales, podemos ofrecer una enseñanza que corresponda o no a las expectativas y las necesidades de un alumno concreto. Es obvio que existen muchísimas diferencias individuales entre los alumnos (Dörnyei 2009) y que, además, existe la dinámica del grupo, que también influye en el resultado final del proceso de la enseñanza/aprendizaje. El papel del profesor es el del mediador entre las autoridades y el alumno, por lo cual es un papel absolutamente fundamental. Es el que hace posible la realización de los ideales educativos, pero no puede garantizar su realización en el caso de todos los alumnos.

6. EL marco de la competencia comunicativa personal (integrada)

Las competencias del alumno en CLIL serán objeto del siguiente artículo, con lo cual solo se mencionarán aquí solo las ideas fundamentales de este concepto.

Según W. Wilczyńska (2002), la competencia comunicativa personal:

“a diferencia del conjunto de conocimientos y habilidades determinado a priori y para todos, es el conjunto de habilidades p e r s o n a l e s, que el sujeto adapta de manera d i n á m i c a a sus propios objetivos, condiciones y tipos de tareas emprendidas, y todo ello dentro del marco de sus actitudes generales preferidas, formadas bajo la influencia de su sistema de valores y experiencias en un determinado ámbito” (Wilczyńska 2002: 74, los subrayados de W.W.).

La competencia comunicativa personal es un concepto que forma parte de los ideales educativos, pero, a diferencia de muchos otros, por ser personal, se sitúa más cerca del alumno que del profesor.

Las competencias del alumno en CLIL abarcan, además de la competencia comunicativa personal con todos sus componentes, también las competencias clave y las competencias propias de cada materia impartida en lengua extranjera. En nuestra opinión, la competencia que más integra todas las demás es la competencia discursiva, que forma parte de la competencia comunicativa personal del alumno.

Resumiendo, las competencias del alumno en CLIL son un concepto mucho más complejo que en una enseñanza más tradicional del idioma extranjero y, por tanto, constituye un objetivo más ambicioso y más difícil de alcanzar. Puede ser un objetivo consciente o inconsciente. Siempre son competencias del alumno, pero pueden ser objetivo tanto de él o ella como de su profesor o profesores. Lo ideal sería que estas competencias constituyeran un objetivo compartido por el alumno y sus profesores.

7. El marco personal real del alumno (tanto individual como interpersonal)

La integración en el marco personal del alumno será el objeto de uno de los siguientes artículos del ciclo dedicado a la integración en CLIL. A continuación presentamos las ideas fundamentales de este concepto.

A nuestro modo de ver, la única verdadera integración puede ocurrir en la mente del alumno. Hablando de la mente no nos referimos al intelecto puro, sino también, o sobre todo, a las emociones, motivaciones, actitudes e influencias sociales de personas importantes para el alumno. En el contexto de CLIL, entre estas personas importantes pueden encontrarse los profesores, pero si un profesor es importante o no, si tiene influencia en su desarrollo o no, lo decide de manera consciente o inconsciente el alumno mismo.

La integración en CLIL se puede definir como un estado de la mente reducido al contexto en cuestión que cambia de manera dinámica, en el que influyen los factores de naturaleza biológica, como predisposiciones genéticas, preferencias sensoriales o datos extraídos del organismo, los factores de la realidad psicológica de una persona (sus actitudes, emociones, motivaciones) y los factores de su realidad social, incluyendo la realidad educativa. De todos los factores enumerados, el componente emocional es el que, al parecer, más importancia tiene en la integración misma de la mente del alumno.

Lo contrario de la integración es la desintegración, es decir, la falta de coherencia de un ser humano, lo que en el caso extremo puede conducir a enfermedades mentales. Por esta razón, hablando de la integración del alumno, estamos reflexionando sobre el misterio que constituye la integración de todos los procesos de los que resulta el comportamiento de un ser humano (Maruszewski 2001: 10).

En el fondo, el objetivo de toda la educación es formar a los seres humanos integrados.

8. Conclusiones

El verdadero objetivo del artículo ha sido demostrar el carácter dinámico del concepto de la integración en CLIL y, sobre todo, la complejidad del mismo. Todo eso explica el porqué de la falta de una respuesta clara a la pregunta fundamental, que es: ¿en qué consiste la integración en CLIL?

En nuestra opinión, la integración asegurada por el sistema educativo que ofrece, además del mayor número de horas de lengua, también clases de otras

asignaturas en esta lengua o enseñadas de manera bilingüe, no es nada más que una integración teórica, que consiste en ofrecer las condiciones iniciales básicas para el desarrollo de una integración verdadera.

Los investigadores, a su vez, aportan las bases teóricas para el desarrollo de unas teorías de didáctica, que siempre son propuestas, las que las autoridades educativas y los profesores pueden aplicar a la realidad educativa o no. Sin estas bases, la práctica carece de fundamentos y puede ser menos coherente y eficaz. Por otro lado, no existe una única teoría en la que basarse, además, la ciencia se desarrolla de manera dinámica y todo ello puede provocar cierto distanciamiento hacia lo que esta propone en un momento determinado.

Los objetivos establecidos en los documentos educativos los deben realizar los profesores, que actúan como mediadores entre el sistema educativo y el alumnado. Pero para realizar los objetivos que les impone el sistema educativo, los profesores deberían estar realmente y plenamente de acuerdo con lo que se propone y tener todas las competencias necesarias, dedicación y tiempo para hacer realidad de estos ideales. Aun así, en esta situación hipotética, no podemos estar seguros de que la propuesta sea aceptada por el alumno, siendo él o ella el elemento más importante de todo el sistema educativo. Hay que añadir que los profesores suelen tener sus propias teorías educativas que realmente realizan en su trabajo diario. El papel del profesor es, como es lo lógico, fundamental y la formación del profesorado es imprescindible para presentarle las propuestas didácticas con el objetivo de convencerle y darle las herramientas necesarias para que pueda aplicar los conocimientos a la práctica diaria.

Lo ideal sería que los profesores tuvieran en cuenta las competencias integradas personales relacionadas con la enseñanza bilingüe de sus alumnos, que es otro concepto muy complejo, de carácter personal del alumno y no siempre consciente. En consecuencia, es difícil de conocer y tener en cuenta.

Para terminar, la verdadera integración solo puede ocurrir en la mente del alumno. La mente abarca no solo el intelecto, sino también las emociones, motivaciones, actitudes y relaciones sociales más importantes. Todas las demás personas implicadas en la educación CLIL, incluyendo los autores de los materiales didácticos, solo pueden facilitar la tarea al alumno.

Como se ha mencionado, el tema será profundizado en los siguientes artículos del ciclo dedicado a la integración en CLIL.

Referencias bibliográficas

Coyle, Do (2007). "The CLIL quality challenge". In: Marsh, David. i Wolff, Dieter. (eds.) (2007). *Diverse contexts-converging goals. CLIL in Europe. Frankfurt nad Menem: Peter Lang*. 47-60.

- Coyle, Do, Philip Hood, David Marsh (2010). *CLIL Content and Language Integrated Learning*. Cambridge: CUP.
- Dörnyei, Zoltan (2009). *The Psychology of SLA*. Oxford: Oxford University Press.
- European Commission (2006). *Content and Language Integrated Learning (CLIL) at School in Europe*. Brussels: Eurydice.
- Grenfell, Michael. (ed.). (2002). *Modern Languages Across the Curriculum*. London, New York: Routledge Falmer.
- Lyster, Roy (2007). *Learning and Teaching Languages Through Content. A counterbalanced approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Majewska, Renata (2010). „Nauczanie dwujęzyczne szansą dla edukacji w wielokulturowej Europie”. In: Mackiewicz, Maciej (ed.) (2010). *Kompetencja interkulturowa w teorii i praktyce edukacyjnej*. Poznań: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Bankowej. 91-100.
- Majewska, Renata (2013). *Zintegrowane kształcenie językowo-przedmiotowe. Dydaktyka zadaniowa a rozwój osobistej kompetencji komunikacyjnej w warunkach półautonomii*. Unpublished PhD Thesis wrote in University Adam Mickiewicz of Poznań.
- Maruszewski, Tomasz (2001). *Psychologia poznania*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Marzano Robert. J. and John. S Kendall (2007). *The New Taxonomy of Educational Objectives. Second Edition*. Thousand Oaks, USA: Corwin Press.
- Mehisto, Peeter, David Marsh and María. J. Frigols (2008). *Uncovering CLIL. Content and Language Integrated Learning in bilingual and multilingual education*. Oxford: Macmillan Education.
- Pawlak, Mirosław (2010). *Dwujęzyczność w polskiej szkole. Diagnoza*. Warszawa: Ośrodek Rozwoju Edukacji.
- Siegel, Daniel J. (2007). *The Mindful Brain. Reflexion and attunement in the cultivating of well-being*. New York-London: W. W. Norton & Company.
- Siegel, Daniel. J. (2009). *Rozwój umysłu. Jak stajemy się tym, kim jesteśmy*. Kraków:
- Tatoj, Cecylia, Renata Majewska, Małgorzata Spychała, Marek Zając and Ewa Piech (2008). *Raport ewaluacyjny. Sekcje dwujęzyczne z językiem hiszpańskim w Polsce*. Warszawa: CODN.
- Wilczyńska, Weronika (2002). “Osobista kompetencja komunikacyjna: między postawą a działaniem”. In: Wilczyńska, Weronika. (ed.) 2002. *Autonomizacja w dydaktyce języków obcych. Doskonalenie się w komunikacji ustnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 51-67.

Teorías de género y lenguaje

Summary

An approach to language through different gender theories is proposed: mainly from the history of women of Joan W. Scott *Women*, and the feminisms of difference, reworking post-structuralist ideas.

Keywords: gender, language, Women History, post-structuralism

La historiadora Joan W. Scott (1996) ya subrayaba que el término “género” suponía tanto una perspectiva histórica como lingüística. Scott sostiene que existe una conexión profunda entre el género, como elemento constitutivo de las relaciones sociales, basadas en las diferencias percibidas que distinguen a los sexos, y el género como forma primaria de las relaciones significantes de poder (1996: 288)¹¹⁷.

El género, como otras categorías de análisis –clase, etnia, nación, opción sexual, edad, etc. –, funciona como discurso en contextos históricos concretos y se despliega en el orden social, legislativo, institucional y material mediante procesos que se significan a través del lenguaje, entendido este como un sistema de signos y como práctica social y política (Langue 2001). Scott lo emplea para designar las relaciones sociales entre sexos, pasando a ser una forma de denotar las construcciones culturales, la creación social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. En este sentido, los estudios históricos sobre las mujeres de Scott recuperan la dimensión del género al ocuparse del análisis no sólo de la relación entre experiencia femenina y masculina en el pasado, sino también “de la conexión entre la historia pasada y la práctica histórica actual” (Scott 1996: 270).

El género es por tanto un discurso dinámico, en el que se refleja “la diferencia entre los sexos”, que es una forma de “diferenciación significativa” (1996: 293), cuya interpretación de la diferencia sexual se inspira en conceptos estructuralistas saussureanos (Luna 2004: 107):

¹¹⁷ Género, clase y raza son tres categorías de análisis necesarias según Scott si se desea percibir la opresión, pero aunque parecen estar al mismo nivel, asevera también que “de hecho, ese no es de ningún modo el caso” (1996: 269).

Una dimensión importante de los análisis post-estructuralistas del lenguaje tiene que ver con el concepto de diferencia, con la noción de que el significado es construido a través del contraste, implícito o explícito (siguiendo la lingüística estructuralista de Saussure), con la idea de que una definición positiva se apoya en la negación o represión de algo que se representa como antitético a ella (Scott 1992: 89).

La diferencia es, al mismo tiempo, un sistema significador de diferenciación y un sistema históricamente específico de diferencias determinadas por el género. La diferencia como categoría general es útil para analizar cómo se construyen históricamente los significados de las diferencias entre las mujeres: diferencias de clase, culturales, de raza, etc. Pero también para desentrañar la diferencia sexual y las operaciones diferenciadoras que ella establece y que producen significados de género. Por eso, Scott adopta conceptos deconstruccionistas de cuño derridiano, al añadir que “La tradición filosófica occidental se apoya en oposiciones binarias: unidad \ diversidad, identidad \ diferencia, presencia \ ausencia, y universalidad \ especificidad” (Scott 1996: 24).

Luce Irigaray y las posiciones del feminismo de la diferencia, siguiendo la línea de Scott, no solo postulan un dualismo radical entre hombre y mujer, sino también entre el lenguaje que cada uno utiliza. Por una parte, el lenguaje se presenta como universal o neutral, pero en realidad es un lenguaje masculino, por tanto, la mujer utiliza el lenguaje del “otro”, no tiene un lenguaje propio y, por otra parte, mientras el hombre habla con “la lógica de la razón”, y escucha imponiendo unas “casillas prefabricadas, un código preparado de antemano”, sobre lo que oye, la mujer dice palabras aparentemente contradictorias, que exigen la escucha:

Hay que escuchar de otra manera para poder oír “otro significado” que está tejiéndose constantemente, abrazando palabras sin cesar, y al mismo tiempo desechándolas para evitar estancarse, inmovilizarse. [...] Por lo tanto, es inútil obligar a las mujeres a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir(se) para que el significado quede claro. [...] Si les preguntas insistentemente en qué están pensando, solo pueden contestarte: en nada. En todo (Moi cita a Irigaray, 1995: 154).

La similitud entre esta descripción de los lenguajes de cada género y los conceptos saussureanos de lengua y habla, podría decirse que Irigaray identifica el concepto de lengua con el hombre y el de habla con la mujer. El lenguaje del hombre no solo es el dominante, el de prestigio, sino que tiene toda la fuerza de un sistema estructurado, mientras que el de la mujer, caótico a la vez que poético, está fuera de los cánones establecidos en la cultura, cuya identidad es relativa a un contexto continuamente cambiante, a una red de elementos que tiene que ver con

los otros, con las condiciones económicas, con las instituciones culturales y políticas, con las ideologías (Alcoff, 1988: 433).

En opinión de Irigaray, la gramática sustantiva del género, que asume a varones y mujeres, así como sus atributos de lo masculino y lo femenino, es un ejemplo de una dualidad que enmascara eficazmente el discurso unívoco y hegemónico de lo masculino –el falogocentrismo–, silenciando lo femenino como el lugar de una multiplicidad subversiva. La regulación binaria de la sexualidad suprime la multiplicidad subversiva de una sexualidad que perturba las hegemonías heterosexuales, reproductoras y médico-jurídicas.

Irigaray plantea la existencia de un solo sexo, siendo el masculino el que de forma voluble va variando en dependencia de su otro. Las mujeres serían lo no-representable, lo que no tiene discurso para ser designado dentro del lenguaje falogocéntrico. En *Speculum, de l'autre femme* (1974), desarrolla el tema de la otra, la mujer, en calidad de sujeto que desea autónomo y específico; critica la cultura del masculino como único, define los parámetros para construir una subjetividad femenina autónoma y busca las condiciones de posibilidad-filosóficas, lingüísticas y políticas de una cultura de dos sujetos no sometidos el uno al otro.

Posteriormente Teresa De Lauretis (1984) distingue entre la mujer como un concepto producido por discursos hegemónicos, es decir, como una construcción ficticia, y las mujeres como sujetos históricos. Esta diferenciación se origina en la posición estructuralista que asume siempre algún tipo de dualismo como punto de partida.

Una teoría que ha tenido mucha influencia en De Lauretis es la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, especialmente a través de los replanteamientos que Derrida hace de ella. Este último distingue entre la lengua como sistema formal, fijo, estructurado, y el habla como los actos individuales de uso de la lengua, cambiantes, variados, imposibles de ser estudiados por su diversidad y fluidez. Solo la lengua, como sistema de formas abstractas, representa la dimensión social del lenguaje, tiene reglas y puede ser estudiada, mientras que la producción individual de actos de habla solo muestra rasgos aleatorios y accesorios.

Por otra parte, el signo lingüístico es convencional y arbitrario, ya que no existe una relación lógica entre determinada forma de un mensaje, el significante, y su significado. La significación se da no mediante la relación entre el signo y la realidad a la que se refiere, sino solo en virtud de la relación de los signos entre sí. Esta posición de Saussure sobre el signo lingüístico fue extendida posteriormente por Derrida a todos los sistemas de signos y concepciones sociales, aunque se introducen también algunas críticas al logocentrismo saussureano (Derrida, 2012: 39-40).

Para Derrida, en la cultura encontramos múltiples códigos como sistemas abstractos de signos, por una parte, y por otra, eventos particulares de significación, mensajes concretos; la relación entre código y mensaje es siempre una convención social completamente arbitraria. Es obvia la importancia de estas posiciones teóricas para las ideas de Teresa de Lauretis, quien presenta como uno de los objetivos centrales de su libro *Alicia ya no*:

cuestionar las formas como se establece la relación entre mujer y mujeres, entendiendo mujer como un código cultural, y mujeres como los individuos, y la relación entre los dos términos como “arbitraria y simbólica (De Lauretis, 1982: 6).

De Lauretis insiste en la importancia de la experiencia en la formación de la subjetividad, pero su concepción de la mujer como “construcción ficticia”, código abstracto, se opone a las mujeres concretas. Esta forma dualista de concebir la relación entre los códigos culturales y los sujetos que en ella se forman, y la calificación de esta relación como arbitraria, pueden conducir a un profundo pesimismo.

Dentro de tales formulaciones, la transformación social y personal que aspira a lograr el feminismo parece imposible, ya que no se puede invocar la justicia, ni hacer obrar los deseos de cambio para transformar una relación que es totalmente arbitraria.

Está claro que si concebimos de este modo la relación entre el código cultural que nos marca y la mujer individual que aspira a liberarse, el resultado no es muy halagüeño, pues los sujetos concretos no pueden incidir de modo significativo en las concepciones generalizadas dentro de una cultura, sino mediante un largo proceso completamente inconsciente. Ser mujer se convierte en una prisión en el significado que el lenguaje y la cultura le asignan.

Las feministas, al intentar cambiar el sentido cultural que se asigna a la mujer, están abocadas a la contradicción que supone estar excluidas del discurso y, al mismo tiempo, aprisionadas dentro de él:

No podemos resolver o disipar la incómoda condición de estar al mismo tiempo dentro y fuera del género o bien por dessexualizarlo (haciendo del género meramente una metáfora, una cuestión de *différance*, de efectos puramente discursivos) o por androginizarlo (alegando la misma experiencia de condiciones materiales para ambos sexos en una clase, raza o cultura determinada) (De Lauretis, 1982: 7).

Desde la alteridad, señala Hélène Cixoux (1995), surgen otras escrituras, otras formas de leer y de nombrar, pues la mujer, al escribir, retorna al reino de lo imaginario, lo poético e indiferenciado. Lo *Otro* se convierte así en el lugar para

una estética a la búsqueda de un tiempo anterior al nombrar, a la sintaxis, al orden simbólico, a la superación del tejido gramatical.

Estar “excluidas del discurso” equivale a la anulación cultural de las mujeres: “ella no existe, puede ser no-existente” (Cixous, 1995: 92). Esto subraya la difícil relación de las mujeres con los signos culturales y el lenguaje elaborados los hombres y que codifican a su vez lo femenino según sus necesidades. Gran parte de la obra de Cixous se cifra precisamente en la imposibilidad para las mujeres de escapar del falogocentrismo y de crear nuevos lenguajes.

Tanto Hélène Cixous como Luce Irigaray van a defender el concepto de una “écriture féminine” o un “parler femme”, un lenguaje que se relaciona con la energía libidinal femenina y evoca la fase maternal cuando la madre y su hija se comunican a través de un lenguaje corporal:

Un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia (Cixous, 1995: 61).

Ambas autoras revisan el uso y abuso del lenguaje en relación con las mujeres, concluyendo con la necesidad de elaborar un hablar/discurso femenino en el que las mujeres puedan identificarse y que venga a colmar la laguna de su ausencia en todos los ámbitos de la ciencia y de la cultura.

Irigaray propone como estrategia para romper la lógica machista, un discurso femenino que parodie el discurso masculino. Hélène Cixous insiste en el papel privilegiado que las “oposiciones duales, jerarquizadas” tienen en el conjunto de los sistemas simbólicos, y afirma, al igual que Derrida, que el logocentrismo somete a todo pensamiento –todos los conceptos, códigos, valores– a un “sistema de dos términos”. También se pregunta si todas estas oposiciones se relacionan “con la pareja hombre-mujer” (Cixous, 1980, p. 91).

Siguiendo las ideas de Derrida, para Cixous, el logocentrismo somete el pensamiento –conceptos, códigos, valores– a un sistema de dos términos opuestos y jerarquizados. Rechaza la categorización binaria machista en sus propuestas hasta el punto de albergar una no diferenciación entre sexo/género, a favor de la bixesualidad.

Intertextual identity construction in Eva Figes's novel *Nelly's Version* (1977)

Summary

The article deals with numerous intertextual references traceable in the early novel *Nelly's Version* by Eva Figes, a British fiction and non-fiction writer of the 60's and 70's. The references which exist on various textual and non-textual levels contribute to the construction of the protagonist's identity. It is argued that the identity which transpires from the text might be representative of the global female identity communicated by the references to such classic feminist texts as, e.g. *The Golden Notebook* (1962) by Doris Lessing, *The Yellow Wallpaper* (1973) by Charlotte Perkins Gilman or Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847). The dialogic discourse of the novel has been analysed with regard to the concepts of intertextuality by Ryszard Nycz, Gérard Genette and Julia Kristeva.

Keywords: intertextuality, polyphonic novel, Figes, feminist novel, identity

1. Introduction

One of the major issues raised in most of the works of fiction and non-fiction by the contemporary novelist Eva Figes (1932-2012) and dominant in the first stage of her career¹¹⁸, is the situation of a woman in the 20th century society, the idea overtly discussed in her critical works and, in particular, in the highly acclaimed example of feminist research *Patriarchal Attitudes* (1970) and further transferred into the fictional reality of *Nelly's Version* (1977). Figes's pre-occupation with the feminist criticism finds its justification in the general tendencies of the 60's and 70's in Great Britain inflicted by the post-war politics. The period has been described as "a new era of inequality and social division" (Head, 2002: 30) which becomes the ground for the emergence of the second wave feminism initiated in the 60's and flourishing in the 70's (Head, 2002: 83). What is significant to the understanding of the philosophy underlying Figes's works, is the general atmosphere of the period marked by the criticism of patriarchy and the observable split in traditional family values as well as the growing independence of women. The theme of the conservatism of the British society mediated in her

¹¹⁸ Elizabeth Grosz includes Eva Figes among the group of pioneer feminists in the history of second wave feminism together with Simone de Beauvoir and Kate Millett in an article 'Sexual Difference and the Problem of Essentialism'.

feminist non-fiction works penetrates her novels, though with “a more subtle aesthetic reaction to an overly cautious and narrow English literary culture” (Cheyette, 1998, I). All of her novels embody the anxiety of the social and economic changes of the times manifested by means of the recurrent subject of the crisis of identity.

Nelly's Version has been selected to represent the initial period of her literary career of the early 60's and 70's where the fragmentation of identity in the novels is signalled by means of the techniques of the stream of consciousness and interior monologue in particular. The source of the protagonists' inner crisis is perceived in the society, people's insensitivity and indifference towards a lonely ageing woman. In *Nelly's Version*, the theme of emotional disintegration is delineated so as to imply its origin in the social constraints.

Nelly's Version might be perceived as an important achievement and a step forward in the writer's career due to its departure from the male point of view, which dominated Figs's previous works, and because of the appropriation of the female perspective to depict the patriarchal society. The change in her writing technique might be viewed as an attempt to oppose her own overtly stated inhibitions which forced her to favour the male perspective in the previous novels against her personal convictions (Kenyon, 1990: 76).

What is more, the early novels' dominant focal point on experimentation within language and their dominant male perspective is broadened with the interest in generic mixture. *Nelly's Version* adopts various determinants of the genres present in the other novels from the early period in her writing, such as genre markers of a detective novel, a realist novel with a social and psychological interest, but upgrades them with additional genre markers. The novel constitutes an attempt of resistance to the tradition of the realist novel advocated and practised by men-writers. Through the juxtaposition of various narrative techniques, contradictory genre markers and a range of intertextual relations, *Nelly's Version* manages to rebel against her previous male-determined literary choices and provides an example of “liberated and modern fiction” (Ackroyd, 1977: 12). The purpose of this paper is to present the way in which a single female voice becomes the embodiment of all contemporary women's voices. Figs depicts the mentality of an amnesiac woman by overlapping three major aspects, sociological, psychological and historical, which have an impact upon her sense of identity. Thus, the global female identity is a result of intertextual weaving a net of motifs, techniques and various genre variants rooted in the literary and cultural tradition into the three aspects.

2. The two-fold composition of the novel

Nelly's Version is divided into two Notebooks which present events from the life of the protagonist in separate short chapters. The two-fold composition of the novel is suggestive of the two stages in the protagonist's story, in her life and in her internal transformation. All the chapters are written by the protagonist but the reader learns about her decision to record all ongoing events in a notebook in chapter 4. The events recorded in the notebooks refer to the experiences from the protagonist's life from the moment she registers in an unknown hotel at the beginning of the action, and do not include any flashbacks from the protagonist's past. Chapter 9 provides straightforward information about the protagonist presenting her experiences simultaneously to the action. Every chapter is a detailed description of one chosen event from the protagonist's stay in the town. By means of short conversations, she introduces new characters who might be perceived as representatives of the local society and who contribute to the presentation of the social aspects but only from the main character's perspective. The events are presented in a chronological order and provide deep insight into the protagonist's mind.

The second notebook opens with the protagonist's decision to participate in the life she has previously tried to abandon. The initial page of the second notebook begins with a statement which might constitute the starting-point for the entire novel: "My odd story, such as it is, begins one afternoon in May" (NV, 165). Hence, the protagonist establishes a border line between the events in the two parts of the story and two ways of living which she has experienced and recorded in two subsequent notebooks.

The construction of the text based on the division into separate notebooks, is reminiscent of Doris Lessing's novel, *The Golden Notebook* (1962). This structural interpretant (Nycz, 1995), allows Figes to signal the protagonist's split mentality already on the level of the phentext, the sphere of the symbolic and the linguistic representation as Kristeva puts it (Burzyńska, Markowski, 2006, 332). Furthermore, just as it happens in the novel's source text, or hypotext following Genette (1997, 318), universal truths about the world and criticism of the contemporary society are expressed by the protagonist and filtered through the eyes of her character-narrator.

The transposition of the compositional aspect of *the Golden Notebook* to Figes's novel is followed by its transformation, specifically the altered number of notebooks. It is necessary to emphasise that the hypertext, (Genette, 1997: 318) the later text in the intertextual relation, is composed of two extensive notebooks, rather than five, written one after another.

Due to the interaction with the hypotext, Figes's novel foregrounds a number of issues which, because of the protagonist's amnesia and the short time span of the action, could not be presented in a convincing manner. Above all, it highlights the motif of personal disintegration and search for identity in the social chaos. Nevertheless, the hypertext adopts the motifs and transforms them in a reversed trajectory to the ones experienced by the protagonist in *The Golden Notebook*. The sequences of the events correspond with each other in both novels. In Lessing's novel, the main character is depicted, and even named by the title of one of her notebooks, a free woman.

In contrast, the protagonist of *Nelly's Version* aims yet to be transformed into a woman freed from the burden of socially dictated restrictions and obligations. Her temporarily regained freedom allows her to recover her long lost identity and a sense of wholeness achieved through the process of writing. The character uses writing, as she claims, to impose, "narrative cohesion" upon her life (NV, 186). The chapters of the first notebook record the character's integration reflected by her increasing self-esteem, wit and creative potential visible through narration. The second notebook signals a crack on Nelly's freedom which results in her inner disintegration accompanied by the loss of identity and return to her past life. *The Golden Notebook* finishes with a hopeful ending and the character's reborn creativity as a result of her acceptance of her own weakness. *Nelly's Version* depicts a life from a different starting point and ends with the opposite outcome, in failure. What also strikes in Figes's work, is the cyclic character of the events presented. The protagonist's search for personal freedom leads to her physical entrapment in a convalescing home where she is overcome by intellectual and emotional inertia, which probably, judging from the scanty information about her past, have led to her decision about the escape presented at the outset of the text. It can be claimed that Nelly's state of mind and her emotional disintegration are related to her perception of the society.

3. The social aspect of the novel and its architext of the novel of manners

The novel constitutes an intersection of textual surfaces including various architexts, generic prototypes for a text (Nycz, 1995: 123), the novel of manners being their most distinct variant. The main aspect of the genre, crucial for the understanding of *Nelly's Version*, is the depiction of "social conduct as codes of social differentiation and power with moral and ethical overtones, which were applied to the culture and conduct of the nation as a whole and treated

novelistically in terms of the moral, ethical, cultural, and social options (sentiment and emulation) exercised in private life by individuals” (Kelly, 1993: 199). What should be stressed with regard to the definition of the novel of manners and its realisation in Figes’s novel is the figure of the protagonist who is expected to “traverse the social world” towards “the moral and intellectual plane on which the narrator is situated from the outset” (Kelly, 1993: 199). *Nelly’s Version* applies the confessional first-person form of narration, found in the earlier eighteenth-century novels of manners (Kelly, 1993: 199), and focuses on the presentation of the protagonist and her self-exploration for the sake of denouncing the social confinements of the times. The accounts from the protagonist’s trips around the unknown town provide an insight into the contemporary society’s lifestyle and mentality from the woman’s perspective. The vision of the surroundings and of the people is subjective and partial because filtered through her eyes only and, it must be remembered, at the time of her mental and emotional disturbance. The protagonist depicts the split within the middle-class patriarchal society which separates them into the professional men who seize power and govern all major institutions and into average citizens who are expected to comply with the rules imposed on all spheres of their lives. The descriptions reflect the uniformity of the lifestyle and, at the same time, give the semblance of the superiority of institutions over citizens.

Descriptions of buildings in the whole town are suggestive of the narrator’s attitude to the professions which they represent, and contribute to emphasising the split in the classed society. The narrator compares the sight of buildings of a bank and funeral services, which stand close to a pub, to the relation between *respectably established professional men* and a prostitute. She further explains that, “they might know of its existence, pay the occasional visit but one had only to look at their uniform frontages, the solid grey stone expensively trimmed (...) to know that they regarded themselves as superior and apart” (NV, 48). Thus, the metaphor emphasises the division into classes and stresses the supremacy of one and the subordination of the other. At the same time, it underlines the narrator’s disapproving attitude towards the successful middle-class conveyed through the comparison, as all the observations are filtered through her eyes and uncover her personal worldview.

The portrayal of suburbs also reflects how Nelly perceives the mentality and lifestyle of their inhabitants. The narrator’s description enhances the sameness of the surrounding houses and monotony of the colour, demonstrated with the example of David’s neighbourhood and his house. The pervading uniformity in the surrounding is indicative of the quality of lifestyles of other inhabitants and hints at their likewise aims and viewpoints. The identicalness is suggestive of a promoted

domestic lifestyle of routine and predictability enforced upon but accepted by the citizens.

Characters who are presented in Nelly's accounts in opposition to the superiority of career-obsessed men in the classed society are women, elderly people or those who cannot afford to belong to the successful middle-class as equals, for instance, the inspector or the bank clerk. All these characters may be brought together by a common tendency to cling to the idealised image of the past. Furthermore, most of the minor figures are elderly or, despite their middle age, reveal the signs of ageing in appearance and in their resigned attitude to living.

Nelly's meeting with the first character gives evidence for her selective perception of the surrounding realms. Mrs Wyckham represents a sentimental attitude to the past, evoked also by her surname which serves as an interpretant in the intertextual reference to *Pride and Prejudice* by Jane Austen. When the women meet again, Elizabeth Wyckham denies her proper name and claims to be called Brenda Cox. After being assaulted by an unknown attacker and after a treatment in the hospital, which, as Nelly later supposes, *brainwashed her*, she does not remember any events from her life including meeting Nelly. The name, *Wyckham* from the hypotext, refers to the figure of the reckless officer who elopes with Lydia, Elizabeth's, that is the protagonist's, sister, against the traditionally accepted norms of behaviour advocated in *Pride and Prejudice*. In Figs's text, a similar motif appears in Nelly's brief recollection of the school years. She remembers Mrs Wyckham's platonic and unfulfilled love during their school years to a boy who has chosen a pretty but silly girl, similar to Mrs Wyckham's sister, as the two characters admit (NV, 41). The alteration of the name of the female protagonist from *Wyckham* to *Cox* reflects her mental and emotional transformation. Miss Wyckham's tendency to sentimentalise and brood over the past has been suppressed by a complete eradication of her memories figuratively signalled by an appropriation of a less romantic name. The adoption of a new name triggers a change in her personality and behaviour. Her emotional and romantic attitude, enhanced by the dialogue with Austen's novel, is superseded by passivity, indifference and introversion of a victim of a medical therapy.

4. The relation between the social aspect and the protagonist's name

The social divisions and the disillusionment with the social system demonstrated so far find their reflection in the mental condition of the protagonist depicted on the pages of a two-fold diary. The disagreement with the patriarchal

system makes the protagonist of *Nelly's Version* withdraw from the life without personal freedom into the refuge of a newly invented identity. The method of narration reflects the character's mental disintegration and, together with the intertextual references, contributes to the presentation of the transformation within the protagonist's psyche under the influence of the social demands. Due to the heteroglot character of the novel, the protagonist acquires the status of a symbolic figure embodying the fate of many other women in the patriarchal constraints.

The character's amnesia allows her to recreate herself and choose a new name for her reinvented *Self*. By renaming herself, Nelly is brought back to the world as a story teller whose perspective is not coloured by personal concerns and past experiences erased from her memory. It should be stressed that her real name, address and family remain unknown or not confirmed enough to become credible. The protagonist names herself *Nelly Dean* while her assumed family, to her astonishment, call her *Eleonore*.

The thematic title of the novel directs the reading of the novel towards another hypotext, a 19th century folk song of an unknown author, where Nellie Deane is an addressee of the text.

There's an old mill by the stream, Nellie Deane,
Where we used to sit and dream, Neallie Deane.¹¹⁹

Although the song is an expression of traditional romantic love, no sign of romantic feeling is traceable in *Nelly's Version* where the main character's life is emotionless, stagnant, and with no hope for a change. The romantic image of the poem seems to be preserved only in an old, sentimental song but does not find its reflection in the modern society presented in the novel. The quotation of the name from the romantic song accompanies the trasmotivisation of the protagonist (Allen, 2000: 134) whose attitude denies the romantic qualities of the hypotext. The intertextual reference to the song presupposes the contrast between the sentimental images of women promoted through centuries by male dominated literature which do not adhere to real life attitudes nor to women's expectations about their own fates.

The name of the protagonist is a strong intertextual exponent which explicitly indicates the intersection of *Nelly's Version* with *Wuthering Heights*. In the hypotext, the figure of the servant is one of the two narrators who relate the story. The opposition between the two characters/narrators is balanced by their continuous narrating act which encompasses the events of the story, and decides

¹¹⁹ Internet website, Google, "Nellie Deane", a song of an unidentified author.

about the phenotext of *Wuthering Heights* (Van Ghent, 1962: 157). It is the text of the novel itself which encourages the reader to “dissent from the viewpoints of the two main narrators” and accept or reject their versions of the events (Mengham, 1988: 74). Nelly’s account and her judgements are not a reliable source of information about the events and the lack of authorial commentary enhances the impression about the uncertainty of her version of the story (Miles, 1993: 30).

In Figes’s hypertext, the narrator inherits Nelly’s name but relates the events moving chronologically onwards without any flashbacks. In contrast to the unsophisticated language of the servant in *Wuthering Heights*, the narrator in *Nelly’s Version* uses a register of an educated woman who is able to direct severe criticism at the society she is illustrating without the help of a male intermediary in the sphere of narration. However, the narrator/protagonist of *Nelly’s Version* narrates the events from two perspectives both belonging to herself. The first perspective rejects the social constraints rooted in the past, while the other one emerges together with her failure to resist the social demands imposed on her by the conventions. Her second identity is linked with a regained curiosity about the past and diminishing interest in reading and writing.

Nelly in Figes’s hypertext takes over the name and with it the function of the mythical story-teller who spins her tale out of other myths. A new name might be a sign of the character’s disagreement with the socially dictated function she is expected to fulfil but also an attempt to make a connection with the past through the intertextual references. The foregrounding of one female narrator manifests the narrator’s belief in the need for the transformation in literature and in social relations as well.

5. The conflict between the Self and the Other as an example of the novel’s *heteroglossia*

The distinction of the novel into two Notebooks is indicative of two stages in the character’s conflict which are signalled by the appropriation of a different name to the protagonist and which contribute to the creation of the woman’s consciousness. The first-person narrator refers to the main character of the notebook, that is to herself, once as to David’s mother and at times as to Nelly. The name *Nelly* stands for, as the narrator states, “the hard and rebellious” voice (NV, 69) which dominates in the First Notebook. This side of the woman’s self withdraws progressively from the Second Notebook suppressed by the voice of *David’s mother*, the term which applies to the character as she has been before the alleged illness and before she starts writing the diary and after Nelly’s reluctant

return home from the refuge in the hotel. It is the timid and subdued part of the character's personality represented by the unattractive image in the hotel mirror which the protagonist has tried to obliterate. The initial part of The Second Notebook in *Nelly's Version* is the only instance of the co-presence of the two sides of Nelly's personality, the private and the public selves, visualised by means of a discussion between two characters. The two voices, or the two selves, face each other twice in the course of the action: first, in the hotel mirror, and subsequently, in the Second Notebook in the mirror at the hairdresser's.

But once more I was required to confront the stranger, this alien and unlikely female, in the looking glass. Only this time it was worse, since on this occasion we were forced to look at each other in the eyes at close range for an unusually long period. I could not really take to her, but now I came close to pity (NV, 168).

The entire chapter is presented from Nelly's perspective who observes and comments on David's mother's appearance and behaviour. David's mother's perspective does not mingle with the narrator's view. Her words are reported by the narrator, that is Nelly, who records her actions. However, as the following passage indicates, the narrator mutely participates in the action by standing aside the protagonist and consciously refraining from open criticism.

Nelly narrates the events and communicates with the protagonist as if accompanying her but playing the secondary part, not the main as it is in the initial chapters. One expression betrays the narrator's awareness of mistaking herself for another *I*, namely the line, "she could see, I saw" (NV, 168). The phrases are enumerated within the same line one after another, which suggests the narrator's reference to the same person and not to two different entities. The quotation demonstrates the instance of obliterating the border line which enables the reader to distinguish between the two selves and implicates their unity. However, the ensuing passage introduces a contrary technique which aims at intertwining the two perspectives.

The side of the character's personality personified by Nelly is confident, witty and expresses her opinion with certainty. She also admits to the influence of David's mother's behaviour when she confesses "some of her inhibition rubbed off on me", and further adds, "I would get rid of my dreary companion, and be free as before" (NV, 171). The following passage demonstrates that the differences between the character and the narrator occur also in the field of interests and knowledge. David's mother shows interests in history and the past and insists on visiting a Norman tower and a local church. Nelly reports information concerning the character's interests in indirect speech: "she was, she said, anxious to acquire

a feeling for the past, and peered intently into the disused charnel house” (NV, 171). What for David’s mother appears interesting, Nelly finds *dull, untidy, overgrown, monotonous* (NV, 171). The visit to the ruins, because of the contrary convictions and manners of living represented by the two women, results in a humorous dispute. Mother’s inclination to sentimentalising produces the following reflections at the graves: “how comforting, she commented, that at least in death husbands could lie at peace with their wives. (...) Churchyards, she declared, made her intensely aware of the present moment, that she was alive. And would soon be dead, I thought wryly” (NV, 172).

The passage confronts Nelly’s dissenting attitude to the past with David’s mother’s affirmation of it and the conflict between the two selves is highlighted by the use of direct free speech for Nelly’s utterances and indirect free speech for Mother’s statements. It should be stressed that the tendency to cultivate tradition and history and reject the progress is common among the characters in the novel who submit to the patriarchal system. The first three chapters of the second notebook are the only passages of dialogue recorded between the narrator and the protagonist. After Nelly’s decision to occupy the house chosen by David, the notebook records only one voice of the narrator and her monologue in the first person narration with no signs of shifting perspectives. The passages provide examples of the dialogue of the protagonist with herself and allow the novel to be described as polyphonic. The application of various narrative techniques analysed before lies at the basis of the novel’s heteroglossia. The visualisation of the protagonist’s dialogue with her Other self signals the novel’s juxtaposition of two perspectives, the patriarchal and the individual, which provide a commentary upon the social conflict and once more introduce the element of carnival.

The carnivalesque confrontation of serious elements with the humorous ones is achieved through the application of the motif of the mirror. The object constitutes the traditionally accepted passage between two worlds, the outer world of everyday existence and the inner world of emotions. Windows, doors and mirrors symbolise in literature passages to spheres which women are allowed or denied to enter (Goodman, 1996: 116). The mirror motif suggests another intertextual reference to *Wuthering Heights*. Catherine in *Wuthering Heights* and similarly Nelly in *Nelly’s Version* face themselves in a mirror and do not want to accept their altered, unattractive and alien reflections. In *Wuthering Heights*, the sight of herself in the mirror causes Catherine’s madness. She is incapable of accepting the public self which she has adopted but which is contradictory to her true nature. She cannot recognise in the mirror her “rebellious spirit, and her demonic doppelgänger, Heathcliff”, which has turned into “a virtuous Victorian wife” (Faludi, 2002; 5). Nelly in Figs’s novel finds her sight in the hotel mirror

even repulsive. What she sees is a timid and resigned woman – a result of subjugation to men’s control (Faludi, 202; 12-13). The mirror in Nelly’s room betrays her age and neglected appearance which are results of sacrificing her own needs and ambitions for the sake of her family. The two moments when Nelly sees herself in a mirror propel her internal change and encourage her to start a new period in her life, as an active and self-confident woman writer who is not afraid of expressing her views. The freedom from family obligations gives her creative energy and a need to reinvent herself.

The scenes with the mirror introduce comic elements to the text rather than serious analysis of her transfer between the two spheres. An example might be the character’s inability to associate her mirror image with herself. The absurdity of her mistake is recognised by the reader who does not perceive the situation as a result of a mental malfunction but rather an instance of humour. The protagonist’s observation of herself in the mirror at the hairdresser’s and the final ridicule of her hairstyle result in another comical scene. It is worth observing that when Nelly finally agrees to return home after her son’s requests, she has to cover all the mirrors in her house, as if to suppress her true identity by blocking the passage between the selves. Thus, the mirror becomes the gate between the two spheres and, in addition, functions as a medium to place the high with the low side by side so as to express the dual nature of the protagonist’s consciousness.

6. Architextual relations to Gothic romance and Kafkaesque realism

Another example of the application of the high versus low contrast is the introduction of genre variants of a Gothic romance and Kafkaesque realism in the presentation of characters, the protagonist’s dual identity and in the contemporary setting.

The protagonist in *Nelly’s Version*, whose inner crisis is visualised in the emergence of her *other*, exemplifies the figure of a *fatal woman* who is the converging point of all the calamities. All Nelly’s encounters with minor characters are followed by misfortunes and, though at first considered as accidental, they denote Nelly’s responsibility. The protagonist denies committing the acts which happen in the course of the action and the narration of her diary does not contain evidence to prove her blame. Nevertheless, she is always the one who has just left the scene of the crime. She is the last person to speak to Miss Wyckham before she is assaulted by an unknown attacker (NV, 62). She is also the only person whom the woman remembers after the attack which results in her amnesia. However, it

is Nelly's appearance at the hospital which causes Mrs Wyckham's distress and even panic. She does not recognise Nelly as her school friend but an enemy when she accuses her in words: "Why have you come to persecute me? What harm have I ever done you?" (NV, 114).

What is more, the protagonist recklessly discards a burning cigarette to find out later about arson in the same house she has visited and which, the idea hinted by the neighbour, has belonged to her father (NV, 104). When Nelly decides to deposit a large sum of money in a local bank, it is not surprising that the bank is robbed in due course and by the clerk she has spoken to (NV, 129). Even newspaper headings draw her attention only to pessimistic titles such as, "disaster, failure, crash" (NV, 37).

Her brief conversation with the hotel maid discloses her trait of a sinister prophetess due to the anomaly in the style of her utterance. When she responds to the maid's complaints about the weather which, "never used to be like that in the old days", she adopts the phraseology reminiscent of a biblical language: "The sun is lost, and the earth and no man's wit, can well direct him where to look for it" (NV, 69). A similar tone reappears in the old Sybille's prophesy, another character who contributes to the creation of the Gothic atmosphere in the text because of her biblical discourse analysed before. Her uncompromising prophecy is the nucleus of the defeatism of the novel which is additionally enhanced by the overwhelming sense of entrapment which permeates the story. The protagonist aspires to the role of the prosecutor of the contemporary society who appears out of nowhere in an average town to accuse its citizens of passivity and old-fashioned beliefs. Her prophetic tone of speech and her fatal impact on the surroundings allow us to assume her function of a proxy of all women on the day of the Last Judgement.

The only other and this time male character who adopts the religious rhetoric is her husband, George when he makes the confession: "I am a man... more sinned against than sinning" (NV, 147). The clash of the contemporary language present in the entire conversation between the two characters with the single sentence expressed in the old-fashioned and biblical jargon, questions the reliability of the character's speech. Moreover, the contrastive discourses enhance the opposition of two worldviews which they represent. The purpose of the juxtaposition might lie in discrediting of the hackneyed phrase adopted as a lame excuse to justify the man's blame. A similar discord between the religious and the low tone of the modern discourse present in the protagonist's conversation with the maid, Sybille and George might function as another expression of the narrator's deprecating the past. The high / low clash mocks the piety which usually accompanies the discussion over people's memories. It also emphasises the

sameness of the perception by the repetition of the same prophetic tone in each of the three characters' speeches. All the observations aim at highlighting the general tendency to idealise the past and accept its idyllic imagery as a common knowledge. What supports the final assumption is the astonishment of all characters who, when reminiscing about the past, do not comprehend Nelly's request to verify their memories, as it is the case of the maid (NV, 69). None of them is able to provide sufficient evidence to prove the higher quality of the living in the previous decades. Hence, it might be assumed that the other exponents of the architext of the Gothic genre and their clash with the contemporary realms of living demonstrated in the text mock people's nostalgic attitude and undermine the reliability of our records stored in memories.

The presentation of the protagonist's split identity in terms of a mental illness is another interpretant of the architext in question. One of the features of the Gothic fiction, regarded as a modern construct due to the revival of interest in Gothic in the twentieth century, is its "congruence with a Freudian analysis of character and human nature" (Watt, 1999; 158). The Gothic fiction communicates the most internal anxieties as well as the social and cultural dilemmas (Hogle, 2002; 5). The oppression and *otherness* of the female protagonist, frequently presented in a conflict between opposite forces, is a principal Gothic subject (Hogle, 2002; 10).

The protagonist's mental and emotional disintegration is marked by the existence of her doppelgänger. The appearance of the protagonist's unconscious must be perceived as resulting from her social dilemma. It should be stressed that the protagonist/narrator betrays the knowledge of literature which allows the reader to assume her deliberate application of other elements which build the fictional world created by her narration in the notebooks. Her conscious operating within various genre variants is supported, firstly, by the adoption of the stylised jargon and, secondly, by her mocking another common Gothic motif, the neglected appearance of a mad woman, which is evident from the quote:

From my readings at the public library I have gathered the impression that ladies with straggly windblown wisps, particularly if they are greyish, are liable to be considered deranged, and I did not want the young woman's undoubted preconceptions to be confirmed on first sight (NV, 168).

The passage provides evidence for the protagonist's irony towards herself and her mockery of the generally accepted, though no longer relevant, belief.

The motifs of emotional breakdown, mental illness and the relation character-setting together with the sinister atmosphere of the house of

a protagonist-writer bring into prominence another text-text reference to the short story by Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*. The story spins around two major themes, one is the woman's madness because of patriarchy and according to the other it is patriarchy that is mad not her (Jacobus, 1996; 136). The two motifs are common in literature in the 70's and especially 80's in which madness is a "form of resistance and non-cooperation" (Jacobus, 1996; 136).

Nelly's Version centres around the same issues of a lonely woman writer in a patriarchal system. On the level text-text, Figes's hypertext absorbs motifs of the other *Self*, mirror-window, and the male – female relations. The hypertext highlights the presentation of the female character's deepening depression and finally her breakdown. In the first notebook, Nelly's mentality is presented as thriving and her self-esteem growing. The second notebook depicts her deepening depression visualised in her perception of the house evoking intertextually the mental state of the woman in Gilman's text manifested by her obsession with the room. Apart from the relation mentality-setting, Figes's novel cites the hypotext's assumptions about the reasons which lie at the basis of the protagonist's illness. It is the patriarchal system which is perceived as to blame for the deprivation of personal freedom and for imposing restrictions which eradicate the sense of identity.

Nevertheless, *Nelly's Version* does not imitate the presentation of the protagonist's problem in terms of pathology. The protagonist's experience is presented focusing on the loss, as it is the case of the hypotext, however, the loss is transformed from that of her senses to identity. In the final chapter, the protagonist informs about her stay in the convalescent home, but the language of the first person narration never reveals any symptoms of serious mental aberration. Her depression and final surrender to the system is rooted in her loneliness, lack of free will and mental stimulation. Figes communicates by means of the text-text reference to *the Yellow Wallpaper* the repetitiveness of the woman's fate despite the passage of time. She also adopts the method of presentation of the character's state of mind by means of the elements of the setting. Nevertheless, contrary to Gilman's hypotext, Figes's novel applies mocking commentary of the first-person narration. The uncanny image of a mentally deranged victim of the system presented by Gilman is confronted with a carnivalesque portrayal of a woman's inner life filled with humour and irony against the mysterious and ghostly ambience of the fictional world.

The Gothic atmosphere of the text is enhanced by a direct intertextual quotation, namely, of an anonymous and untraceable song performed by a choir audible only to Nelly:

Glad that I live am I...
Glad for the country rains ...
And the fall of dew
After the sun the rain
After the rain the sun
And the fall o-of night
When the day is done (NV, 70).

The song performed by an infant choir and the piano comes from an unknown place and is heard the moment Nelly tries to revive her memories from childhood. The simple verse inserted within the narration presupposes the sentimental attitude expressed in the form of a panegyric about living in agreement with the natural order of the world. The tune vanishes when the protagonist closes the window as if to stop the past and its idealistic approach from pouring into her life again.

Another song performed by a choir, heard during the woman's walks around the town in the initial part of the novel, is also unidentified by the protagonist. The following verses which are audible to the character constitute a direct intertextual quotation from John Donne's sonnet, *At the Round Earths Imagin'd Corners*:

*'At the round earths imagin'd corners, blow
Your trumpets, Angels, and arise, arise
From death, you numberless infinities'* (NV, 210).

The lines of the sonnet reappear in the novel a few times, thus suggesting their significance. In the initial part of the novel, the lines are not distinguished graphically from the first-person narration. The direct quotation and its positioning within the character's monologue suggest their belonging to the character's subconscious thoughts. Nevertheless, the protagonist denies the words as hers by trying to identify the source of the lines and expressing astonishment at their sudden appearance in her mind. She attributes the voice to a passing by brush salesman whom she designates as *the Angel of Death* (NV, 48-49). The model statue of an angel, which she notices in the street, is sufficient for her to excuse her uncommon reaction and the manner of addressing the unknown salesman, who reappears later in the novel. Donne's sonnet is accidentally discovered by the protagonist in the local library while searching through its collection (NV, 89). The connotation with *the Angel of Death* reappears when the same brush salesman

met by chance, reads out to her the identical passage of Donne's sonnet, *At the Round Earths Imagin'd Corner*, which he chooses from her collection at random (NV, 210). The song serves as a chorus which reverberates in the protagonist's mind with the message revealing the purpose of her wanderings. The sound of the angels' trumpets in the sonnet can be metaphorically interpreted as an appeal for the awakening of her true identity, the idea which constitutes the nucleus of the text. The first time the sonnet is heard, its meaning and purpose are vague to the protagonist because of her being at the beginning of her self-exploratory journey. The discovery of the passage in the library may be identified as the moment of the woman's epiphany providing clues towards the interpretation of the pivotal message of the text.

Initially, the visit to the local library results in finding books and passages which the character is already familiar with. The sentences are not similar but identical to the ones she has used in her own diary. What surprises her is not that these are exactly her words but that books do not provide any new information nor any answers to help her to find guidance in her conflict. She wonders, "who knows what riddle any of these books might answer?" (NV, 84). She finds passages which describe the day she has registered in a hotel, the incident at the railway station, and a description of weather during her stay in the town (NV, 85-87). The passages constitute separate entities distinguished graphically from the narration by means of italicised print and their layout in blocks. The poem by John Donne constitutes the only new text discovered in the library and the one which encourages her to continue her struggle. As a result of the self-referentiality, the text gains a double dimension of the hypertext and hypotext at the same time. This manner of constructing the text highlights its heteroglot nature and the demand imposed on the reader to recognise intertexts within a literary work.

What is more, the event of tracing the protagonist's own writing among literary texts is an unrealistic phenomenon which magnifies the mysterious atmosphere of the fictional world. Rooted in illogical, almost surreal presentations of the literary world reminiscent of Kafka's realism, the motifs of the choir, the sonnet heard in the character's subconsciousness and the figure of the Angel of Death contribute to the creation of the unrealistic and sinister aura of the hypertext. Figes confronts Gothic mystery and Kafkaesque irrationality with the ironic commentary of the narrator who mocks her own mental problems and calls herself "a victim of a brain surgery which made me (her) a walking receiver of curious messages" (NV, 49). The repetition of the quotation from John Donne's collection and the recurrence of the same character of a salesman signify the cyclic order of the protagonist's search and her return to the point of departure in her exploration. The recurrence of the motifs stresses their metaphorical sense and

hints at the blame of the main character who embodies all women, *numberless infinities*, and their failure to resist the system at the expense of one's self.

The moral perturbation of the fatal woman is depicted against the background of the equally unpredictable weather which accentuates the text's affinity to the Gothic romance. Rain, clouds and wind ominously accompany Nelly during her stay in the town and are witnessed by all characters with distress. The weather seems to reflect and match the characters' feelings or even deepen their depression. The sinister character of the scenery portends the imminent misfortunes in Nelly's life and intensifies the impression of imprisonment and oppression.

7. The status of reading and writing in the fictional and the global dimension of the novel

Nelly's isolation in the house at the request of her son influences another aspect related to the protagonist's identity and suggests another intertextual reference. Her entrapment results in her neglecting and finally discontinuing reading and writing. The last three chapters of the second notebook provide evidence for the narrator's attempts to preserve her sanity by means of writing. She states:

I have now decided to try and impose some kind of narrative coherence on my life, or what is left of it. There must be some sense to it somewhere. Meanwhile it is passing and I cannot get a grasp on it. I can find no meaning in it. There must surely be something abnormal about a mind with such a conspicuous lack of retentive power, whether of purpose, emotion, or memory. *I write as a corrective to this defect, though I can never be sure to what extent I'm falsifying. Everybody should have a story which is coherent, with a certain consistency* (NV, 186-7).

The narrative process is a method to preserve one's thoughts in order so as to oppose her personal disintegration in the chaotic realms of life. What is more, the narrator also admits to *falsifying* her narration, thus undermining the reliability of the protagonist and her version of the story. The passage might be treated as the protagonist/narrator's final declaration of the worldviews. In the times of absurd, chaos and miscomprehension, the truth lies in literature which reflects the true state of the human conscience in a given moment rather than falsified history. The narrator reveals and criticises our tendency to tamper with the memories and once again expresses distrust in one's ability to remember the truth. The issue of *falsifying* history enhances the character's doubts in our ability to recreate the past

not living in the specific moment. Only through literature can one record the state of one's thoughts at the moment of their occurrence in their true form. The philosophy concerning the truth about our identity is signalled in the initial part of the novel together with the motifs of the choice of an amnesiac woman for the central character, as it transpires from the lines:

Could it be said that the woman who walked through that porch on the left bank some time before lunch this morning was the same woman who had come out just now? I knew nothing at all about her, but perhaps that did not matter. Any name would do, and the signs which had traced her previous existence officially were as misleading and inadequate as the thin line wandering across an ordinance survey map was to describe this rush of black, turbulent water living and dying under my feet (NV, 28).

The reflections from the passage might stem from the protagonist's observations about the lack of one objective version of the past and the present and the historiographic version of memory but may also serve as the commentary upon her own situation. The question of doubt about the woman's identity and her name is related to the issue of truth, the fixity of memories and of the present. These assumptions are grounded in the theory of cultural memory and the issue of plurality of versions of memories and their constant transformation as a result of the changes in the social perspective (Assmann, 1995; 126). The protagonist in Figes's novel denounces the past and other people's versions of truth concerning her own identity, which indicates her distrust in people's ability to recreate the objective version of history and memories. What the novel emphasises is the value of texts which function as figures of memory able to preserve the objective truth about the past and, what follows, the source for the sense of identity. The final submission and acceptance of other versions of truth about her identity gives rise to the sense of loss and is visualised in the gradual abandonment of literary interests. The intertextual practices observed in the text are parallel to the belief in the plurality of visions and their submergence in the sociotext.

All the analysis of the text should suffice to formulate final conclusions which will reveal the senses of the ambiguous title of the novel and give shape to the identity concealed behind Nelly's name. *Nelly's Version* might be interpreted on three dimensions which provide three versions of the text intertwined with and ensuing from one another. The first variant concerns the truth of the protagonist's account as opposed to the information on the subject of her identity provided by other characters. The details of her past communicated by other characters are never accepted by the protagonist who rejects to constitute part of their lives and the social system which they cultivate. The two versions of her life story

contradict each other and become the roots of her conflict with the entire patriarchal society. The protagonist's past is never openly announced but it is interpolated into the novel by means of intertextual references which elucidate the character's motives for escaping from it.

On account of the deprivation of the protagonist of her personal history, because of other histories/stories interwoven into her own one by means of intertextual relations, and also due to her appropriated name, the protagonist loses individual features and assumes the role of the archetype of every contemporary woman and a story-teller. The text raises the question of personal freedom and the formation of identity and what really defines it. It is implied that official records do not provide the complete truth about one's identity because they are not able to transfix our transformation and progress under the influence of time and social relations. Even the messages which the narrator's writing conveys may not reflect her present state of mind and convictions when read in the future. Moreover, by artificially imposing roles on others, the real purpose of our existence might become obliterated. Because of the protagonist's inability to resist the social order she despises, she transforms into the submissive and resigned character she has criticised at the outset of her novel. She transforms into "the other" she has tried to rebel against because of the loss of her "self". Hence, her story unravels in a cyclic order, which enacts the present moment but renounces the past. Her story exemplifies the history of repetition in terms of narration and also in the fictional reality.

The third dimension of the novel is the issue of the creative act raised in the fictional world by means of the protagonist's writing her own account and also through the narrative techniques as well as the dialogic aspect of the text. The transformation of the protagonist into the global female identity allows the interpretation of *Nelly's Version* as a prototype of the every woman's account recording her experiences doomed by the domineering male society. The novel constitutes a record of the history of women's writing evoked by the intertextual references. Palimpsest reading manifests the repetitiveness of human experiences recorded by women writers.

However, as it has been discussed before, history is rejected from literature just as memories have been eradicated from the protagonist's consciousness. The attitude is generated by the distrust in history books and biographies which do not convey the truth about human existence just as memories do not guarantee the objective vision of the past. The text expresses the historiographic version of memories due to the expressed belief in their unreliability and selectivity and hinting at the cultural one by regarding literature as the figure of memory. Besides, the novel mocks the social tendency to idealise the past which we are not able to

remember with precision. It is implied in the text that the past is created from the subjective recollections just as the protagonist's story about her life and society is delineated in her own subjective notebooks. The protagonist's failure to resist the social system provides another interpretation of the function of memories. The complete rejection of the past and the knowledge provided by our previous experiences can be viewed as the direct reason for the protagonist's submission to the system. The novel seems to criticise the social nostalgia which prevents any progress but does not undermine the role of memories in our lives (Greene, 1991; 232).

The protagonist's critical approach to the past and memory and the rejection of her personal history might be also interpreted as her belief in the potency of the present moment and its bond with the past and future through literature. Books constitute the figure of memory which can convey the real state of human mind and the objective truth about the existence and about the sociotext. Literature is perceived as the source of knowledge about the human thought and a means of resisting the disintegration in the social chaos.

However, the traditional narrative methods are not adequate in contemporary times. The protagonist's psychological and social situation is highly disturbed and the solution to recreate this disorientation is genre combination and intertexts. The sense of existential trauma is evoked by means of Gothic and Kafkaesque motifs. They register the historical crisis of personal identity and emphasise the loss of wholeness as a result of the social pressures and its recurrence despite the passage of time. Our tendency to resort to the Gothic can be explained as our attempts, "to reinvent history as a way of healing the perpetual loss in modern existence" (Bruhm, 2002: 274). The reason for the constant resorts to the past lies in people's traumas, yet "we do not exist except as a collection of individual psyches whose personal histories are inflected by social history but not completely determined by it" (Bruhm, 2002: 274). *Nelly's Version's* genotext emerges through the reading of the text with a view to its heteroglossia and polyphony as well as the interaction with the architexts of the novel of manners, detective story, Gothic romance and Kafkaesque realism. The novel is enriched with psychological analysis and feminist insight which are counteracted with humour and satire to ground the protagonist's experiences in the recognisable world. Through intertextual relations, direct quotations, text-text and text-genre references, structural borrowings and self-referentiality, Eva Figs combines common history with an individual one. Her writing hints that all significant texts have already been written and that the only method to create new texts is by means of intertexts.

References

- Ackroyd, Peter. (1977). "All about Eva." Rev. of *Nelly's Version* by Eva Figs. *Spectator* 30 Jul.: 7.
- Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Assman, Jan, Czaplicka, John. (1995). "Collective Memory and Cultural Identity." *Cultural History/Cultural Studies*. No. 65 (Spring – Summer). *New German Critique*: 125-133.
- Bruhm, Steven. (2002). "The Contemporary Gothic: Why We Need It". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press: 274-285.
- Burzyńska, Anna, and Michał Paweł Markowski, eds. (2006). *Teorie literatury XX wieku*. Podręcznik. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Cheyette, Bryan, ed. (1998). *Contemporary Jewish Writing in Britain and Ireland. An Anthology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Faludi, Susan. (2002). Introduction to *Nelly's Version*. Chicago: Dalkey Archive Press.
- Figs, Eva. (1977) *Nelly's Version*. Chicago: Dalkey Archive Press. (2002). Marked in the text as NV.
- Genette, Gérard. (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge University Press.
- Goodman Lizbeth, ed. (1996). *Approaching Literature and Gender*. London: Routledge, The Open University.
- Greene, Gayle. (1991). "Feminist Fiction and the Uses of Memory." *Signs*, Vol. 16, No. 2 (Winter), 290-321. The University Chicago Press. Jstor. 5 May 2016.
- Grosz, Elizabeth. "Sexual Difference and the Problem of Essentialism." http://humwww.ucsc.edu/DivWeb/CultStudies/PUBS/Inscriptions/vol_5/ElizabethGr30.08.2005:5-10.
- Head, Dominic. (2002). *Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hogle, E. Jerrold, ed. (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge.
- Jacobus, Mary. (1996). "Madwomen and Attics: Themes and Issues in Women's Fiction." *Approaching Literature and Gender*. Ed. Lizbeth Goodman. London: Routledge, The Open University, 430-443.
- Kelly Gary. (1993). "Romantic Fiction", ed. Stuart Curran. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenyon, Olga, ed. (1990). *Women Writers Talk. Interviews with Ten Women Writers*. New York: Carroll & Graf Publishers.
- Mengham, Rod. (1998). *Emily Brontë: Wuthering Heights*. London: Penguin Books Ltd.
- Miles, Peter. (1993). *Wuthering Heights*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire, London: Macmillan.
- Van Ghent, Dorothy. (1961). *The English Novel: Form and Function*. London: Harper & Row.
- Watt, James. (1999). *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lingwistyka i polityka: poszukiwanie wspólnoty dla gatunkowej atrybucji eseju politycznego

Summary

The article presents the concept of political essay genre from a broader perspective with the experimental use of Noam Chomsky's views on language and society. Author based his research on an analysis of a few leading writers devoted to showing the role of contemporary man in today's society. Scientific objective: to observe the presence of Noam Chomsky's views in esthetic form of the political essay. The aim of the research is to define more fully the sub-genre of the political essay with respect to the methodological homogeneity analysis by means of making references to the linguistic and socio-political views of Noam Chomsky.

Keywords: linguistics, politics, genre attributes, political essay, Chomsky.

Wprowadzenie

Według Noama Chomsky'ego język i społeczeństwo stanowią dwie rzeczywistości charakteryzujące się określonym, ściślej mówiąc podobnym łaodem organizacyjnym, dającym się poznać w kategoriach podobieństwa dzięki zasadzie wolności, spontaniczności, kreatywności oraz innowacyjności. Dla języka charakterystyczna jest, zdaniem Chomsky'ego, instrumentalna swoboda w kreatywności, jednakże w ramach przyjętych reguł, co stanowi obraz ładu ontologicznego dla językowej rzeczywistości. Obydwie rzeczywistości są zakorzenione we wrodzonej koncepcji ludzkiej natury, jej potrzeb i celów, w oparciu o wrodzone struktury umysłu. Dla społeczeństwa, jego pomyślnego rozwoju, z poszanowaniem uczciwości i moralnej odpowiedzialności za relacje społeczne i międzynarodowe, najważniejszym celem i zasadą funkcjonowania, zdaniem Chomsky'ego, jest wolność, ograniczona jednakże akceptowanym przymusem, co stanowi realizację zasad ładu społecznego (w rozumieniu ontologicznym).

Tak więc obydwie rzeczywistości, język i społeczeństwo, nacechowane zostają u Chomsky'ego poniższymi cechami, o naturze ontologicznej:

Język

1. Jako rzeczywistość: cechuje się twórczym aspektem (kreatywność, innowacyjność) w ramach systemu reguł.

2. Jako narzędzie osobowej kreatywności w kontekście wolności społecznej, jako instrument myśli i ekspresji.

Spółeczeństwo

1. Jako rzeczywistość: cechuje się ładem opartym na połączeniu wolności i przymusu, jako warunku twórczego działania, twórczej autoekspresji, swobodnej kontroli nad wszystkimi aspektami swojego życia i myśli, gdzie kreatywność oznacza nowatorskie działanie w ramach ustalonego systemu reguł, dla społecznego dobra, z poszanowaniem jego autonomii.

Eseje wywodzą swą genezę z filozofii stawiającej w sferze dociekań i analiz konstytutywne pytania dotyczące człowieka i jego egzystencji. Do podobnych wniosków kieruje analiza twórczości eseistycznej (politycznej, społecznej, filozoficzno-egzystencjalnej i transcendentnej) takich twórców, jak np. Bibó, Havla i Kołakowskiego, prowadząca do fundamentalnego pytania o sens życia, jako jednostki i jako cząstki społeczeństwa, do rozważań nad jego istotą i nad tym dokąd zmierza (Por. Krakowiak, 2012; Adorno, 1990; Lukacs, 1994; Atkins, 2010). Tematyka poruszana w esejach politycznych, to: wojny, konflikty (etniczne, kulturowe, językowe), Holocaust, katastrofy ekologiczne będące efektem ludzkiej działalności, upadek wartości moralnych i wszechobecna nieodpowiedzialność, co prowadzi do ponurych konstatacji nad stanem kondycji społecznej współczesnego człowieka. Spoglądając na przemyślenia dotyczące egzystencji (światopoglądu, kwestii wiary) dostrzec można, iż często przechodzą one wiele etapów, czasem powierzchownych, ale z czasem bardziej dogłębnych (proces taki można zaobserwować u Kołakowskiego). Wiąże się to między innymi z etapami dojrzewania, a na to potrzeba czasu.

Odpowiedź na egzystencjalne pytania każdy człowiek musi znaleźć sam. Do tego predestynuje go wolność, którą posiada. Wolność będąca brakiem przymusu, sytuacją, w której można dokonywać wyborów spośród wszystkich dostępnych opcji. Wolność oznaczająca brak osobistego zniewolenia (więzienie, niewolnictwo, praca przymusowa, porwanie), brak ograniczeń ze strony władz (wolność słowa, wolność zgromadzeń) i innych jednostek (szef, bank, szkoła, rodzina), a także zwyczajów społecznych i warunków naturalnych.

Politycznie pojmowaną wolność dzieli się często na *wolność od* i *wolność do*. *Wolność od* (*wolność negatywna*) oznacza brak przymusu (wolność od prześladowań, wolność od strachu, wolność od głodu), *wolność do* (czy też *prawo do*; *wolność pozytywna*) natomiast rzeczywistą możliwość podejmowania wyborów. Do tradycyjnych wolności politycznych należą: wolność zgromadzeń, wolność słowa, wolność religijna, wolność gospodarcza. Istnienie wolności przy podejmowaniu decyzji przez człowieka jest ważnym problemem filozoficznym.

W tym temacie na przestrzeni dziejów wykształciły się dwa główne nurty – determinizm, według którego wolna wola nie istnieje i indeterminizm, według którego wolna wola istnieje. Skinner, twórca behawioryzmu, wolność zdefiniował jako możliwość osiągnięcia pozytywnych bodźców przez dany organizm. Lewicowa krytyka społeczna wskazuje, że warunkiem korzystania z wielu wolności jest zabezpieczenie praw społecznych obywateli – takich jak prawo do pracy, dachu nad głową, bezpłatnej opieki zdrowotnej, edukacji. Według niej bez tych praw znaczna część społeczeństwa nie będzie w stanie korzystać z teoretycznie przysługujących im wolności osobistych i politycznych.

Z drugiej strony, według libertarian, gwarantowanie praw społecznych przez państwo wiąże się ze złamaniem wolności i praw innych ludzi - na przykład prawa do własności (poprzez pobieranie podatków). W wyniku przemian technologicznych w coraz większym stopniu oprogramowanie i informacja wpływają na wolność. Z tego powodu powstały pojęcia wolnego oprogramowania (*free software*) oraz wolnej dokumentacji (*free documentation*). Wolność oznacza brak zewnętrznego przymusu, sytuację, w której człowiek może dokonywać wyborów spośród wszystkich opcji. Najogólniej rzecz biorąc, wolność to możliwość wyboru. Wolność to sytuacja człowieka, który kieruje się wyłącznie swoją własną wolą. U swoich początków wolność nie była wcale pozytywnym pojęciem filozoficznym, ludzie poznawali ją odróżniając ją od konieczności, losu, przypadku, którym czuli się podporządkowani. Grek jest wolny jako obywatel polis w przeciwieństwie do niewolników, jeńców wojennych lub barbarzyńców. W greckiej tragedii bohater zyskuje wolność, gdy niepojęte działania bogów przyjmuje jako najbardziej osobiste prawo. Wolność może oznaczać brak osobistego zniewolenia, może oznaczać brak ograniczeń ze strony władz i innych jednostek, a także zwyczajów społecznych i warunków naturalnych. Podstawowy wymiar wolności to wolność polityczna w najróżniejszych dziedzinach życia społecznego, np.: wolność wyznania i sumienia, wolność przekonań czy uczestnictwa w życiu publicznym. W tym znaczeniu wolnością cieszy się jednostka, która nie podlega kontroli ze strony państwa, jeśli tylko nie narusza obowiązujących praw.

Wolność będąca fundamentem życia, niosąca jednak w sobie pewien dylemat, o którym pisał dając przykłady z całego życia, niewierzący w Boga Marek Edelman tłumacząc, co i dlaczego jest najważniejsze w obliczu różnych, często ekstremalnych sytuacji: *Najważniejsze jest życie, a jak jest życie, to najważniejsza jest wolność. Ale potem oddaje się życie za wolność i wtedy nie wiadomo, co jest najważniejsze* (Edelman, 2014).

Kluczowym słowem przewijającym się w eseistycznej twórczości omawianych autorów jest odpowiedzialność, której problematykę szeroko poruszał

jeden z najwybitniejszych polskich filozofów Roman Ingarden (Por. Ingarden, 2009: 71-169). Odpowiedzialność władzy wobec obywateli, odpowiedzialność mediów – jako elementu nadzorującego poczynania władzy i czynnika zapewniającego ład społeczny – których rolą jest przekazywanie rzeczywistości, nie zaś jej kreowanie, prowadzące często do budowania w społeczeństwie skrajnych emocji, od hysterii, poprzez lęki aż po desensytyzację. Niepokojący jest fakt, iż w zglobalizowanym świecie wszechobecnej informacji człowiek traci umiejętność filtrowania wiadomości do niego docierających, oraz ich selekcji na istotne i bezwartościowe. Odpowiedzialność każdego człowieka wobec siebie i społeczeństwa, odpowiedzialność za słowo: *czasami słowo bywa potężniejsze niż miecz* (Zafón, 2011: 163). Egzemplifikację troski o słowo i odpowiedzialności za nie zawarł Julian Tuwim w modlitwie: *Kwiaty polskie (I/II/VIII fr.): (...) Daj rządy mądrych, dobrych ludzi, Mocnych w mądrości i dobroci. (...) Lecz nade wszystko – słowom naszym, Zmienionym chytrze przez krętaczy, Jedność przywróć i prawdziwość: Niech prawo zawsze prawo znaczy, A sprawiedliwość – sprawiedliwość* (Tuwim, 2005).

Podstawowym prawem człowieka jest wolność, chcąc jednak we właściwy sposób z niej korzystać należy pamiętać o słowach zawartych w *Esejach politycznych* przez Václava Havla:

W Deklaracji Niepodległości jest mowa o tym, że Stwórca dał człowiekowi prawo do wolności. Wydaje się, że swoją wolność człowiek może zrealizować tylko wtedy, kiedy nie zapomni o tym, kto mu ją dał (Havel, 2012: 99).

Obok wolności i odpowiedzialności kolejnym istotnym aspektem poruszonym w eseistycznej twórczości omawianych autorów była apokaliptyczna wizja ludzkości, która się ziści jeśli człowiek nie zawróci z drogi, którą podąża. Istnieje jednak nadzieja na uniknięcie katastrofy, o której pisał Kołakowski:

Tymczasem wierzyć, że koniec świata, przygotowany i spowodowany przez nas samych, jest nieunikniony, to przyczyniać się do jego nadejścia. Niedopuszczalne moralnie jest głosić nieuchronność wojny światowej i unicestwienia cywilizacji, a w następstwie także fizycznej egzystencji człowieka. Możliwa wojna światowa byłaby dziełem ludzkim, a więc da się jej uniknąć. Mówić, że przyjdzie nieuchronnie, to mówić, że myślenie, jak jej zapobiec, jest jałowe i próżne, to również negować ludzką wolność. To także nie odróżniać tego, co możliwe, od tego, co konieczne (Kołakowski, 2014: 19-20).

Otwartym pozostaje pytanie, czy człowiek odpowiedzialnie podejdzie do swojej wolności i tę szansę wykorzysta? Autorzy analizowanych esejów

politycznych – Bibó, Havel i Kołakowski - mieli świadomość swoich utopijnych wizji świata, mimo wszystko podejmowali starania w celu jego naprawy. Stawiali diagnozę społeczną o konieczności zmian, które człowiek musi zacząć od siebie.

Polityka reprezentuje rozmaite obszary relacji, działalności, zachowań, orientacji, punktów widzenia i sposobów komunikacji odnośnie rządów i metod kierowania. Głównymi domenami polityki są relacje społeczne różnorodnych ugrupowań z jej politycznymi organizacjami, instytucjami, ruchami i liderami. Celem polityki jest kierowanie publicznego rozwoju w pozytywnym kierunku przez identyfikowanie wspólnych celów i sposobów ich realizacji, poprzez ustanowione struktury władzy.

Polityka jest nauką i sztuką. Rozważania nad jej istotnym miejscem w nauce prowadzone są od czasu gdy ludzkość rozwinęła prawa społecznego rozwoju, które wpłynęły na życie polityczne. Politykę można też postrzegać jako sztukę zajmującą się subiektywną stroną procesu politycznego korzystającą z doświadczenia, intuicji, twórczej odwagi, kreatywności i wyobraźni.

Określenie "polityka" zostało wprowadzone przez greckiego filozofa Arystotelesa, który zdefiniował ją jako cywilizowaną formę społeczną, która służy "wspólnemu dobru". Może też zostać przetłumaczona z greckiego jako "sztuka rządzenia". Polityka ma na celu normalizowanie relacji między różnymi grupami obywateli, aby określić zadania, formy i sposoby aktywności społecznej.

Polityka jest integralną częścią nowoczesnego społeczeństwa i zawiera kompleksową, wielowymiarową strukturę. Uczestnikami polityki są różnorodne grupy obywateli – klasy społeczne, społeczność lokalne, organizacje międzynarodowe, partie polityczne, fundacje, organizacje rządowe, i tak dalej. Są nimi wszystkie struktury, które są w stanie, by działać swobodnie i niezależnie. Te organizacje reprezentują pewien przekaz, a ich funkcje nie są identyczne.

Głównym celem polityki jest światowy pokój, zaś celem nadrzędnym jest zdobycie i utrzymanie władzy. Jednakże, pokój nie jest zaledwie nieobecnością przemocy, lecz czymś znacznie dalej idącym. Pokój może zostać zagwarantowany tylko wtedy, kiedy wszędzie zapewniona jest wolność i sprawiedliwość. Jest to utopia, która może nigdy nie zostać osiągnięta na Ziemi. Pomimo tego, celem polityki jest praca w tym kierunku i upewnianie się, że ludzie żyją w pokoju i wolności. Każdy system polityczny, każda organizacja władzy jest wadliwa i tymczasowa. Każda próba stworzenia idealnego społeczeństwa zawodzi i prowadzi do ograniczeń władzy.

Polityka nie ma nic wspólnego z pojęciem harmonii, z lewym i prawym skrzydłem ideologii. Polityka oznacza walkę i sprzecznienie się, nie tylko w nadziei na znalezienie najlepszego rozwiązania, ale też w związku z zagadnieniami fundamentalnymi. Dyskusja o ograniczeniach i możliwościach inżynierii

genetycznej może służyć jako dobry przykład. Dlaczego każdy system jest wadliwy i tymczasowy? Głównymi powodami są wolność i kreatywność ludzi. Wynalazki i nowe technologie powodują, że dalszy rozwój jest możliwy. Demografia, środowisko, trendy stale zmieniają i tak robi również polityka.

Opisywane przez wybranych eseistów społeczeństwo, w spektrum realizacji wolności ograniczone zostało niezbędnymi zasadami, których, w imię niezbędnego ładu, pomijać nie wolno. Tak właśnie rozumiana wolność, jako wolność niezbędnie ograniczona, jawi się w tekstach wybranych autorów, taka wolność społeczna, jako jeden z fundamentów polityki, postrzegana jest również przez Noama Chomsky'ego. Innymi słowy, przynależność do świata polityki, prowadzenie w tym obszarze narracji, oznacza odniesienie się do tej właśnie przestrzeni, do wolności nie bezgranicznej, ale w imię dobra powszechnego, ograniczonej. Budowanie sprawiedliwego świata, o który upominają się cytowani autorzy, w tej liczbie i Chomsky, to budowanie świata zorganizowanego według określonego porządku, świata wolnego, jednakże z organizacją ładu, gdzie wolność musi pozostać w szczególny sposób ograniczona. Obydwa dążenia autorskie – krytyczne dążenie do stanowienia bezpiecznego ładu oraz ograniczona wolność składają się na organizację przestrzeni politycznej narracji w analizowanych esejach oraz poglądach Chomsky'ego.

Przeźren lingwistyczna narracji

Język polityki przestał być językiem parlamentarnym, będącym synonimem kultury wypowiedzi oraz poszanowania dla rozmówców, wprawdzie jak zauważa Jan Miodek w wywiadzie: *Politycy powinni być językowymi wzorami* przeprowadzonym przez Sławomira Jastrzębowskiego z "Super Expressu", język parlamentarny nie istnieje:

Myszę, że politycy pod względem językowym to nie jest grupa ani lepsza, ani gorsza niż inne. (...) Oni powinni być wzorcowi. Już tak długo żyję, że pamiętam tuż powojenne wywiady ze sportowcami. Oni nie mogli złożyć jednego zdania. To się poprawiło i w zasadzie dotyczy wszystkich grup społecznych. Politycy to też ludzie językowo bardzo sprawni.

Analizując język używany w polityce, w szczególności przez parlamentarzystów, Miodek zauważa, iż język parlamentarny jest (nieistniejącą) specyficzną formą wypowiedzi osób, wobec których istnieją wyższe oczekiwania społeczne, również w sferze elokwencji:

Istnieje obiegowy pogląd, że język nieparlamentarny to język zawierający sporo wulgaryzmów. Natomiast dosłownie język parlamentarny nie istnieje. Tak samo jak – co powtarzał prof. Pisarek – nie istnieje np. język prasowy albo język radiowy. Natomiast istnieje język w prasie i język w radiu. Jest to taka mozaika gatunków wypowiedzi, że nie można tego uważać za jeden język. Tak samo należy powiedzieć o języku w parlamencie. Bo ilu parlamentarzystów, tyle idiolektów – czyli języków osobniczych. Natomiast całkowicie się zgadzam, że w odniesieniu do tej grupy społecznej można by zgłaszać taki imperatyw socjopsycholingwistyczny: wy powinniście być elitą, reprezentantami normy wzorcowej! (Miodek, 2016).

Politykom, zarówno startującym do parlamentu, jak i obecnym parlamentarzystom oraz osobom pełniącym funkcje państwowe, Miodek radzi, aby nie razili swoim językiem. Jest pełen troski o stan języka stosowanego w życiu politycznym i zarazem w mowie potocznej, która pomimo mniej eksponowanej pozycji jest również niezmiernie istotna.

Miłość i odpowiedzialność stały się ważnymi słowami, będącymi panaceum na problemy współczesnego świata, używanymi w szeroki sposób w eseistycznej twórczości omawianych autorów.

Niestety, obserwowana jest zmiana języka polityki, który staje się w wielu wypadkach narzędziem antagonizującym społeczeństwo, powodującym polaryzację i erozję społeczną. Sprawia to, iż ludzie zaczynają łączyć nienawiść do innych ludzi (Klata, 2017) uwypuklając jednocześnie deficyt szacunku i godności (Por. Santorski, 2016) będąc fundamentem, jak zauważa Santorski, *majstersztykiem populizmu* (Santorski, 2017, online) wykorzystywanego do manipulacji społecznych. Językowym, morderczym narzędziem potrafi być także ironia, bez udziału której w wielu wypadkach trudno się obejść, pozwalająca zachować dystans do sytuacji społecznej. Havel w esejach politycznych wskazywał, iż moment, w którym człowiek zatracą dystans do samego siebie jest początkiem osobistego upadku. Pojawiające się neologizmy mają zakamuflować prawdziwe intencje nadawcy przekazu. Obecnie, powszechnie stosowanym w języku polityki słowem (zjawiskiem), jest postprawda, będąca ukrytą formą (synonimem) kłamstwa. Strach będący narzędziem manipulacji oraz ignorancja są między innymi przyczynami obecnej sytuacji społecznej, prowadzącymi do wyboru populistów. Dewaluacja, obalanie i "opluwanie" autorytetów, uwidaczniająca się dialektyka *ad personam*, pozbawiona merytoryki, której celem jest zdyskredytowanie adwersarza, prowadzi do smutnych konstatacji zarówno w sferze lingwistycznej, jak i społecznej.

Fundamentalnym aspektem egzystencji człowieka jest odpowiedzialność, na którą w wyrazisty sposób wskazywali w esejach politycznych Bibó, Havel i Kołakowski. Odpowiedzialność we wszelkich przejawach życia, mająca zapewnić,

iż świat nie jest tylko tu i teraz, ale jest również elementem dziedzictwa ludzkości, o którym pisał Antoine de Saint-Exupéry: *Ziemi nie dziedziczymy po naszych rodzicach, pożyczamy ją od naszych dzieci* (Saint-Exupéry, 2016).

Odpowiedzialność za słowo jest istotnym aspektem nie tylko w języku polityki, ale również w życiu codziennym każdego człowieka. Niewątpliwym przykładem takiej świadomej postawy był Václav Havel, o którym Tomáš Halík pisał:

Podstawowym narzędziem politycznej siły Havla było i pozostawało słowo – ale każdy, kto nie jest wyznawcą wrzasku albo ciosów zadawanych po cichu nożem w plecy, mógł zrozumieć, że słowo nie jest równe słowu. Słowo, które niesie ze sobą cenną myśl, jest czynem po cichu przemieniającym świat. Havel wprowadził do polityki nowy, niebanalny język, a poprzez to wzbudził zainteresowanie świata. Przecież nasz język polityczny w czasach głębokiego totalitaryzmu zapleśniał frazesami, dzisiaj nadal je słyszymy lub dalej są zastępowane przez myślowo pustą nowomowę tak zwanych politycznych profesjonalistów. Václav Havel ukazał, że polityka jest nie tylko technologią sprawowania władzy – bezspornie jest i tym, i nie należy tą jej rolę pogardzać. Ale na wielu poziomach polityka jest przede wszystkim kulturą, kulturą komunikacji. To jest oczywiście tylko jeden aspekt tego, co miał na myśli Masaryk, gdy twierdził, że polityka jest tylko "skromniejszą częścią życia duchowego" (Halík, 2012: 7-8).

Wymienione wyżej postulaty dotyczące pragmatyki językowej związanej z rzeczywistością społeczną (polityczną) w analizowanych tekstach eseistów przybrały postać w pełni realizowaną. Dobór słów do opisu krytycznego spojrzenia autorów nasycony był zarówno szczególną stylistyką, z metaforami włącznie, ale również formami świadomie rażącymi, mającymi obudzić czytelnika przy odbiorze treści. Jest to obraz autorskiej kreatywności, odwołujący się do kreatywności tkwiącej w samym systemie językowym, wskazujący na potencjał różnorodności, którą ludzkość wykształciła na przestrzeni historii swego społecznego istnienia, na co też zwraca uwagę Chomsky. Krytyczne i wychowawcze mówienie o sprawach ładu społecznego, wolności i zasadach, w swej pragmatycznej skuteczności stworzyło takie formy językowej wypowiedzi, które odwoływały się do kreatywności ograniczonej regułami, na wzór społecznej wolności, nie będącej zapewnieniem dobra, gdyby miała istnieć bez ograniczeń.

Przestrzeń estetyczna narracji eseistycznej

Język wyraża wartościowanie estetyczne, może być również źródłem piękna. Jadwiga Puzynina, mówiąc o polu leksykalno-pojęciowym wartości estetycznych,

stwierdza, że jego centrum stanowi piękno – co jest niewątpliwe w ocenach dotyczących natury, nieco bardziej skomplikowane zaś w przypadku sztuki, z którą – zwłaszcza współcześnie – wiąże się także inne wartości. Słowa określające zdaniem autorki *Języka wartości* (Por. Puzynina, 1992; 1997; 2011; 2013) inne wartości to np. harmonia, ład, ekspresja, artyzm, uroda. Praca językoznawcy nad leksyką związaną z wartościami estetycznymi polega na ich katalogowaniu i opisie ich semantyki. Przede wszystkim: wielka jest historyczna zmienność nie tylko słów, ale i wartości oraz pojęć związanych z pięknem i sztuką. Pojęcie estetyki pochodzi z połowy osiemnastego wieku (Por. Kozak, 2013), po raz pierwszy pojawia się w ówczesnej w wydanej rozprawie Alexandra Gottlieba Baumgartena. Pojęcie zaś sztuki estetycznej jest jeszcze późniejsze. Nie oznacza to jednak, że dawniej nie wyrażano ocen estetycznych. Istniały, owszem, ale często artykułowano je za pomocą innych leksemów. Rzeczą bardzo ciekawą jest to iż przodkowie z odległych epok także umieli docenić to, co dziś określane jest jako dzieła sztuki. Ale na ogół zwracali uwagę na inne aspekty, ich "cenneści", "wartości": na przemyślność, która je wytworzyła (dawniej: sztukę), na ich wielkość, drogocенność, wartości sakralne itd. Źródłem estetyki staje się struktura języka, ukształtowanie raczej niż konkretne słowa. Przedmiotem rozważań jest przede wszystkim zagadnienie, co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki. Nastawienie na sam komunikat, skupienie się na komunikacie dla niego samego – to poetycka funkcja językowa. Występuje nie tylko w poezji, ale też w innych dziedzinach: żarcie słownym, reklamie, aforyzmie, sentencjach. Polega na różnie realizowanym wysunięciu wyczuwalności znaku, takim ukształtowaniu tekstu, by eksponował on swą organizację, szczególność elementów itd.

Język rozumiany jako system może być źródłem piękna, piękno zaś jest cechą procesów językowych. Rzeczą bardzo ciekawą, bo z jednej strony ocierającą się o problem filozoficzny: związek konwencjonalny czy też naturalny znaków językowych z oznaczaną rzeczywistością; z drugiej o głęboką psychologię – wielu wybitnych twórców dawało świadectwo temu, że znaki językowe nie są dla nich przezroczyste, mają kolor, kształt, smak itd. – np. Rimbaud.

Język jest przedmiotem oceny estetycznej. Teksty i różnorodne formy językowe są przedmiotem takiej oceny. Przede wszystkim: brzydkie słowa: zalew wulgaryzmów; szybkie zmiany znaczeń: dla jednych brzydkie, dla innych neutralne; elegancja: zalew potoczności; hybrydy. System językowy jest przedmiotem oceny: jako piękny, brzydki, śmieszny. Oceny tego typu są częste, jak pisze Radosław Pawelec, ale raczej w świadomości potocznej. I tak dla przykładu: język niemiecki wydaje się wielu ludziom brzydki, a czeski – śmieszny. Tego rodzaju oceny odnaleźć można natomiast tylko z trudem w literaturze pięknej (Pawelec, 2017).

W zasadzie każdy tekst mówiony i pisany (włączając eseje polityczne) można oceniać pod kątem tego, czy dostarcza dodatnich wrażeń estetycznych (czy jest "ładny", "harmonijny"), czy też budzi negatywne odczucia tego rodzaju (jest "brzydki"), czy wreszcie jest pojmowany jako neutralny pod tym względem (nijaki: ani ładny, ani brzydki). W praktyce jednak większość tekstów nieartystycznych nie podlega ocenie estetycznej, szuka się w nich bowiem przede wszystkim innych walorów. Niemniej w tekstach wypowiedzi publicystycznych, w tekstach naukowych, a często także w tekstach języka potocznego można wskazać na takie elementy, które powodują ich większą akceptację, właśnie ze względu na walory estetyczne.

Estetyka słowa występuje już na poziomie fonetyczno-artykulacyjnym. Jako estetyczne ("miłe dla ucha", "przyjemne") odbiera się te teksty mówione, które są wyraźnie artykułowane, wymawiane z odpowiednią modulacją głosu, akcentowane zgodnie z normą wzorcową. Jako nieestetyczne ("brzydkie", "chropowate") odczuwa się natomiast teksty niedbale wymawiane, z pomijanymi ("połykanymi") głoskami, mówione cicho i monotonna albo – przeciwnie – wykrzywane, z jednolitym akcentem paroksytonicznym, także w wyrazach i formach, które wymagają innego miejsca akcentu. Pozytywnie ocenia się teksty mówione niezawierające cech gwarowych i środowiskowych (takich jak np. mieszanie grup *ke*, *ge* i *kie*, *gie*, wymawianie *ly* zamiast *li*), a także bez artikulacyjnych wpływów obcych (np. wymowy z przydechem głosek *k* czy *t*, wymowy typu [kompjuter], [biznesmen]). Obecność tych cech wpływa na znaczne obniżenie walorów estetycznych wygłaszanego tekstu. W tekstach pisanych pozytywne odczucia estetyczne wywołuje klarowna budowa zdań (nie powinny np. być zbyt długie), posługiwanie się zrozumiałym słownictwem (niezbyt dobrze są oceniane długie wyrazy pochodzenia obcego), a nawet umiejętny podział tekstu na akapity. Jako nieestetyczne traktuje się teksty zawierające podstawowe błędy językowe, a także ubogie leksykalnie (co powoduje powtarzanie się tych samych wyrazów w krótkim odcinku tekstu), zawikłane bądź nieporadne składniowo.

Dodatnie wrażenie estetyczne sprawia bogactwo słownictwa, używanie synonimów, wyrazów pokrewnych znaczeniowo itp. Takie same odczucia wywołuje też posługiwanie się słownictwem rodzimym, zwłaszcza wyrazami zdrobniałymi i pieszczotliwymi, a także słowami o wyraźnej budowie słowotwórczej, przywołującymi miłe skojarzenia (np. wyraz *niezapominajka* kojarzy się z powiedzeniem *nie zapomnij o mnie*). Pozytywne odczucia są wywoływane przez obrazowość, bogactwo skojarzeń i harmonię użytych elementów językowych, a także dostosowanie użytych środków do typu tekstu i rodzaju kontaktu, w którym tekst ten powstaje. Ujemne reakcje estetyczne wywołują zaś teksty szablonowe, pełne utartych i wytartych wyrażen (np. w tym

temacie, pakiet propozycji, jaka jest pańska opcja, optyka widzenia spraw), a także zawierające określenia modne, nadużywane (np. akcesja, dokładnie tak, kreatywny, kultowy, transza).

Estetyka słowa jest szczególnie ważna w tekstach literatury pięknej, zwłaszcza w poezji. Najczęściej mówi się w takim wypadku o pięknie słowa poetyckiego, osiąganym za pomocą różnych środków językowych i chwytów stylistycznych, takich jak organizacja głoskowa tekstu, odpowiednie jego zrytmizowanie, rodzaje rymów, stosowanie szyku przestawnego, używanie rozmaitych figur i tropów stylistycznych (np. oksymoronów – zestawień wyrazów przeciwstawnych znaczeniowo – ogień idzie z wody, żywy trup, Bóg się rodzi, Ma granice Nieskończony), posługiwanie się metaforami i metonimiami itd. Tekst literacki jest zwykle oceniany dodatnio estetycznie jako całość – harmonijna i spójna wewnątrz, z celowo i świadomie zastosowanymi środkami językowo-stylistycznymi (Por. Markowski, 2012; Kaczor, 2009; Garlej, Kuczera-Chachulska, 2015).

"Estetyka tekstu językowego – jak pisała Jadwiga Puzynina – jest problemem kłopotliwym dla kultury języka, która ją usunęła w ostatnich dziesięcioleciach poza obręb swych rozważań. W ocenach zarówno użytkowników, jak i samych językoznawców, jest to jednak element bardzo istotny i niesprowadzający się jedynie do jasności i prostoty, jak to widział np. Witold Doroszewski. Kłopotliwość ocen estetycznych polega na ich wielkiej różnorodności, często sprzecznym odbiorze tych samych wypowiedzi przez różnych użytkowników języka" (Puzynina, 2017, online). Taką właśnie, szczególną warstwą estetyczną, charakteryzują się analizowane w niniejszej pracy eseje polityczne, których rola i wkład w zmianę postaw społecznych zapewniających ład, wydają się być nie do przecenienia.

Opisana wyżej specyfika wyrazu estetycznego w sposób szczególny odnosi się do narracji eseistycznej. Podnosi rangę tego typu twórczości literackiej, nacechowując treści społeczne (polityczne) formą autorskiej kreacji językowej. Noam Chomsky przedstawiając koncepcję transformacyjnej natury języka etnicznego, od struktury głębokiej (wrodzonej) do powierzchniowej (nabytej), zwraca jednocześnie uwagę na fakt, że tak rozumiany konstrukt cechuje się twórczym aspektem (kreatywność, innowacyjność) choć w ramach systemu reguł. Jako narzędzie osobowej kreatywności w kontekście społecznym staje się wolnym instrumentem myśli i ekspresji.

Powyższe spojrzenie Chomsky'ego na rolę języka w ogóle doskonale odnosi się do języka eseju. Kwestia gatunkowa (esej polityczny) pojawia się w momencie zespolenia treści utworów (treści społeczno-polityczne) z językową, autorską formą ich wyrażania. Analizowane ilustracyjnie fragmenty esejów Bibó, Havla i Kołakowskiego, operujące różnymi kwestiami treściowymi, z różną społeczną

aksjologią, uzyskują wymiar esejów politycznych dzięki szczególnej estetyce narzędzia językowego. Stosowana przez wymienionych autorów "technologia" językowa, nacechowana autorską kreatywnością, wypełnia oczekiwania Chomsky'ego odnośnie do kreatywnej (jak również innowacyjnej) natury języka. Bogata metaforyka, słownictwo przejęte zarówno z tekstów biblijnych jak i języka potocznego, odwołania do tzw. mądrości ludowych, równoważniki zdań obok konstrukcji wielokrotnie złożonych, potęgują skuteczność przekazu nadając mu w konkretnych sytuacjach szczególny, estetyczny wymiar.

Typologia gatunku: esej polityczny (propozycja autorska)

W podsumowaniu dotychczasowych stanowisk charakteryzujących badany gatunek literacki stwierdzić należy, że esej opisywany jest jako forma literacka lub literacko-naukowa, prezentująca stanowisko autora w przedstawianym temacie. Wskazuje się, że esej może poruszać tematykę filozoficzną, społeczno-polityczną lub artystyczną, być formą krytyki literackiej, manifestu politycznego lub też dotyczyć innych refleksji autora. Badacze wciąż mają problem z określeniem, czym tak naprawdę jest esej. Dotychczasowe próby charakterystyki dotyczyły tekstów głównie eseistycznych, uwzględniając pojawiające się w nich literackie tendencje i zjawiska. Osobą mówiącą w eseju jest zawsze sam autor, wyrażający swoje poglądy i przemyślenia. Esaj jest gatunkiem niefikcyjnym. Świat przedstawiony w eseju nie tworzy sam w sobie spójnej całości. Esaj bywa zazwyczaj niekonkluzywny (twórca podaje informacje, ale nie wyciąga z nich wniosków, pozostawia to odbiorcy), przez co tekst może czasem sprawiać wrażenie nieukończonego. Kolejną cechą eseju jest hybrydyczność – esaj jest gatunkiem synkretycznym, który czerpie wiele cech z innych gatunków. Esaj ze swej natury jest tworem proteuszowym, zręcznie manewrującym pomiędzy różnymi zagadnieniami, konwencjami wypowiedzi. Często pisany jest językiem mniej hermetycznym od języka nauki, w związku z tym jest bardziej przystępny dla szerszego kręgu odbiorców.

Podjmując się próby charakterystyki eseju politycznego stwierdzić można, że gatunkowa polityczna atrybucja w dotychczasowych ujęciach klasyfikacyjnych podnosi obecność problematyki społeczno-politycznej, stanowiącej główne pole zaangażowania autorów eseistycznej twórczości. Esaj polityczny jest bez wątpienia szczególnym gatunkiem (rodzajem komunikacji z odbiorcą), dzięki któremu autor może przedstawiać swoje opinie zarówno o minionej, jak i bieżącej sytuacji, oraz odzwierciedlać swoje starania o zmianę postaw społecznych. Egzemplifikację tychże starań można przekazać zarówno w estetycznej językowo formie, jak również w bardziej potocznej, która choć czasem nieco metaforyczna

i przerysowana, spełnia jednakże doniosłą rolę aktywatora przemian społecznych (politycznych), gdyż tylko taka wyrazista forma, daje szansę realizacji stawianych przez autora postulatów.

Sformułowane w niniejszej pracy założenia ideowe, prowadzące ku dookreśleniu definicyjnemu eseju politycznego wychodzą poza dotychczasowe charakterystyki gatunkowe. W przyjętych założeniach skorzystano intencjonalnie z koncepcji Chomsky'ego odnośnie do natury języka i społeczeństwa.

Przypomnieć należy, że Chomsky'ego spojrzenie na naturę języka, jako tworu ontologicznego, którego akwizycja opiera się o proces transformacyjny (z poziomu wrodzonej głębi na poziom nabywanej w ontogenezie realizacyjnej powierzchni) wskazuje wagę takich cech jak kreatywność i innowacyjność. Szczególnie ważna jest innowacyjność, która stanowi inspirujący dla życia języka awangardowy etap, wyprzedzający etap uzusu przekształcającego się w system. Połączenie innowacyjności z kreatywnością umożliwia językowi realizację funkcji zarówno treściowej jak i estetycznej, istotnych dla kształtu eseju.

Problematyka społeczno-polityczna ukazana w badanych esejach politycznych, w kontekście przyjętej koncepcji Chomsky'ego dookreśla się sama poprzez odwołanie do kwestii wolności. Wolność ta jednak, jak zauważa Chomsky, musi być swoiście ograniczona, jeśli życie społeczno-polityczne nacechowane miałoby być niezbędnym ładem. Powiązanie dążenia do wolności, jako niekwestionowanego aksjologicznie celu, z koncepcją ładu wymuszającego naturalne ograniczenia wolności, stanowi jakość poszerzającą gatunkową definicję eseju politycznego.

Tak więc niniejsza propozycja dookreślenia istoty eseju politycznego ujmowała by go jako podgatunek eseju, nacechowany dydaktycznie, o tematyce społeczno-politycznej, stawiającej w centrum rozważań kwestie szeroko rozumianej wolności, jednakże swoiście niezbędnie ograniczanej dla utrzymania koniecznego w świecie społeczno-politycznym ładu, co przedstawiane byłoby za pomocą środków językowych, których estetyka ściśle związana byłaby z ich kreatywnością oraz innowacyjnością, jednakże z akceptacją istniejących reguł.

Analizowane z perspektywy wspomnianych wyżej treściowych uwarunkowań narracyjnych fragmenty esejów politycznych Bibó, Havla i Kołakowskiego pod kątem sposobu artykułowania przez nich krytycznego oglądu świata przedstawianego, w pełni potwierdzają obecność tych właśnie cech, konstytutywnych dla gatunku literackiego, jakim jest esej polityczny, w proponowanym kształcie definicyjnym.

Bibliografia

- Adorno T. W. (1990): *Esej jako forma*. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. K. Sauerland (red.), przeł. K. Krzemień-Ojak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Atkins G. D. (2010): *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*. Athens: University of Georgia Press.
- Edelman M. (2014): *Marek Edelman: Bóg śpi / ostatnie rozmowy prowadzą Witold Beres, Krzysztof Burnetko*. Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki.
- Garlej B., Kuczera-Chachulska B. (red.) (2015): *Estetyka literacka – arcydzieło – Ingarden*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Halík T. (2012): *Przedmowa*. W: V. Havel, *Zmieniać świat. Eseje polityczne*. Wybór i opracowanie A. S. Jagodziński, przeł. L. Engelking i inni. Warszawa: Agora, pp. 6-10.
- Havel V. (2012): *Zmieniać świat. Eseje polityczne*. Wybór i opracowanie A. S. Jagodziński, przeł. L. Engelking i inni. Warszawa: Agora.
- Ingarden R. (2009): *Książeczka o człowieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kaczor M. (2009): *Estetyka słowa a kultura języka*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Kośakowski L. (2014): *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*. Przeł. D. Zańko, posłowie J. A. Kłoczowski OP. Kraków: Znak.
- Kozak P. (2013): *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Krakowiak M. (2012): *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lukacs G. (1994): *O istocie i formie eseju. List do Leo Poppera*. W: *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukacsa*. Wybór i wstęp S. Morawski, przeł. E. Cygielska i inni. Warszawa: Instytut Kultury.
- Markowski A. (2012): *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Puzynina J. (2013): *Wartości i wartościowanie w perspektywie językoznawstwa*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Puzynina J. (2011): *Kultura słowa. Ważny element kultury narodowej*. Łask: Oficyna Wydawnicza LEKSEM.
- Puzynina J. (1997): *Słowo – wartość – kultura*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Puzynina J. (1992): *Język wartości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Santorski J. (2016): *Polska na kozetce / Jacek Santorski, Eliza Michalik*. Warszawa: Burda Publishing Polska.
- Tuwim J. (2005): *Kwiaty polskie*. Wybór i opracowanie T. Januszewski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Zafón C. R. (2011): *Pałac Pólnocy*. Przeł. K. Okrasko, C. M. Casas. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.

Netografia

- de Saint-Exupéry A., *Ziemi nie dziedziczymy po naszych rodzicach, pożyczamy ją od naszych dzieci*<http://www.wyczytaj.pl/cytaty/antoine-de-saint-exupery/ziemi-nie-dziedziczymy-po-naszyc-rodzicach>>. Accessed 15.11.2016.
- Klata J., *Co dziś bardziej łączy, a co dzieli Polaków*, <<https://www.tygodnikprzeglad.pl/pytanie-tygodniaco-dzis-bardziej-laczy-co-dzieli-polakow/>>. Accessed 21.01.2017.
- Miodek J., *Politycy powinni być językowymi wzorami*, <http://www.se.pl/wiadomosci/opinie/politycy-powinni-byc-jezykowymi-wzorami_392796.html>. Accessed 08.10.2016.
- Pawelec, R., *Konspekt wystąpienia*, <http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=120:qjzyk-i-estetykaq-konspekt-wystpienia-dr-r-pawelca&catid=54&Itemid=66>. Accessed 10.03.2017.
- Puzynina J., *Estetyka słowa*, <<http://zbadane.pl/nauki-humanistyczne/filologia-polska/estetyka-slowa>>. Accessed 03.04.2017.
- Santorski J., *Majstersztyk populizmu*, <<http://kulturaliberalna.pl/2016/02/23/jacek-santorski-wywiad-polityka-pis-pawlowski/>>. Accessed 28.01.2017.

