

II. LAS INÉDITAS EN AMÉRICA

CUERPOS DE MUJERES, LENGUAJE E IDENTIDAD
EN *EL ARCA DE LA MEMORIA*
BODIES OF WOMEN, LANGUAGE AND IDENTITY
IN *EL ARCA DE LA MEMORIA*
Alexandra ASTUDILLO-FIGUEROA
Universidad San Francisco de Quito

Resumen: El presente texto es una aproximación crítica a la novela *El arca de la memoria*, de la escritora puertorriqueña Dinorah Cortés Vélez. Entendemos su propuesta creativa como un continuo ejercicio de configuración de un universo simbólico femenino, resultado de hurgar en la memoria corporal de mujeres de distintas generaciones. Desde una mirada interdisciplinaria, abordamos su trabajo con el lenguaje como un proceso de revalorización del cuerpo, la memoria y la feminidad, como ejes a través de los cuales recupera los significados culturales que han sido borrados de los cuerpos y las identidades femeninas, para dotarlos de nuevos significados. Paralelamente, analizamos cómo estas estrategias le llevan a devenir en un yo femenino como producto de un entrelazamiento de historias superpuestas y memorias que construyen una diferencia sexual.

Palabras clave: Género, cuerpo, memoria, identidad, lenguaje.

Abstract: The present text is a critical approach to the novel *El arca de la memoria*, of the Puerto-Rican Writer Dinorah Cortés Vélez. We understand her creative proposal as a continuous exercise of configuration of a feminine symbolic universe, as a result of rummaging in the body memory of women of different generations. From an interdisciplinary perspective, we approach her work with language as a process of revaluation of the body, memory and femininity as axes through which she recovers the cultural meanings that have been erased from feminine bodies and identities, to endow them with new meanings. At the same time, we analyze how these strategies lead her to configure a

female self as product of an interlacing of overlapping stories and memories that build a sexual difference.

Key words: Gender, body, memory, identity, language.

1. NOVELA EXPERIMENTAL

El arca de la memoria es una novela que estructuralmente rompe con la secuencia temporal, la organización visual y la estructura de una novela tradicional. Planteada como una secuencia de viñetas, sujetas al movimiento caprichoso de la memoria, proporciona impresiones sobre instantes significativos en la vida de un personaje femenino, cuya capacidad evocativa es el único vínculo que entrelaza el paso de una instantánea a otra.

La estructura novelada se fragmenta por medio de la introducción de subtítulos, epígrafes, foto de tarjeta postal, poemas, escritura especular, crónicas periodísticas, extractos de actas judiciales, coros teatrales, entre otras. Todo ello contribuye a multiplicar los efectos de sentido del texto, cuya materialidad está articulada desde la subjetividad y la experiencia.

El aspecto de mosaico que esta estructura genera rompe con el tiempo cronológico. El salto entre viñetas es articulado a través de una voz narrativa femenina, que transita con habilidad desde un yo a otros yo, que surgen como inserciones ventrílocuas, ligadas genealógicamente, y que van configurando, de manera colectiva, la memoria de un personaje femenino, que posee una aguda mirada sobre lo que implica el hacerse mujeres a través de la experiencia de varias generaciones.

La voz narrativa se regodea en la celebración festiva de los cuerpos femeninos y la memoria impregnada en ellos. Sus formas, sus procesos vitales dan origen a viñetas como: Menarquia, Cartilla menstrual, Las tetas de Abuela Luisa, Pezones de cacao, Mis tetas, Caderas anchas, Himen, a través de las cuales se recrea, renueva y desborda el vocabulario asociado con el mundo femenino, el cual se despliega pegado a la piel, al deseo, al asombro, al desconcierto, a las expectativas que resultan falsas, a los triunfos y fracasos, al reencuentro consciente entre

muchas vidas que se reeditan, reflejan y actualizan en otras, sin perder la cadencia y algarabía del trópico.

Junto a esta celebración hay también un tono crítico orientado a cortar una suerte de determinismo, pegado al cuerpo femenino, propio de los contextos patriarcales, como el que la novela recrea.

A medida que se construyen las instantáneas de experiencia, va sonando una reflexión sobre los condicionamientos a los que las vidas de las mujeres han estado sujetas. Esta reflexión no solo se propone en el ámbito temático, sino que se traslada también al del lenguaje, pues la novela es un intento por responder poéticamente a la pregunta: “¿Cómo podemos hablar del otro cuando el único lenguaje del que disponemos es el lenguaje de lo mismo?” (Irigaray, 1978: 41).

Cortés propone una revisión de la relación entre la materia textual y lo que designa. El lenguaje es convocado para reinventarse por medio de fracturar los lexemas, de regresar a los orígenes etimológicos, con el objetivo de des-estereotipar el campo semántico usado para representar las experiencias femeninas, de interrumpir el monólogo patriarcal, como es el caso de esta viñeta:

“Hister-icas”

¿Quién sino nosotras para matriz de Dios?

¿Quién rayos sino nosotras,
hijas de nuestras madres,
cuando no, madres de nuestros hijos,
para habitar la pelvis de Dios? (Cortés, 2012: 224)

A partir de neologismos potencia la relación entre la palabra y la memoria de mujeres, relación que atraviesa la temporalidad trastocada por la fuerza de los afectos, como en esta otra viñeta:

Feministante
Intemporal alianza
Entre todas las que están en la memoria del antes,
del ahora
y del más adelante (Cortés, 2012: 57)

Despliega un modo distinto de habitar la lengua. Configura un cuerpo textual que fluye en una incesante búsqueda de una nueva significación de significantes agotados o pervertidos por un logocentrismo anclado en posiciones patriarcales, que ha pretendido inmovilizarlos, simplificarlos, anularlos, para buscar otras definiciones presentes, desde siempre, latentes en la memoria corporizada de las mujeres, como en el caso de Lunaria.

Lunaria:
Origen del tiempo.
Marea menstrual,
pleamar sangrante
en danza lunar.
Fabuloso Bálsamo
De Fierabrás.
Arcano ancestral (Cortés, 2012: 166)

Hay un diálogo constante con otros referentes; desacraliza ciertos términos para configurar otros rituales y consagrar otros instantes, como en *Koinonía*. “Con quienes insisten en su furia de amarme, propiciando innúmeras epifanías” (Cortés, 2012: 151).

A la novela son convocados otros textos, el proceso de escritura aparece como un ejercicio que pone en contacto otros documentos no solo lingüísticos, sino gráficos, como alusiones a obras de arte, o sonoros, como los versos de canciones incrustados a lo largo de las narraciones o referencia a sus autores e intérpretes.

En esta propuesta experimental hay un diálogo constante con fragmentos de obras de Virginia Woolf, Jamaica Kincaid, Audre Lorde, Lewis Carol, Richard Brautigan, Sor Juana Inés de la Cruz, Tennessee Williams, Marosa di Giorgio, Mario Benedetti, Homero, Constantino Cavafis, Sófocles, San Agustín, Dante Alighieri, y textos bíblicos. También da cabida a referencias gráficas, como alusiones a obras de arte de Georgia O’Keeffe, o la elección del cuadro de Marzena Ablewska-Lech para la portada. Este ejercicio le permite a la autora generar un efecto crítico a partir de los textos convocados, expuestos como referentes de las construcciones simbólicas de la cultura occidental, o como símbolos de la discidencia contra la misma.

La novela es una exploración que apuesta por inventar, por encontrar las palabras que expresen una relación arcaica y actual con el cuerpo de la madre, que traduzca la relación entre su cuerpo, con el cuerpo de las hijas y de estas con la suyas. Es una escritura que construye un cuerpo-memoria:

un cuerpo mítico de tetas desbordantes como cántaros de leche al amanecer, igual que las de Abuela, y de caderas anchas como las que invariablemente tienen todas las mujeres en la familia, las crueles así como las amables; una hebra arquetípica que a todas nos conecta –células vivas– y a cada una de nuestras historias, muchas y la misma (Cortés, 2012: 11).

Esta búsqueda de un nuevo lenguaje le lleva a potenciar adicionalmente el ámbito de la oralidad, culturalmente concebido como el espacio ‘natural’ de las mujeres que, paradójicamente, surge en la escritura exhibiendo los matices semánticos de experiencias diversas, geográficamente localizadas, e impregnadas en el habla coloquial con sus modismos, con su riqueza expresiva y sus cuentos de nunca acabar.

Se valora la transmisión oral de historias entre mujeres, material que está encarnado en un cuerpo que entra en el orden simbólico a través de la palabra. El mundo femenino que tradicionalmente ha estado fuera del falogocentrismo, irrumpe en la novela apropiándose de la palabra, que se alimenta “simbólica y materialmente, del cuerpo femenino” (Posada, 2006: 188). Hay en el texto una abierta intencionalidad de trastocar el orden lingüístico tejido en torno a los temas femeninos, y una provocación activa para “reencontrar, inventar las palabras que expresen la relación más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre” (Muraro, 2002), y el de este con su descendencia, y, a la vez, reinventar el cuerpo literario, mostrado en su desnudez, en constante deuda con otros textos.

2. UNA NUEVA MANERA DE CONTAR LA VIDA

El plantear el texto como una biomitografía, le lleva a Cortés a “iluminar [la] relación con el remoto pasado que se refleja en los mitos” (Muraro: 2002). Intenta desmitificar los soportes

culturales de la sociedad patriarcal, que se ha consolidado sobre el hecho de que la “mujer ha sido *pro-yectada* como objeto del sujeto, un sujeto que la aprisiona [...] en sus redes categoriales y simbólicas y que designa su identidad como *lo otro*” (Posada, 2006: 189), otredad que solo existe en función del uno, que sí tiene existencia, voz e identidad. Para ello, de manera sutil, explora las alegorías mitológicas insertas en la memoria cultural, organizada sobre estructuras que han justificado la relegación de las mujeres a los márgenes de la vida familiar y social.

La concepción especular, reiterativa en la percepción de lo femenino como vaciado de contenido o solo significativo en función de la mirada masculina, es planteada en la viñeta Eco. En esta, es la misma voz femenina la que se desacredita, y califica negativamente cualquier intento de imaginar, de existir “al margen de esa mirada que ha consolidado representaciones y mitos” (Fernández, 2012: 308), dentro de la cual, las voces femeninas son solo eco, reflejo cóncavo, de la presencia masculina, absoluta, considerada como lo único válido y con existencia real.

Medio ida, demente, loca de atar, turuleca, más tostá que una caja de Corn Flakes, estortillá, arrematá. Más demente que ida, medio turuleca, atar de loca voz que, condenada a repetirse, ajena de sí, se encuentra en el silencio, aunque no pasa de ser mera huella, imagen cóncava atrapada en el reflejo, esperpento. (Cortés, 2012: 14)

El tema especular, ampliamente discutido en los debates feministas, presente en la novela como epígrafe, tópico y recurso gráfico, es utilizado para problematizar el efecto de refracción, y configurar un espacio-tiempo que haga posible la palabra de las mujeres, la amplificación de su horizonte, la visibilización de su existencia significativa. Esta biomitografía hace sonoramente audible la historia de las mujeres de una familia, por medio de la verbalización de todo el sentido acumulado detrás del espejo desde donde muchas podían mirar sin ser vistas, nombrar y poblar de sentido la vida sin apenas ser oídas, alimentar la vida con infinita sabiduría sin que ese conocimiento les sea atribuido.

La autora rescata a los cuerpos atrapados en el espejo, no solo con esta visibilización audible, sino también al proponer mujeres poderosas que dejan en entredicho los soportes del poder masculino; crea figuras femeninas fuertes, imponentes, más cercanas a las que pueblan otras mitologías, como las de las culturas prehispánicas, de índole matriarcal. Un ejemplo de ello encontramos en la descripción de una de las abuelas: “cuando Abuela estaba en medio de la tala, ya fuera jalando azada o, aun ñangotada desyerbando, era como si estuviera sola porque parecía una maga intemporal o una sacerdotisa zoroástrica, oficiando sus ritos cósmicos” (Cortés, 2012: 87).

Esta búsqueda por encontrar sentido en las vidas precedentes revela, a la vez, la dificultad para relacionarse con el pasado por línea femenina, debido a que, en contextos patriarcales, las mujeres se han visto privadas de mantener estos lazos, de reconocerse en esos rostros, de legitimar su herencia, como fruto de la imposición de un orden social, que se organiza en torno a la ley del padre o del marido. La imagen de tía Gladis, violada y asesinada por su propio padre, a los quince años, es la figura más violenta de esta dominación patriarcal.

No es casual, por tanto, que la relación con la figura paterna de la voz principal sea esquiva y asuma un tono de doloroso reproche, como en la viñeta Tú: “Tú te me transformas en fétido abono que huye a fecundarme a mí, a la rosa de expresión miserable que adereza tu féretro, Papá” (Cortés, 2012: 41). La orfandad debido a la muerte en un accidente automovilístico del progenitor es más que algo incidental en la obra, es la posibilidad de pensar en un mundo sin la impronta del padre, cuya imagen, aunque sin rostro, aparece reiterativamente, es retarle a su presencia, es despoblar su lenguaje para poder dar rienda suelta a “la necesidad de volver a los orígenes siguiendo una genealogía femenina, así como de encontrar la fuente de la propia fuerza original” (Murano, 2002). Hay una clara intención de potenciar el mundo femenino, en desmedro del masculino patriarcal.

En esta lucha por consolidar una línea femenina, la novela también devela la tensión y la fatiga que implica darle expresión a lo que, se supone, debería ser natural, el vínculo entre madres e hijas (Murano, 2002). Viñeta tras viñeta, surge la relación afectiva pero compleja entre progenitoras y descendientes, en

quienes se proyecta el destino ya sufrido de la marginación, para las que más que amor hay una mezcla de temor y reproche. En la viñeta chancletas¹ surge esta afirmación:

A veces juraría que me detesta, especialmente por la forma en que me mira cuando tiene coraje conmigo, que es casi todo el tiempo. Hay como un odio asesino en su mirada. Las escasas ocasiones en que siento que quiero romper la pared del resentimiento entre nosotras y ser cariñosa con ella, me esquiva como si fuera un animal herido (Cortés, 2012: 128-29).

El vaivén entre esta separación tensa y el fundirse en la unicidad de la reconciliación, permite recuperar las historias de madres y abuelas, como narrativas de basamento a partir de las cuales se escriben otras, que finalmente reconocen su deuda con las que les precedieron. El proceso escriturario convierte a las herencias históricas en materia corporizada imprescindible para reeditar esas vidas clausuradas, hasta transformar al dolor de hurgar en heridas familiares que sangran, en motivos vitales que permiten recuperar y empoderar las voces de todas las mujeres que precedieron a una mujer.

Esta recuperación vital, organiza cadenas significativas en las líneas genealógicas, lo que hace posible “marcar a las [mujeres] del pasado con el signo de la diferencia sexual, con la finalidad de quitarles del universo neutro masculino (al cual muchas de ellas pertenecían y querían pertenecer) y plegarlas a la presente necesidad femenina de lo simbólico” (Murano, 2002).

A partir de esta consolidación de genealogías femeninas hay una nueva articulación de la relación entre mujeres que logra interrumpir el monólogo patriarcal, e instaurar dichas genealogías femeninas como una necesidad de orden simbólico-social.

Con la invención de esta fabulación “femilínea”, Cortés intenta explorar las condiciones de posibilidad de una otredad significativa, diferenciada sexualmente, poblada de sentidos que genera diferencia, identidad, y una subjetividad afectiva, cálida y crítica. La relación entre mujeres se plantea como la base para la

¹ Término despectivo con el que en varios países latinoamericanos se designa a la mujer, sobre todo a la recién nacida.

construcción de una identidad y subjetividad en estrecha relación con la experiencia femenina.

3. IDENTIDAD COMO MEMORIA REITERATIVA

El recurso de la ventriloquía es una estrategia retro pero a la vez activa (Zabala, 2009: 11), que consigue el efecto de sumar y de multiplicar las experiencias, y de potenciar la toma de consciencia festiva de ser mujeres en la fecunda capacidad de engendrarse constantemente, por medio de la palabra pegada a la vida que se repite y se renueva.

Ventrílocuas, vientre locuaz, dicharachero, parlanchín, de lo más hablador y sandunguero. Ventrilocura, la mía, una madre a punto de serlo que, ni corta ni perezosa, imita la voz todavía inexistente de su hija. Ventrilocura, la de ella, la única, la otra, la misma que, dentro de algunos años, me habrá de ventrilocuar no sólo a mí sino a todas las mujeres de su familia (aunque aún entonces me dejará hablar por ella siempre que no le alcance la voz por ser muy pequeña), en una biomitografía que a todas nos conectará y a nuestras muchas historias de nunca acabar (Cortés, 2012: 13).

Esta herencia que no solo es genética sino memorística debe luchar constantemente con las ataduras que impiden explorarla en “dos dimensiones: una de conocimiento y otra que es del orden de lo sufrido, de la implicación psicológica del sujeto” (Di Liscia, 2007: 146). Los silencios que ahogan su evocación liberadora, la falta de compartir esta memoria, impiden construir diferencia, subjetividad y experiencia. En el texto, en la viñeta extreñimiento, se convoca a romper los condicionamientos patriarcales que aprisionan la memoria y le niegan existencia.

Dura compresión femenina de nuestro coraje que no se acaba de asomar. Esta dificultad mayor para evacuar la porquería del pasado, esta llenura de muerte que encerramos en nuestros cuerpos, viejas ideas, resentimiento, y lo peor, una abrumadora sensación de estancamiento, es hora ya de liberarlos... Es hora ya de ir cambiando la estrategia,... saludarnos con solidaridad, antes de romper a cagar con desparpajo, como colectividad, a fin de expeler toda la falsedad que hemos sufrido (Cortés, 2012: 138).

El arca de la memoria es una invitación a destrabar estos nudos familiares, a romper el silencio, a derramar las palabras. La palabra cuerpo, la experiencia corporal verbalizada, ejerce un efecto liberador que permite configurar una identidad una y múltiple, anclada en el cuerpo-memoria colectivo.

Las voces que se engendran unas a otras, constituyen un coro polifónico que devuelve el poder fecundador de las presencias femeninas, convirtiendo en exceso y acierto lo que el falogocentrismo ha reducido, simplificado o convertido en carencia y falta. Como señala Cardenal Orta:

asumir por voluntad propia y repetir reinterpretando lo que otros han codificado como una subordinación, es transformarlo en afirmación perturbando de este modo la lógica de la carencia o la falta. Situar como punto de partida ese cuerpo que ha sido censurado a lo largo de los siglos pretende ser una forma no de tener una definición inamovible para lo que es una mujer, sino posibilitar ese ser varias, ese decir varias cosas a la vez que nos ha sido negado (2012: 357)

La escritura deviene entonces en una liberación festiva, que permite definirse e identificarse, como expresa la viñeta Hijas de nuestras madres:

Somos unas hijas de nuestras madres. Somos –por decir lo menos– aguzadas, incorregibles, alzadas, resposdonas, majaderas y cantaleteras. Unas bichas maleducadas que hablamos no sólo cuando las gallinas mean, sino cuando cacarean, cantan y, mejor todavía, cuando se procrean. Prototipos de la ovariuda, somos unas salvajes que, medusinas las melenas y las carcajadas, cogemos las de Villadiego, volamos alto y, cuando nos toca, también bajito y libres nos demandamos Yunque² abajo y Yunque arriba. Somos humanas, encantadoramente humanas (Cortés, 2012: 63).

Hay un canto al gozo de ser mujer, una aceptación y verbalización consciente de su realidad actual y ancestral, es una convocatoria al disfrute de una sensibilidad abierta, poética,

²Bosque pluvial en Puerto Rico.

fecunda, universal. Es el descubrimiento de “¿Cómo decirlo? Que de inmediato somos mujeres. Que no necesitamos ser producidas como tales por ellos [...]. Que siempre hemos sido, sin su trabajo” (Irigaray, 1978: 202-03).

El texto adquiere, de este modo, una dimensión ilocutoria que posibilita la concienciación, el autodescubrimiento, la reivindicación y la conciliación. La potenciación de esta forma de escritura materializa el hecho de que “identidad y memoria no son ‘cosas’ *sobre* las que pensamos sino ‘cosas’ *con* las que pensamos” (Di Liscia, 2007:152).

CONCLUSIONES

Cortés ofrece en esta novela un viaje corporal irreverente y atrevido de “Pandora” que destapa, sin perder el pulso poético, los subterfugios patriarcales para convencer y mantener a las mujeres excluidas de la cultura, sin identidad, simplemente como lo Otro del hombre, cuyas existencias solo alcanza significado desde el orden patriarcal.

A medida que las voces de varias mujeres son convocadas al texto, se traza un recorrido intra-uterino familiar que posibilita armonizar las relaciones entre mujeres, modelar identidades, sustentadas en relaciones genealógicas que trastocan la estructura social, lingüística y cultural de orden patriarcal. En esta “‘genealogía somática’ la maternidad, los ciclos fértiles o las distintas prácticas de subsistencia que las mujeres han desarrollado tradicionalmente sirven como punto de apoyo para buscar otros modelos de subjetividad, cooperación, solidaridad y convivencia”. (Fernández, 2012: 356)

La novela es una respuesta creativa, a la pregunta de “¿Cómo se constituye una cultura de las mujeres dentro del patriarcado, donde no hay palabras y significantes propios?” (Di Liscia, 2007: 143). El trabajo con el lenguaje permite a la autora re-semantizar las palabras y los tópicos con que se ha relegado la presencia femenina en la cultura, y renovar los referentes para que puedan dar cuenta de identidades femeninas mucho más amplias y con nuevos matices.

Cortés despliega un sólido proceso creativo que le permite explorar otros espacios simbólicos. La biomitografía es la

construcción de una nueva topología desde donde hablar que destruye la idea de que el lugar de las mujeres es el espacio de la negatividad, de la falta, de la carencia y “nos ayuda a escuchar el rumor, a restituir las preguntas no formuladas, o ideológicamente desplazadas.” (Zabala, 2009: 17). La autora configura un discurso que se emancipa, que abre exclusiones para dar salida a un rica y festiva verbalización sobre los contenidos y significados de los cuerpos de mujeres. Propone no solo una organización de significantes, sino una organización significativa de una alteridad radical (Zabala, 2009: 20-1), que destruye evidencias y universalismos.

Cortés logra “desacralizar por una parte, y poetizar, por otra”, (Zabala, 2009: 19) otorgando a la verbalización de la memoria el poder de restaurar y de desafiar. “Esta alternativa hace confluír lo somático y lo semántico, la vivencia y el significado, y reivindica la libertad para ser y ‘decir’ el cuerpo, hablar de él sin tapujos y expresar su deseos, carencias, necesidades e ilusiones” (Fernández, 2012: 356).

Sitúa a la novela dentro del debate del feminismo de la diferencia, y lleva con éxito la tarea de encauzar una expresividad profundamente creativa y crítica que hace posible la configuración de identidades femeninas sexualmente diferenciadas, cuyas voces logran que “Los cuentos que cotidianamente nos contamos s[ea]n el caudal del río de nuestra memoria en el que nos bañamos infinitas veces, en abierto desafío a las leyes materiales de la imposibilidad” (Cortés, 2012: 89).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cardenal Orta, T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº 46, 353-60.
- Clément, C. y J. Kristeva. (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Valencia: Cátedra.
- Cortés Vélez, D. (2012). *El arca de la memoria*. 2da ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Isla negra.
- Di Liscia, M. H. (2007). Género y memorias. *La Aljaba*, Vol. 11, 141-66.

- Fernández Guerrero, O. (2012). *Evan en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. Málaga: SPICUM.
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1978). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés.
- Lipovetsky, G. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Muraro, L. (2002). El concepto de genealogía femenina. Traducido por M. Brescia y M. Barberá Durón. Buenos Aires. Recuperado de http://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/ [Fecha de consulta: 12/04/2017].
- Posada Kubissa, L. (2006). "Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 39, 181-201.
- Zavala I. (2009). "¿Qué quieren las mujeres?". *Letras Femeninas*, Vol. 35, No. 2, 11-22.

MENSAJES SIN CÓDIGO: TEXTOS NEOBARROCOS
QUE ENSEÑAN A LEER LOS CUERPOS SUBVERSIVOS
MESSAGES WITHOUT CODE: NEOBAROQUE TEXTS
THAT TEACH HOW TO READ SUBVERSIVE BODIES

Raisa GORGOJO IGLESIAS
Universidad de Oviedo

Resumen: Autores como Sarduy, Lezama Lima o, más recientemente, Parkinson Zamora hablan del Neobarroco como un movimiento específicamente latinoamericano. Sin embargo, estudiosos desde D'Ors hasta Calabrese o Ndalianis, proponen un estudio del Neobarroco como una superestructura cultural que engloba todas las expresiones artísticas contemporáneas occidentales. El Neobarroco se presenta entonces un nuevo marco teórico producto de un hibridismo nacido en un tejido cultural complejo e interconectado como el del siglo XX. El objetivo de este trabajo será la contextualización del Neobarroco latinoamericano comparándolo con las manifestaciones en el ámbito internacional, analizando las divergencias y los puntos en común. Con estos presupuestos, este trabajo propondrá algunos ejemplos partiendo de los relatos de Silvina Ocampo (escritora sistemáticamente olvidada en la mayor parte de los estudios sobre Neobarroco) que prueban la idoneidad de las estrategias discursivas neobarrocas para configurar discursos sobre represión sexual, disciplina física o social y la otredad.

Palabras clave: Neobarroco, Silvina Ocampo, literatura fantástica, literatura hispanoamericana, crítica feminista

Abstract: Authors such as Severo Sarduy, Lezama Lima, or Parkinson Zamora analyse the Neobaroque as a specific Latin American movement. Nonetheless, scholars since D'Ors to Calabrese and Ndalianis consider the Neobaroque as a cultural superstructure that includes all the contemporary artistic expressions. Thus, Neobaroque may be regarded as a new theoretical frame, a product from the hybridism born in the

complex, interconnected cultures of the 20th century.

The aim of this paper is contextualise the Latin American Neobaroque in its global definitions, analysing divergences and points in common. To do so, this paper will provide examples from Silvina Ocampo's short stories (a writer systematically excluded from the studies on Latin American Neobaroque) which, using Neobaroque narrative strategies, creates discourses about sexual repression, physical and behavioural discipline, and otherness.

Key words: Neobaroque, Silvina Ocampo, fantastic literature, Latin American literature, feminist criticism

Este trabajo tiene un doble objetivo: por un lado, se ofrecerá una definición del Neobarroco para justificar la inserción de la narrativa de Silvina Ocampo en él y por otro, se analizarán algunos de sus cuentos que exploran el uso de la belleza, la enfermedad y el vestido (en definitiva, el cuerpo) como textos que cuentan una historia paralela.

El nuevo paradigma deconstructivista que se presenta en el siglo XX viene a llamarse por varios autores Neobarroco, caracterizado tanto por aceptar el nuevo hibridismo cultural como por alimentarse de él. La realidad se descompone en pedazos que tienen tanta importancia por sí mismos como el conjunto total al que pertenecen pero, además, rompen la relación entre significante y significado: la identidad individual no existe sino en fragmentos. Esa falta de uniformidad en la que lo anterior, lo presente y lo nuevo tienen cabida lleva efectivamente a la inclusión de lo marginal: dado que el Neobarroco es una herramienta útil desde su acepción más básica para contextualizar y cuestionar la verdad oficial, asuntos sobre identidad y género tienen cabida en él (Ndalianis 2008). De ahí, la necesidad de una perspectiva de género en el análisis de las manifestaciones neobarrocas.

Autores como Severo Sarduy, Lezama Lima o, más recientemente, Lois Parkinson Zamora estudiaron Neobarroco como un contexto cultural específicamente latinoamericano, una especie de reapropiación de la lengua y estética coloniales al servicio de la creación de la identidad hispanoamericana, algo distinto de lo que era en la época precolombina, pero

definitivamente divergente de la identidad meramente colonial. No obstante, existen otras aproximaciones que proponen una visión más amplia y estudian el Neobarroco como una superestructura cultural que engloba todas las expresiones artísticas contemporáneas occidentales, no sólo la literatura latinoamericana. Resulta interesante entonces contextualizar lo específico en lo global. Para hacerlo, y dado que el Neobarroco latinoamericano es por definición propia el espacio que da voz a lo tradicionalmente marginal y marginado, se utilizarán ejemplos de los cuentos de Silvina Ocampo que escriben y reescriben la imagen femenina y el cuerpo como objeto decorativo o peligroso. Siendo la cultura patriarcal y burguesa dentro del contexto poscolonial la que determina lo que es deseable tanto en lo social como en lo privado, es ella quien dirige la mirada y crea modelos y representaciones. Tal situación se mantiene constante desde los primeros años del siglo XX, lo que podría considerarse el inicio del neobarroco, hasta hoy. No obstante, y aunque el aparato cultural y sus productos más accesibles sirvan en cierto sentido a sancionar ciertos ideales, es cierto que existen narrativas alternativas a esta corriente principal, contestándola y ofreciendo productos paralelos. Cabe decir, y a pesar de sus características netamente neobarrocas, que Silvina Ocampo fue sistemáticamente olvidada de los estudios sobre el neobarroco global o específicamente latinoamericano, con excepción del de Carlos Gamerro.

Más allá de las teorías sobre el neobarroco como una superestructura cultural global, existen nuevas aproximaciones que lo analizan desde un punto de vista decolonial. La investigación de Waldron (2014) se fundamenta en que la mirada que el norte global ejercita sobre el sur se ve desestabilizada por el Neobarroco y el realismo mágico en tanto que son reflejos imperfectos del proyecto colonial, una especie de revolución interna: forman, según Waldron, “a blot, a stain, or imperfection in the North’s masterful gaze” (1). Si bien son producto de la colonización, su mera existencia subvierte el poder de la mirada. Parkinson Zamora alude en su estudio del mismo nombre *The Usable Past* (1997) a cómo el realismo mágico nace como una reivindicación del escritor latinoamericano a reconstruir su propio pasado desde la ficción, dado que la verdad oficial le fue impuesta por el colonizador.

En ese sentido, para Waldron habría dos tipos de Neobarroco según la mirada: una mirada masculina o imperial y la mirada que podríamos llamar interna, de Sarduy. A estos dos tipos se le podría añadir un tercero, el neobarroco global, que se mira desde dentro y desde fuera simultáneamente, y de carácter transnacional. Estas tres categorías están vinculadas y resulta imposible hacer un análisis sin tener en cuenta las otras, dado que vivimos en un contexto postcolonial, neoliberal y patriarcal que crea (y protege) fuertes desigualdades. No existe una definición unitaria de Neobarroco, dado que las investigaciones discurren por uno de estos tres derroteros y no siempre se interconectan, pero, a *grosso modo*, podría delimitarse el neobarroco como un producto cultural con unas características específicas que tiene un trasfondo más o menos ideológico: desde la intencionalidad subversiva evidente hasta los mensajes en código, que no pretende cuestionar el sistema si no juzgar con sus contradicciones para crear un producto nuevo, impactante para el lector o espectador.

El estudio ya citado de Ndalianis, los de Parkinson Zamora sobre pintura, en los de Omar Calabrese o en el de López Silvestre sobre realidad virtual, se delimitan los parámetros estéticos que identifican cualquier tipo de producto cultural neobarroco, a saber: el gusto por los escenarios inestables, los efectos especiales que deslumbren al receptor del mensaje, la realidad virtual y los paisajes artificiales e imposibles, la experiencia total más allá de la película o el libro. A nivel de contenido, los textos neobarrocos juegan con la inestabilidad de la identidad individual en este momento histórico, con los conceptos de multiplicidad y masa frente a la individualidad y las varias identidades de un mismo sujeto. La otredad se opone a la normatividad y se cuestiona la monstruosidad de la primera. Jugando con este tipo de escenarios y personajes, los autores y artistas se reapropian de una técnica impuesta (por las instituciones o por la metrópolis, según su procedencia y según el momento) para crear un nuevo lenguaje propio que explora la realidad híbrida que resultó del sustrato y del superestrato. A través de esas herramientas propias creadas, construyen un nuevo mundo y muestran que la realidad no es si no un punto de vista.

Los textos neobarrocos se fundamentan, en definitiva, en la pluralidad, en el hibridismo y la inestabilidad. Eso afecta al lector o espectador no sólo a nivel puramente estético, sino que también cambia el modo de recibir un producto cultural: el receptor ahora tiene el poder de completar o interpretar el relato según su propia experiencia y según sus características, dado que el autor o autora no ha dado deliberadamente toda la información necesaria para comprender la historia en un sentido único. En ese sentido, los paralelismos con el género fantástico, del que se ocupa este trabajo, son demasiado evidentes como para ignorarlos.

En cierta medida, podría afirmarse que el género fantástico tiene en común con lo neobarroco la reapropiación de un modo de ver la realidad para presentar una visión no convencional de la misma. Lo mismo que el escritor latinoamericano redefine las herramientas estilísticas y discursivas de origen colonial, el escritor o artista neobarroco busca expandir la periferia de lo aceptable, proponiendo mensajes y estéticas alternativas. El resultado, en ambos casos, es una nueva lectura de la realidad en la que tiene cabida lo que antes era excluido. En el caso de la poética de Ocampo, hay que tener en cuenta que sus cuentos no proponen *per se* una nueva clave de lectura de la realidad; además, a diferencia de otros escritores latinoamericanos, sus obras carecen de una intencionalidad política y no plantean la cuestión de la identidad latinoamericana (o de la escritura como mujer, como se explicará más adelante).

El fantástico de Silvina Ocampo, en cambio, trabaja con la cotidianidad y la altera: es el fantástico de lo *uncanny*, donde en un entorno familiar y reconocible por el lector, casi apacible, sucede algo inquietante y aparentemente inexplicable según los códigos con que quien lee entiende la realidad. En otras palabras, la universalidad de sus historias se alcanza a través de las experiencias singulares en el espacio privado. Los escenarios predilectos por la autora no sólo se restringen en muchas ocasiones al ámbito doméstico (cabe decir que en el corpus de cuentos encontramos historias situadas en el ámbito natural, en las calles de Buenos Aires o en haciendas de provincia, pero, si bien no excepcionales, son cuentos menores en número). El alto número de personajes femeninos, enfermos, marginales e infantiles en estos cuentos, así como su predilección por lo

cotidiano, podría ser entendido como una interpretación femenina del género fantástico, pero tal afirmación suscitaría una serie de preguntas que exceden los límites de este trabajo: por un lado, sería necesario un estudio comparativo de otras autoras del género fantástico; por otro, se estaría trabajando con la asunción de que escribir siendo mujer automáticamente encasilla los textos en una categoría literaria específica, lo cual implica un modo de leer específicamente femenino, y ambas afirmaciones resultan altamente problemáticas.

Sin embargo, es necesario tener siempre cuando se analiza un texto firmado por una mujer que el modo en que la posición desde la que se escribe, de interpretar la realidad e intelectualizar su experiencia están condicionados por un marco social determinado. En el caso de Silvina Ocampo, escribe desde un espacio privilegiado en tanto que miembro de la alta burguesía argentina, pero también desde una posición desfavorecida en tanto que mujer e incluso latina, pero es interesante notar el bajo número de estudios dedicados a su narrativa en comparación con los existentes sobre sus contemporáneos Borges o Bioy Casares, o que se analicen sus cuentos fuera de una perspectiva neobarroca (a pesar de las mutuas influencias entre los tres escritores argentinos) por tratarse éstos de narraciones diversas:

Si bien la formulación primera de este libro se proponía elaborar una hipótesis unificada o al menos abarcadora sobre “los cuatro fantásticos” (Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares y Cortázar, debo confesar que esta fue inicialmente elaborada a partir del triunvirato masculino únicamente, y que mis intentos por hacer entrar a Silvina Ocampo en las generales de su ley me dieron más de un dolor de cabeza (...) Hasta Bioy, sintomáticamente, la excluye de un cónclave análogo (...) Ninguno de los cuentos de su primer libro, *Viaje olvidado*, puede, ni con la mejor de las buenas voluntades, caracterizarse como ficción barroca (Gamerro 2010:121).

El problema o el desafío al que se enfrenta la crítica es que el Neobarroco ha sido definido por los escritores mismos para hablar de su obra, y no existen ensayos o trabajos escritos por la propia Ocampo haciendo lo mismo para su propia narrativa o

poesía. En ese sentido, resulta difícil encajar sus textos en un paradigma definido específicamente por y para otros con unas características limitantes. Sin embargo, tal y como intenta proponer este trabajo, expandiendo la definición de lo Neobarroco y tomando en cuenta los estudios transnacionales y no sólo locales, encontramos que gran parte de sus textos, dados los temas y personajes que trata, así como las estrategias discursivas y los múltiples niveles de lectura que ofrecen, pueden considerarse neobarrocos y aportaciones a la poética neobarroca.

Cuando se afirma en este trabajo que Ocampo no tenía ningún proyecto político o literario, no sólo se habla del estudio o la reelaboración de lo latinoamericano o del análisis de sus propias obras, sino que también se excluye un posible proyecto feminista. No obstante, y desconociendo la intencionalidad de la autora, la predilección por personajes femeninos, el tratamiento de temas como la escritura de mujeres (en cuentos como, por ejemplo, “La continuación”), la revisión del concepto de maternidad, o, tal y como sostiene este trabajo, la insumisión a la norma por parte de algunos de esos personajes femeninos, llevan a un modo de leer en el que lo normativo es cuestionado y la sumisión a la disciplina social acarrea consecuencias negativas para los protagonistas:

en algunos textos de Silvina Ocampo es posible observar que las mujeres llevan el mandato que recae sobre ellas en tanto criaturas femeninas a un extremo. Sin embargo, esta colocación en el extremo que implica la ciega obediencia a la norma constituye, al mismo tiempo, la contracara de la transgresión (Ostrov 301-302).

Los ejemplos que se propondrán a continuación tienen como hilo conductor el tratamiento que Ocampo da a los cuerpos anómalos o subversivos. El cuerpo femenino, el infantil o el considerado monstruoso resulta cosificado y reducido a símbolo, será utilizado por esos personajes como estrategia de supervivencia: es por ello que la belleza y la inocencia son una estrategia más para sobrevivir en un mundo fantástico que opera con unas reglas diferentes a las conocidas por el lector. Los personajes de Ocampo buscan sin éxito la expansión de la periferia de lo aceptable y los cuentos analizados culminan con su

muerte o su metamorfosis, probando la incapacidad del sistema para controlar profundamente lo diverso produciendo situaciones grotescas, *kitsch* e inquietantes

Ocampo utiliza los cuerpos, especialmente los femeninos (y los no normativos, aunque los animales, como sucede en “La liebre dorada”) como textos que mandan un mensaje. La mayor parte de los personajes del corpus de cuentos sufren un encierro o una marginación, es decir, son sometidos a la mirada crítica de la sociedad, masculina, sana, heterosexual y capacitada, y la imposibilidad de estar a la altura de los estándares establecidos les causa una situación de desventaja que intentan sobrellevar. Son pocos los personajes que intentan revelarse a su situación, y generalmente se encuentran o con la muerte o con un ulterior castigo. Generalmente, estos cuerpos son rebeldes no sólo por su mera existencia, que desafía al estándar de lo deseable, sino también porque de un modo u otro intentan rebelarse: un ejemplo de ello sería “La cara en la palma”, donde una costurera vive encerrada tras una vida de excesos cosiendo flores para su patrón, a quien odia y ama, con la única compañía de una cara en la palma de su mano que destruye su trabajo de costura y la insta continuamente a fugarse y retomar su vida. Es el ejemplo más evidente de sumisión aceptada y de rebelión corporal ante el castigo.

Como ella, muchos de estos personajes viven en el encierro. Salir de ese encierro supone una penalización: los cuentos sobre mujeres que compran vestidos, que van a la costurera, a la mercería o a pasear son frecuentes y no existe castigo si la mujer se limita a las acciones y los espacios considerados adecuados para ella. Cuando una mujer se sale de la norma, como en “Voz en el teléfono” o “La continuación”; el resultado es la muerte o el aislamiento. Si un cuerpo no normativo, como en “La casa de los relojes” osa a salir a la luz y convivir con la sociedad, recibirá un castigo y la muerte: en este caso, Estanislao Romagán, un relojero con joroba, usó sus mejores galas para acudir a una fiesta en la que no sólo hicieron bromas a costa de su físico y su traje arrugado, sino que le plancharon el traje y la espalda, intentaron normativizarle o castigarle, causándole la muerte.

En “El sótano”, una mujer vive en un espacio aislado y en mal estado, con la única compañía de sus amigos los ratones, cuando el edificio tiene una orden de demolición. No sabemos la causa de

su encierro, sólo que vive de la caridad de algunos vecinos pero que la mayor parte de estos la espían:

Frente a la puerta de la calle hay camiones de mudanza, pero yo paso junto a ellos, como si no los viera. Nunca pedí ni cinco centavos a esos señores. Me espían todo el día y creen que estoy con clientes, porque hablo conmigo misma, para disgustarlos; porque me tienen rabia, me encerraron con llave; porque les tengo rabia, no les pido que me abran la puerta (1999:30).

La muerte no se presenta como un castigo, sino como una decisión. El modo en que está narrado el cuento, en primera persona, con enumeraciones minuciosísimas y casi frenéticas, hace pensar en una persona mentalmente inestable. Sin embargo, dentro del corpus de cuentos de Silvina Ocampo hay que subrayar que la muerte no siempre es un castigo, una supresión del sistema de un elemento no normativo, sino que Ocampo describe personajes que consiguen emanciparse y tomar decisiones con su propio cuerpo: en este caso, podría clasificarse el cuento dentro del grupo de narraciones en que la muerte es una liberación, que el verdadero castigo era la vida impuesta, el encierro. En otros cuentos (maravillosos en tanto que el relato es extraordinario, fantástico en tanto que el narrador no es fiable y podría haberse inventado la historia para cubrir un crimen) como en “Isis”, la metamorfosis final también es una liberación del encierro. La última frase de “El Sótano”, mientras están iniciando a demoler la casa y los ratones tiemblan de miedo, es: “me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (130). La protagonista ha aprendido a leerse a sí misma, a interpretarse al margen de reglas impuestas y por ello, ha tomado posesión de su cuerpo y existencia, pero la exilian de la vida social y termina condenada.

En “La propiedad”, el cuento no transcurre en un espacio cerrado a modo de cárcel, sino en una hermosa casa de huéspedes. Las dos protagonistas, la narradora (cocinera del establecimiento) y la propietaria, viven sin estar sometidas a ninguna autoridad visible y parecen tener total autonomía sobre sus cuerpos. No en vano, la cocinera se sometió a varias operaciones de cirugía estética (gratis, dado que ella no tiene el poder adquisitivo

necesario para pagarlas, como conejillo de indias para perfeccionar la técnica de los cirujanos) y la señora de la casa parece sufrir anorexia y bulimia, sometiéndose a tratamientos con hormonas “y comiendo como un tiburón o un pajarito” (1999: 135), insatisfecha siempre con su peso, deseando siempre estar más gorda o delgada. Ambos casos son ejemplos únicos de desórdenes de la imagen modernos explícitamente narrados en uno de los cuentos de Ocampo, y muestran como, en la aparente libertad de estos dos personajes extraordinarios dentro del corpus, el sometimiento a la mirada externa es ineludible, porque ésta opera a través de los propios ojos del individuo. Todo cambia ante la llegada de Ismael Gómez, un pretendiente de la señora que ella siempre rechaza para mantener una relación amorosa pero al que cede todo el poder sobre la casa de huéspedes y sobre su propio cuerpo, ya que ella se deja cuidar por él. A partir de ese momento, Ismael se convierte en lo que hoy llamaríamos *feeder boyfriend*: la señora, lejos de continuar adelgazando y engordando a capricho propio, se limita a engordar bajo los constantes cuidados de Ismael. La cocinera ya no trabaja más, sino que ha sido sustituida por un chef obeso. Evidentemente, ella no está contenta con la situación y ha entendido la actitud de Ismael, que pasa su tiempo libre imitando la firma de la señora y arreglándole los papeles del banco.

Finalmente, tal y como la cocinera había presentido, la señora muere (con lo cual la actitud de *feeder boyfriend* se revela no un fetiche sino un aprovechamiento de los desórdenes alimenticios de la señora para matarla) y la cocinera ha perdido el poder sobre su cuerpo y su identidad; al enterarse de la noticia, ella dice: “se me doblaron las rodillas. En los espejos yo parecía ni más ni menos que una enana. ¿Quién es esa?, pensé, y era yo” (137). Ante esta situación y tras las palabras de Ismael, que le pide a la cocinera que cuide de la casa (ahora de su propiedad) y de él mismo como hiciera antes con la señora, ella describe la situación así: “me arrojé a los brazos que Ismael Gómez me tendía como un padre y comprendí que era un señor bondadoso” (137). Se trata de un cuento que escapa a la línea general (que no única) del corpus, en el que los personajes avanzan de un estado de prisión a uno de liberación o castigo tras transgredir una norma: en este caso, del estado de libertad, sin aparentemente transgredir una norma

(ambas mujeres estaban preocupadas por acomodar su imagen a la deseable) se pasa a un estado de pérdida de identidad y sumisión a un agente externo, Ismael Gómez, que las hace sentir incapaces y frágiles sin su asistencia.

El análisis del cuerpo en el corpus de cuentos de Silvina Ocampo merece una atención más detallada, dado que la autora presenta una serie de problemáticas sobre la mirada, la autoridad y la transgresión en un entorno cotidiano, narradas con un lenguaje aparentemente sencillo pero rico en dobles sentidos, ambigüedades y juegos de palabras que dificultan una lectura unívoca de los hechos relatados. El *quid* de la cuestión es justamente esa ambigüedad: la imposibilidad de conocer la verdad no sólo se debe al manejo de la lengua, sino también a la recurrencia a formas narrativas en primera persona (y, además, frecuentemente esos narradores son personajes con algo que ocultar) y a la frecuencia de los finales abiertos que implican al lector en la construcción de la historia. Además, dentro de ese entorno cotidiano, el horror y lo monstruoso se presentan como fenómenos *uncanny*, lo familiar que se hace inquietante sin saber exactamente por qué. Silvina Ocampo, distorsionando la realidad, introduce no en pocas ocasiones discursos que van más allá de un gusto por el género fantástico. En definitiva, presenta una realidad inestable vista a través de un ojo desobediente, tomando prestada la expresión de Parkinson Zamora para definir el Neobarroco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buci-Glucksman, C. (1994) *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications,
- Calabrese, O. (1987) *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Kaup, Monika. "Neobaroque: Latin America's Alternative Modernity." *Comparative Literature* 58.2 (2006): 128-152. Online. [racia, orge](#).
- Lambert, G. (2008). *On the (New) Baroque*. Aurora CO: The Dacies Group Publishers.
- Lezama Lima, J. (1971). *Las Eras Imaginarias*. Madrid: Fundamentos.
- Lezama Lima, J. (1997). *Ensayos Latinoamericanos*. Mexico, D.F: Agencia Literaria Latinoamericana.
- López Silvestre, F. (2004), *El Paisaje Virtual. El Cine de Hollywood y el Neobarroco Digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Klingenberg, P. N. (1999). *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Martínez Robbio, S. & Featherson, C. A. (1997). La subversión de lo marginal en *La Furia*. En M. Ezquerro (Ed.) *Aspects du récit fantastique rioplatense* (pp. 45-60). París: L'Harmattan.
- Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press.
- Ocampo, S. (2013). *Antología: cuentos de la nena terrible*. P. Nisbet Klingenberg (Ed.) Doral: Stockcero.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos Completos Vol. I y II*. Buenos Aires: Emecé.
- Ostrov, A. (1996). Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo. *Hispanamérica* 25,74, 21-28.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarduy, S. (2011). *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata-
- Sarduy, S. (1999) "Nueva inestabilidad." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes (pp. 75-80)
- Ulla, N. (2003). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Waldron, J. V. (2014). *The Fantasy of Globalism. The Latin American Neo-Baroque*. Plymouth, Reino Unido: Lexington Books.
- Weldt-Basson, H. C. (Ed.) (2009). *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Zamora, L.P. (2006). *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zamora, L.P. (1997). *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zamora, L.P. & Kaup, M. (2010). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press.
- Zamora, L.P. (2004) *La Construcción del Pasado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LAS VIOLETAS ENMASCARADAS: ESCRITORAS
FANTASMAS MEXICANAS (1806—1851)
VIOLETS BEHIND THE MASK: MEXICAN WOMEN
AS GHOST WRITERS (1806—1851)

Lilia GRANILLO VÁZQUEZ

Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México

Resumen: Esta investigación aborda las prácticas de criptografía literaria mexicana. Encuentra en la escritura de mujeres rasgos distintivos que marcan las cuestiones de género en la cadena de transmisión de la cultura y en el mercado editorial. Relaciona estrategias femeninas para ocultar la autoría en México y en España. Da cuenta de escritoras —y algún escritor— que recurren a enmascararse para poder publicar sus creaciones. Propone además que el uso de máscaras apoyó el tránsito de la escritura femenina desde la reclusión doméstica hasta la plaza pública. Aprovecha para destacar a una decena de inéditas del siglo XIX, escritoras fantasmas de aquella época.

Palabras clave: Escritura fantasma, seudónimos, siglo XIX mexicano, literatura hispano - mexicana, escritoras mexicanas

Abstract: This research is an approximation to Mexican literary cryptography. The proposal shows that women writing reveals distinctive features in practices of the chain of cultural transmission and in the publishing or editorial market. It reveals feminine strategies to hide women's authorship —and even some men's tactics- in Mexico and in Spain. It also proposes that the use of masks conveyed the transit of female writing from domestic seclusion to the public opinion. Also, the discussion line rescues some ten *inéditas* XIX Century women ghost writers.

Key words: Ghost writing, pseudonyms, Mexican 19th century, Hispanic—Mexican Literature, Mexican women writers

1. SEUDÓNIMOS, ANAGRAMAS, APODOS, SOBRENOMBRES Y MÁSCARAS PARA MOSTRAR EN PÚBLICO LO QUE SE PIENSA EN PRIVADO

A María del Carmen Ruíz Castañeda

Trazar la historia literaria de las mujeres en México, en América Latina, España, en fin, en las regiones culturales de Occidente, llevará a descubrir la tradición escritural del ocultamiento de la autoría. Y en el caso de las escritoras, se hará evidente que esta tradición puede ser un subterfugio, una estrategia de sobrevivencia ante la impuesta sumisión patriarcal. La organización androcéntrica –bipolar-- del universo; la separación entre lo público y lo privado; entre lo doméstico y lo social; la división sexual del trabajo ordenaba a las mujeres a permanecer alejadas de la plaza pública, en silencio, secuestradas en el hogar, atrapadas en la reproducción social. Cuando sobrevino la Ilustración y emergió la cultura de los derechos humanos, ilustración y derechos fueron primero para los varones. Al principio, los recientemente liberados preferían ocultar su pensamiento tras la máscara del seudónimo. De manera similar a los rebeldes y activistas quienes hoy día, usan máscaras simbólicas o reales, como El Comandante Marcos, o la Comandanta Ramona, para proteger la causa, por ejemplo, del Movimiento Zapatista. Incluso los y las periodistas siguen recurriendo a sobrenombres. En la popular revista mensual *Contenido* tras la identidad de la auténtica Mary Lou Dabdoub, se rubrican los reportajes colectivos de reporteros como Armando Ayala Anguiano, Elsa R. De Estrada, María Elena Rico, Elisa Robledo o la propia Mary Lou (Ruiz Castañeda, 2000: 219).

Justifica el título de este trabajo la licencia autoconcedida de nombrar “escritoras fantasmas” a las que publicaron anónimamente, las inéditas, que aparecieron en las primeras publicaciones del México Independiente. Una escritora fantasma es aquella que escribe para otros u otras, y que por diversas razones - a veces por dinero - evita publicar su nombre pese a ser la autora. Hoy día es práctica común que un político o una estrella de cine contraten a “una pluma”, un letrado o letrada para que escriba tal o cual biografía o responda una entrevista. Algunas

editoriales pagan para que se escriba tal o cual libro y salga bajo la autoría de la casa, *Reader's Digest* en el mundo, *Contenido* en México, *Grupo Mondadori*, en fin. Así se crea “una marca literaria”. Casi todos los escritores y las escritoras han comenzado por ser “fantasmas” o sea, por escribir para otros. Hay en ello cierto abuso, cierta precariedad en el escaso o nulo gozo del derecho a la propiedad intelectual y el reconocimiento al genio personal de hombres y mujeres. Acaso, cuando hay dinero de por medio, la precariedad sea menor; pero cuando escribir para otros se convierte en condición de género, en sumisión o supresión de pensamiento, es momento para el empoderamiento.

En el caso de las mujeres, los prejuicios de género, las identidades tradicionales, obligan desde inicios del orden patriarcal del mundo, a la ignorancia, al silencio femenino, en bien del mal entendido recato de las damas. De ahí el refrán de la época virreinal: “Mujer que sabe latín, ni encuentra marido, ni tiene buen fin”, cuya primera oración sirvió de título a un ensayo de Rosario Castellanos sobre la cultura femenina mexicana. O el fatal destino de las escritoras, aquel que Ethel Krauze consignara en el proverbio: “Mujer que publica, mujer pública” cuando impartió la célebre conferencia, dada en San Diego California “en el año 23 de Nuestra Señora de la Liberación”. Brianda Domecq consagró de ahí el proverbial título de su libro que ostenta el desafiante capítulo “PUTA, RE-PUTA, RE-PUTA-CIÓN (sic)” (Domecq, 1994: 39).

Existía la necesidad de proteger el buen nombre, la fama pública de las que se atrevían a mostrar fuera de la casa pensamiento y palabra gestada en la intimidad, en lo doméstico. Para el siglo XIX, época del liberalismo, el historiador de la literatura regional del Sureste mexicano explicaba así la necesidad de proteger el buen nombre de las mujeres en la sociedad decimonónica:

Todas nuestras representantes del sexo femenino que sentían nacer en su espíritu la inquietud del verso, se apresuraban a esconderse tras el velo del seudónimo y a ir, poco a poco, asomando, tímidamente, la cabeza y develando la personalidad, según se presentasen favorablemente o no las circunstancias. (Esquivel, 1957: I, 168)

Esta investigación aborda algunas máscaras, apodos, sobrenombres, anagramas y semi—anagramas, que las mujeres asumieron como protección para liberarse de las imposiciones de género, y poder publicar literatura. Este *habitus*, según Gómez de la Serna, ha sido tentación continua para ellos y ellas: “Todos los escritores nos planteamos alguna vez la querencia del seudónimo, todos pensamos encubrirnos con un nombre supuesto que nos debiese toda su gloria o toda su obscuridad” (cit. Por Ruíz Castañeda, 2000: XLIV). Recurren a “embozarse en la hopalanda del seudónimo” (XLVI), desde Sócrates, Ptolomeo, Augusto, hasta Lebrija, Molière, “Fígaro”, Máximo Gorki, Mark Twain, Katherine Mansfield, sin olvidar a George Sand, a “La Pensadora Gaditana”, a la Baronesa de Wilson, o a Pablo Neruda. Antes afirma que “En la antigüedad todos los nombres suenan a seudónimo, y hasta “Jehová” es como el primer seudónimo del ser supremo y misterioso” (XLV).

Cabe una breve mención a la práctica masculina de *Escribir como mujer entre hombres*: lo que he llamado “Travestismo literario mexicano” y que he documentado antes para los años 1805-1921. La llegada del primer romanticismo a México favorece, tras la Independencia de España, el impulso masculino de recurrir a lo femenino para expresar emociones al ser suaves, sensibles y tiernos. Se trata de un juego entre los géneros, aceptable socialmente por el intercambio de identidades para expresar recatadamente, los sentimientos y la dulzura, la emoción sentimental sin tener que dejar de ser varones. Al travestismo recurren Ignacio Manuel Altamirano, a quien se atribuyen los poemas sensibleros de una señorita inventada “Ofelia Plissé”, hasta Alfredo Bablot, director de *El Federalista*, que solía convertirse en “Raquel”. El aguerrido general Vicente Riva Palacio jugaba, jugaba y engañaba al ambiente literario firmándose como “Rosa Espino”. Así, “El general era un rosa”, y la prensa mexicana abundaba en noticias acerca de la “tierna poetisa niña de Guadalajara”, cuyos padres le impedían viajar —“Las niñas buenas se quedan en casa”— a recoger los premios y homenajes que repetidamente le otorgara la Academia de Letrán, antecesora de la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la Española (Schneider, 1993: 141)

A la titánica tarea de registrar este *habitus* en la cultura letrada se dedicó mi maestra María del Carmen Ruíz Castañeda - quien fuera por décadas directora de la Hemeroteca y la Biblioteca Nacionales - y su colaborador Sergio Márquez Acevedo. Los dos acopiaron justamente decenas de ediciones y miles de páginas publicadas en torno al enciclopédico *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*. Obra de arqueología textual, hace 3 lustros logró consignar a más de 3 mil autores y cerca de 7 mil cambios de nombre, desde iniciales y semi-anagramas a palimpsestos y otras máscaras, sigue en ello. Iniciaron este rastreo hacia 1986, y el asunto había sido también de la curiosidad de eruditos y editores que rescataron y re-publicaron catálogos y listas como las Iguiniz, Ignacio B. Del Castillo y Juana Manrique de Lara y eruditos como el coronel Manuel Vázquez Cadena¹, entre otros. Incluyen ensayos, reflexiones e investigaciones en “tono al vasto e inagotable mundo de la sinonimia mexicana” (Ruíz Castañeda, 2000: XIII). En esto siguen. Citan a Jesús García Gutiérrez, quien enmascarado de “Beltrán Claquín”, en 1907, declaraba:

Averiguar cuales hayan sido las razones que tuvo cada autor para ponerse un seudónimo sería cosa útil; averiguar cuales fueron las que tuvo para escoger determinado seudónimo sería empresa más laboriosa y menos útil que la anterior, y poner la correspondencia entre el seudónimo y el nombre verdadero es, sin duda, lo menos laborioso y más útil de la empresa. (Ruiz Castañeda, 2000; XIV)

Descubrir a quienes se encubren ante la opinión pública y aún así logran que pensamiento y palabra trasciendan, es tarea útil para la historia literaria de un país. Especialmente cuando se trata de publicar la obra, registrar la expresión, actualizarla y valorarla para incluirla en el patrimonio cultural de una nación o de varias.

¹ De quien dicen que “pasó su vida investigando en la Hemeroteca y Biblioteca Nacionales”. Era mi tío abuelo, hermano del padre de mi madre, Profesor Rafael Vázquez Cadena, escritor de la primera gramática moderna de la lengua española para estudiantes mexicanos. Valga la autoafirmación.

Suele decirse que el derecho a la libertad de expresión es el primer derecho humano. Al menos, el primer derecho a ostentar en la plaza pública lo que se piensa en privado, La libertad de expresión se origina en la libertad de pensamiento, que es ahora, el derecho a disentir, a pensar, sentir y vivir de manera diferente a lo que la sociedad impone a sus habitantes. Y más para el género femenino, cuya condición social implicaba confinamiento, reclusión en el mundo doméstico, en lo privado, en las casas. Ya se sabe, la reproducción de la especie, el cuidado de la casa, el sometimiento al dominio masculino eran las expectativas sociales para las mujeres. Podían pensar lo que quisieran, pero de ahí a decirlo, a manifestarlo, a divulgarlo, eso era otra cosa; pues la voz de las mujeres antes del siglo XIX había sido silenciada, ocultada, aun usurpada por los varones en la sociedad patriarcal.

Suele pensarse que las mujeres, a lo largo de la historia, han escrito muy poco, han publicado menos. De ahí que las entradas de escritoras en las enciclopedias y diccionarios de escritores sean muy escasas antes del siglo XX. Pero quien se dedique a trazar la historia literaria de las mujeres encontrará muchas obras donde se advierte el pensamiento, la pluma femenina: intereses de las mujeres, ocultos tras iniciales, seudónimos, cambios de nombre que sustenten la transformación intersexual o trans--genérica. A la inversa, muchos varones recurren a este travestismo nominal. Durante siglos, en las prácticas teatrales los varones interpretan los papeles femeninos.

Tras disfraces y mascaradas se descubre a mujeres que escribían ocultas para defender sus ideas, para resguardarse de los ataques y la censura. En ocasiones, los apodos, sobrenombres o epítetos se usaban para distinguir lo femenino de lo masculino. Otras, para facilitar a las mujeres el acceso a los dominios masculinos.

En estos juegos de ocultamientos y máscaras los varones participan mucho. Más de una vez, en el amplio abanico de las escrituras fantasmas, se da el caso del esposo que se apodera del genio poético de la esposa; que publica como suyo lo que ella escribe en casa. ¿Qué sucedió con la poetisa Luz Mayora, célebre profesora que dejó de publicar o aparecer en los periódicos nacionales, tras casarse con Justo Sierra? ¿Por qué Justo Sierra, quien llegara a ocupar el Ministerio de Educación

en el Porfiriato, comenzó a publicar lírica ya casado? Era bien conocido por ser prosaico, ¿de donde devino lo poético?

El abanico de estas máscaras de mujeres se puede rastrear desde la Antigüedad Clásica. Está el caso de *Nossis*, escritora de la región de Locris, en el sur de Italia, tres siglos antes de Cristo. La identifican como *Thelyglossos*, y es reconocida por el epíteto “La de femenina lengua”. Recuérdese en España, a Cecilia Böhl de Faber, quien para empoderarse y acaso por petición de sus editores, adopta el seudónimo doblemente masculino, de evocación heroica, ibérica y protectora: “Fernán Caballero”. Tal cuestión nominalista tiene gran impacto en la cadena de transmisión de la cultura, en el llamado “valor social”. El nombre es rasgo de identidad, signo distintivo del origen, dice la Hermenéutica. Antes, el apellido del marido servía de escudo contra la infamia. Así, las mexicanas como Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santilla se amparan doblemente bajo el “sor Juana” y siempre “De la Cruz”; Laura Mendéz de Cuenca firmó como casada, tras el escándalo del suicidio de su amante, Manuel Acuña; o las latinoamericanas como Juana Fernández, quien alcanza notoriedad eliminando lo paterno y afirmándose en lo conyugal, “De Ibarborou”. Notorias son las asumidas filiaciones paternas sociales, como la de Lucila Godoy Alcalaya, la chilena que se convirtió en Gabriela Mistral, afirmándose como hija de dos padres y sin madre, el occitano Mistral y el italiano Gabriele D'Annunzio. La conocida escritora y conductora de televisión Cristina Pacheco ², se llama en realidad Cristina Romo Hernández; casada con José Emilio Pacheco, usa el patronímico del marido como su nombre literario.

Cabe la digresión: hace poco las feministas en Iberoamérica - amparadas en las políticas públicas de igualdad y empoderamiento -, logramos lo que falta por alcanzar en las sociedades de habla inglesa: conservar el apellido de origen, de la primera familia aún después de casarse. En el mundo anglosajón, las mujeres al casarse pierden el apellido que reciben de la casa

² Narradora, ganadora varias veces del Premio nacional de periodismo, conduce desde 1980 el programa de televisión “Aquí nos tocó vivir”, retransmitido mundialmente.

paterna –nada de la materna-- y adoptan el del marido; legalmente usan sólo apellidos paternos. En cambio, en lengua española se ostentan las dos progenies, la masculina y la femenina; en algunos Estados de la República Mexicana, se puede decidir cual de los dos apellidos va primero, sea el materno o el paterno.

2. LA PARADOJA DE LO PRIVADO EN LO PÚBLICO

Con las transformaciones sociales que la Ilustración acarrió para las mujeres en España, el derrumbe de viejos prejuicios y los cambios de mentalidades y de estructura vino la necesidad de una vida profesional propia para las mujeres. Con todo, en el siglo XIX, época de transición, de grandes revoluciones políticas y sociales, persistía el prejuicio del recato femenino que imponía anonimato:

Cuando un nuevo clima de libertad permite a tan gran número de mujeres dedicarse a unas tareas acometidas antes por muy pocas, vamos a encontrarnos con la paradoja de que muchas de ellas van a ocultarse en el anónimo o a ampararse con seudónimos y otros recursos de disimulo más o menos completo. Las causas, la variedad y el desarrollo de este fenómeno es lo que, en sus líneas generales, nos proponemos analizar.... Cambios de estructuras y de mentalidades, educación diferente, desaparición de viejos prejuicios y nacimiento de otros, vida profesional propia, serán factores determinantes de ese cambio". (Simón Palmer, 1986: 92)

La filóloga peninsular distingue matices en los motivos masculinos, las razones para usar seudónimos en hombres:

Apenas si tienen aquí vigencia algunos de los motivos tradicionales más conocidos, como la posición social (Felipe IV), religiosa (Tirso de Molina) o los científicos declarados por los propios interesados en nuestro tiempo, como las consideraciones filosóficas de Antonio Machado o las psiquiátricas de Fernando Pessoa. De estos dos últimos casos sí conviene tener presente el hecho de los fenómenos de desdoblamiento de personalidad a que tienden los usuarios de múltiples seudónimos (Simón Palmer, 1986: 93)

Para México, cito el caso de Fernández de Lizardi, que impresionaba a la opinión pública como “El Pensador Mexicano” –por supuesto, haciendo eco de “La Pensadora Gaditana”— o del célebre Ignacio Ramírez, con escudo de “El Nigromante”. Simón Palmer establece también categorías analíticas que aquí resumo, para comprobar los ecos hispano—mexicanos, lo compartido y similar, en México, de este lado del Atlántico. Cabe notar que desarrolla una mini-semántica muy interesante, una nomenclatura, en el recurso de las máscaras.

Comienza por distinguir a aquellas que usan el apellido del esposo, el “De ...”, para confirmar una posición social y para refutar aquello de no tener marido. Para México, están casos, ya se dijo de la célebre Laura Méndez, el de la fundadora de la revista las *Violetas del Anahuac*, (1887-1899), Laureana Wright de Kleinhans, o su compañera de aventuras empresariales Mateana Murguía de Aveleyra. Tras el nombre de “Violetas” se enmascaran muchas escritoras de la célebre empresa cultural que estas dos señoras encabezan, tras las máscaras una veintena de escritoras se abre paso en el ambiente literario nacional. En el siglo XX, ya en época de liberación de las mujeres, notable es el caso de Esperanza Brito de Martí, la feminista fundadora de la Revista *FEM*, de trascendencia latinoamericana.

Hay las “ocultaciones parciales”, lo que se llama la “Supresión del primer apellido” para negar al padre. Helen Krauze, periodista, suprimió el patronímico paterno Kleinbort. Guadalupe Nettel también omite el paterno. Las máscaras favoritas recurren a la criptografía y se solazan en los anagramas. Las iniciales, son muy “empleadas y curiosamente no siempre corresponden a las iniciales del auténtico nombre” nos dice Simón Palmer. Pasa algo semejante con los títulos nobiliarios reales y supuestos. Mientras que “Las damas escritoras de la aristocracia española hicieron uso de su título y más veces del de su marido”, en México, esta práctica es inusual desde la abolición de los títulos nobiliarios con la Independencia. Isabel Pesado, notable poetisa del XIX, era, por su marido y por título concedido por el Vaticano, Duquesa de Mier, pero jamás se firmó con el título. Antes bien afirmaba su linaje ostentado los apellidos propios, Pesado y Segura. La

granadina Emilia Serrano de Tornel, que conservó el título de su primer marido y lo hizo suyo firmando como “Baronesa de Wilson”. Visitó México varias veces y aquí dirigió empresas culturales dignas de mejor estudio. Porfirio Díaz la invitó a escribir sobre México a fin de atraer colonos e inversionistas europeos en el último cuarto del siglo XIX. Se dice que caía en gracia, entre los asistentes a las tertulias y saraos del oaxaqueño, la presencia de una Baronesa nacida en tierra de gitanos. En nuestros tiempos. Elena Poniatowska si se hubiera quedado en su natal Polonia, acaso seguiría siendo “princesa”. Francesca Gargallo, también renunció a la nobleza italiana.

Muchas autoras cambian sus nombres y apellidos, sigue diciendo Simón: “Es difícil averiguar a qué criterio obedecieron para adoptar una falsa identidad. Hay casos en que el apellido, Calderón o Cervantes, explican una aspiración o un homenaje de las que lo adoptaron”. Es el caso acá de Catalina D’Erzell (1897-1950) autora de numerosa narrativa, en realidad se llamaba Catalina Dulché y Escalante. Otra categoría está en la de

...nombres propios femeninos. Esta forma va a elegirse principalmente para firmar en las secciones de modas de los periódicos y en las revistas femeninas. Algunos son bastante vulgares como "Emilia", "Ana María", pero es evidente que la influencia del movimiento romántico marcó a muchas autoras, que escogieron nombres más exóticos como "Ossiana" (Catalina Macpherson), "Felicia", "Adiara" (Pilar León) o "Corina" (María Tadea Verdejo). Ahora bien, también debió influir el contacto con otros países... (Simón Palmer, 1986, 96)

En México cunde también esto, y se afianza en las revistas y periódicos. “Josefina” es Josefina Pérez de García Torres, esposa del editor del prominente diario *El Siglo XIX*. Tras “Doña Sol”, evocación de una de las hijas del Cid Campeador está Virginia Huerta Jones, nacida en 1895 en Guanajuato. Francisca Ruvira de Ojeda (1866—1945) usaba iniciales, F.R. de O; o bien era “Clemencia Isaura”, la heroína de *Estelle*, del francés Cloris de Florian. Hacia 1935, la prensa mexicana daba cuenta de que “Carmen”, la periodista que conquistaba la radio era realmente Carmen Madrigal. Están también las que adoptan nombres

propios masculinos: María Enriqueta Camarillo comenzó a publicar firmando como si fuera el célebre músico “Iván Moszkowski”. En el XX, Josefina Vicens que se enmascara y aparece como “Pepe Faroles”. Concha Urquiza se ocultaba como “Santiago Damián”. Otra categoría usa lemas, como “Una amiga de la humanidad”, “Una Hija de María Utilizar nombres de plantas, de flores, era frecuente en el Romanticismo, en ambos lados del Atlántico.

Merece mayor investigación la comunidad de flores escritoras que se agrupan en las *Violetas de Anáhuac*. Muchas colaboradoras se deleitaban en los cambios de nombres, desde topónimos hasta condiciones físicas. Guadalupe Ruvalcaba nacida en 1877 a veces ostentaba su viudez: “Viuda de Mas”; otra era “Rosa Reyna”, o “Abril de Valeria”. Incluso, para desafiar al poeta modernista Gutiérrez Nájera, firmaba como “La Duquesa Job”.

3. CRIPTOGRAFÍA LITERARIA DESDE EL PRINCIPIO

El Diario de México, la primera publicación cotidiana en este país, es crisol de la criptografía literaria desde sus orígenes, principios del XIX. Eran los tiempos de la poética pastoril, lo cual facilitaba el acceso a otra personalidad. Muchos escritores dejan de ser autores y se convierten en autoras, al amparo de la Arcadia mexicana. Al final de la época virreinal, el árcade Juan María Lacunza, se ostenta como “Juana Mira Can-Azul”, en 1806. Paradójicamente, aunque “Juana” ama a “Anarda”, usa voz poética masculina en una “Oda” (*Diario de México*, 1806: 421). José Antonio Reyes firmaba como “Otero Seniany”, o aparecía como “La desgraciada”. Una endecha en voz poética femenina, que previene de las acechanzas masculinas ante la debilidad de las mujeres:

...El placer me enajena,
 Y mi virtud preciosa
 Llega a ser del perjuro infeliz presa.
 Despechada reviento
 Los diques a mi pena;
 Pero ¡ay! que el llanto inútil
 No puede resarcir tan noble prenda.

Detesto enfurecida
Al pérfido, que ciega, adoré... (Reyes, 1906: II, 425)

Queda clara la intención de publicar voces femeninas en el *Diario*, aunque fueran usurpadas. El director Carlos María de Bustamante contrapone los desaires de “La Coquetilla” a los lamentos de “La Desgraciada”:

Señor Diarista: Puede Ud. tener a mucha felicidad el que una señorita de mi rango y de mis circunstancias, llena de ocupaciones interesantes a la sociedad, y adornada de gracias y atractivos, tome la pluma para hablarle directamente...
(Bustamante, octubre 7 y 8 de 1805; I, 16-17 y 29-30)

Los dueños del espacio público asumen personalidades femeninas vanidosas, superficiales, casquivanas y traicioneras, socialmente criticables y humanamente despreciables y pueden aleccionar a las mujeres para que defiendan la virginidad, la honra, las buenas costumbres. Aparece ahí el inquietante poema contra “la debilidad”, única pieza poética que menciona el aborto en el siglo XIX.

Soneto. A un aborto procurado para ocultar la debilidad.

¡Oh tú, que mueres sin haber nacido
tu ser equivocando con la nada,
sombra del ser humano mal formada,
de la nada, y el ser resto perdido!

Delito de mi amor tu vida ha sido,
culpa de honor tu muerte desgraciada,
obra de amor, funesta desdichada,
víctima del honor obscurecido.

Cese ya, tu venganza está cumplida,
castígueme la pena de perderte,
sin que añadas horror a mí caída.
No fui solo la causa de tu muerte,
que si amor contra honor te dio la vida,
honor contra el amor, te da la muerte.
(Anónimo, diciembre 23 de 1806: 463)

En un principio, escribir como mujeres siendo hombres, funciona para representar lo femenino desde el punto de vista masculino; constituía una manera de exponer los vicios – pocas veces las virtudes— que los varones detestaban en las mujeres.

Hay, además de los seudónimos que reflejan rasgos de la personalidad, las iniciales que constituyen un desafío inteligente y audaz para quienes sí las conocían. Las traductoras acostumbraban a firmar con iniciales: el cuento “El Pescador, Historia oriental por J. G. Wilkinson” aparece en *El Año Nuevo* de 1838, con la firma “Traducción hecha del inglés por la señorita D. I. G.”. El lema de *El Año Nuevo* justificaba así la profusión de poemas sin autoría revelada: “Donde se escribe mucho, algo se puede esperar de bueno, donde nada se publica, nada habrá ni bueno ni malo” (1840). Pronto empiezan las ocasiones en que el anonimato sirve para denunciar sin ser identificadas, para acusar sin dejar rastro para la recriminación. Está también la voluntad expresa de permanecer en la incógnita, pasar inadvertidas para no ser reconocidas. Otras no aspiraban a la fama ni a la trascendencia, simplemente se divertían en “Remitidos” y “Charadas”. Se va abriendo la posibilidad del diálogo entre mujeres, juegos letrados, adivinanzas, entretenimientos ilustrados, como se verá en la muestra de escritura de mujeres desde el anonimato. Aparecen coplitas de desconocidas como María Nolasco, Carolina Iturria y Tiburcia L. de Nava. Charadas y chascarrillos constituyen un marco de juguete, lúdico más que estético, mero pasatiempo, más que visión del mundo, u oficio de escribir. Pero no hay duda de la popularidad de estas adivinanzas versificadas. Una misteriosa “María” publica en la connotada *El Renacimiento*, la revista de la reconciliación tras la guerra entre conservadores y liberales y la derrota de la Intervención Francesa. Publica en 1868, junto a los grandes escritores como Altamirano, El Nigromante, Manuel Acuña y otras grandes plumas. Acaso es la misma que inaugura la poesía de la *Edición literaria de los Domingos*, de *El Federalista*, cuatro años después. El poema de María sigue al primer editorial de *la Edición Literaria*. (Bablot, 1872: I, 7) Se desconoce la identidad de esta poetisa, aunque cabe imaginar que los redactores de *El Federalista* sí la conocían. Parece increíble que se hubieran aventurado a publicar a una coplera

improvisada. “María” figurará luego en la lista de señoras redactoras. Continuó siempre el enmascaramiento, pese a la alta calidad de su poesía.

En las fuentes literarias del siglo XIX abundan composiciones anónimas o con iniciales no identificadas, adecuadas para este Seminario sobre “Inéditas”. Son las escritoras fantasmas que transitan desde el anonimato a publicaciones literarias incluyentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónima, (dic. 23 de 1806), “Soneto, A un aborto procurado para ocultar la debilidad”, *Diario de México*. T.4 N.449 p.463
- Aurelia, (20 de febrero de 1806) “A las zagalas de México”, *Diario de México*, T.2, N. 143, p. 201
- Bablot, A. (1872), *Edición Literaria de El Federalista*, México, 7-8
- Bustamante, C. M., (octubre 7 y 8 de 1805), “Carta de la Coquetilla”, *Diario de México*, T.1 N.7 pp. 16-17, y T.1 N.8 pp. 29-30
- Domecq, B. (1994). *Mujer que publica, mujer pública, Ensayos sobre literatura femenina*. México: editorial Diana.
- Esquivel Pren, J. (1957). *Historia de la literatura en Yucatán*, “Los poetas del siglo XIX”, t. I, México: Edición de la asociación “Zamná”.
- Ruíz Castañeda, M.C. y Márquez Acevedo, S. (2000). *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM.
- Schneider, L. M. (1993). Cuando el general fue una Rosa. En *Homenaje a Clementina Díaz y de Ovando*, México: UNAM.
- Simón Palmer, M.C. (1986). “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX”. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/> (22 de mayo de 2017)

RITA CETINA GUTIÉRREZ, UNA ESCRITORA
“INÉDITA” DEL MÉXICO DECIMONÓNICO
RITA CETINA GUTIÉRREZ, AN "UNPUBLISHED"
WRITER OF NINETEENTH-CENTURY MEXICO

Claudia Adriana LÓPEZ RAMÍREZ
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: Rita Cetina Gutiérrez, es una mujer mexicana del siglo XIX que destacó por su labor como educadora y pionera del feminismo en México. En el ámbito de lo literario, la ubicamos en la constelación de escritores que contribuyeron a conformar las *Letras Patrias* considerada la última etapa romántica. Sin embargo, hasta nuestros estudios no se le había reconocido y conocido como una de las escritoras fundacionales del siglo XIX y que de la misma manera forma parte de las mujeres que integran la literatura femenina en México e Hispanoamérica. El gran mérito de Rita es que a pesar de que en un principio tuvo que asirse de la paternidad literaria, como muchas de su género, posteriormente tomó las riendas de sus propios proyectos y así marcó la brecha no sólo para ella, sino para toda mujer interesada en tomar la pluma que si no le fue negada, fue cubierta con el velo de la invisibilización. Por esta razón, en este artículo hacemos un recorrido biográfico cuyos datos han sido reconfigurados y actualizados gracias a nuestras investigaciones, entrelazando muestras de su vasta obra literaria que va desde poesía, ensayo, fábulas, artículos, cuentos y una novela, lo cual la hace una escritora prolífica.

Palabras clave: Literatura femenina, siglo XIX, mujeres, Letras Patrias.

Abstract: Rita Cetina Gutiérrez, is a Mexican woman of the nineteenth century who stood out for her work as an educator and pioneer of feminism in Mexico. In the area of the literary, we place it in the constellation of writers who contributed to forming *Patrias Letters* considered the last romantic stage.

However, even our studies had not been recognized and known as one of the founding writers of the nineteenth century and who is also part of the women who make up female literature in Mexico and Latin America. The great merit of Rita is that although at first she had to hold on to literary paternity, like many of her kind, later took the reins of her own projects and thus marked the gap not only for her but for every woman interested in taking the pen that if not denied, was covered with the veil of invisibility. For this reason, in this article we make a biographical journey whose data have been reconfigured and updated thanks to our research, interlacing samples of his vast literary work ranging from poetry, essay, fables, articles, stories and a novel, which makes it a prolific writer.

Key words: Literature, nineteenth century, women, *Letters Patrias*.

1. RITA CETINA, SU TIEMPO Y ESPACIO.

Rita Rosaura Zetina Gutiérrez nació un 22 de mayo de 1846 en Mérida, Yucatán; tal como lo reza la fe de bautismo¹ cuya data corresponde al día 27 del mismo mes y el mismo año, donde figura también el nombre de sus padres: Don José Zetina y Doña Jacoba Gutiérrez, quienes se casaron un 22 de julio de 1841. Sabemos esto gracias al documento eclesiástico que lo comprueba.

Cabe mencionar, que el manuscrito original se encuentra en los documentos personales de Rita Cetina localizados en el Archivo General de Yucatán (AGEY).

Rita fue la primogénita de la familia Zetina Gutiérrez, tuvo dos hermanos Guadalupe de la Santísima Trinidad y Pedro Joaquín, el menor de ellos, el cual siguió los pasos de su padre, Don Pedro Cetina y ambos al desempeñar sus funciones como militares

¹ Es significativo aclarar que en el momento histórico de Rita Cetina (1846), la única forma de legitimar los nacimientos era a través de los documentos eclesiásticos, en este caso la llamada “fe de bautizo”, pues la institución del registro civil se da hasta 1859 cuando el presidente de la nación, Benito Juárez García, promulga la ley orgánica del Registro Civil.

murieron durante la Guerra de Castas. Su hermana, Guadalupe de la Santísima Trinidad, también fue maestra y colaboradora de la escuela *La Siempreviva*. Lo que sabemos de ella es gracias a sus rúbricas ubicadas en las actas del *Instituto Literario de Niñas* donde funge como secretaria del mismo y por la promoción de la oferta educativa que llevaban a cabo en la escuela *La Siempreviva*.

En el ámbito de lo literario, a Rita Cetina Gutiérrez, la ubicamos en la constelación de escritores que contribuyeron a conformar las *Letras Patrias* considerada la última etapa romántica. Sin embargo, hasta ahora no se le ha reconocido y conocido como una de las escritoras más prominentes del siglo XIX y que forma parte de las mujeres que integran la literatura femenina en México e Hispanoamérica. La escritora ha sido un referente digno de atención en lo que concierne el periodismo del siglo XIX, sobre todo porque *La Siempreviva* es la primera publicación total y exclusivamente dirigida por mujeres, donde participan y colaboran sólo mujeres. Cetina publicó poesía con un manejo de la forma perfecta y cuyo contenido abordaba una diversidad temática practicó la oratoria con discursos alusivos a las glorias de la patria, breves ensayos y artículos donde la mujer fue su tópico preferido. Esta mujer es una escritora polifacética, ya que mientras observamos en sus inicios, una poesía íntima y cándida dedicada a sus jóvenes amigas; después a los 20 años, Cetina se presenta ante una tribuna, en un espacio abierto, para dirigirse a hombres y mujeres, que en su mayoría ocupaban cargos públicos con composiciones y discursos dirigidos al valor, a la patria. Después ya con la legitimación de la sociedad, emitió artículos y composiciones que fueron verdaderos exordios a la mujer para ilustrarse, para dirigirlas al camino del progreso y la emancipación, de manera convincente y decidida.

Otra aportación importante a la literatura femenina en México y que hasta ahora no se conocía y por ende no se le había reconocido como una de las primeras mujeres que escribió novela en nuestro país. Desarrolló el género siguiendo los patrones propios de la época -a manera de las publicaciones masculinas- emitiendo por entregas su novela en la revista *La Siempreviva*. Así, Cetina publicó *Julia*, una novela que dedicó a Adelaida Carrera de la Fuente, quien entonces era secretaria de la Sociedad y que colaboró con traducciones del inglés y francés en *La*

Siempre viva. También interviene en la misma publicación con artículos, breves ensayos y dos cuentos: *Cuento del mar y Gratitude*.

Retomando aspectos biográficos de Cetina, de su padre, Pedro Cetina, se sabe que incursionó en el medio político, estableciendo en sus cortas gestiones algunas relaciones que favorecieron a Rita para realizar estudios básicos, entre ellos aprender a leer. Tras el asesinato de Don Pedro por diferencias ideológicas con otros políticos, asume la tutoría de la menor de catorce años de edad, Don Domingo Laureano Paz, amigo de la familia. Gracias a su protección, Cetina Gutiérrez, tuvo educación privada lo que le permitió formarse como Profesora de Enseñanza primaria inferior y superior. Rodolfo Menéndez, su biógrafo, lo explica de la siguiente manera: “Con el transcurso de los años, sus buenas relaciones sociales, el ejercicio de la enseñanza y la lectura de buenas obras, llegó a tener Rita Cetina Gutiérrez una sólida instrucción y una completa suficiencia profesional.” (Menéndez de la Peña, 1909:19)

Sin duda, el apoyo recibido por su tutor, su gran inteligencia y tenacidad impulsó la educación de Cetina, además de favorecerle las relaciones que su padre estableció en su práctica militar y sobre todo el asirse de la pluma literaria la llevaron a dejar el espacio privado para ocupar otro que había sido asignado sólo al hombre: el mundo público.

Así, los diecisiete años de Rita fueron parteaguas tanto en su vida personal como literaria, ya que comienza a escribir sus primeros ensayos poéticos, donde el amor filial y fraterno son el tópico más recurrido. La mayoría de sus composiciones literarias las localizamos en su manuscrito autógrafo, el cual reúne poemas escritos en diferentes momentos de su vida y que, por esta razón, bien puede considerarse una autobiografía, pues nos permite conocer además de su pensar y sentir, los momentos y motivos que la llevaron a escribir. Dadas las características de contenido de este *manuscrito autógrafo* proponemos que podría tratarse de un álbum, en el cual Rita Cetina recopiló sus composiciones, probablemente con la intención de ser publicado. Escribir en los álbumes de sus amigas, resulta ser el instrumento para expresarles su sentir, sin embargo, escribirles a ellas es escribirse a sí misma, pues estos

poemas parecen ser poemas espejo, donde a través de su reflejo, Rita puede autoperibirse.

Como en otras escritoras decimonónicas prevalece la constante de dirigir sus escritos a otras mujeres y muy repetidamente establecer un diálogo literario femenino; no debemos olvidar que a Rita aún le toca vivir en el México romántico caracterizado por lo sentimental. Monserrat Galí define al sentimentalismo romántico como un principio de simpatía o de identificación con cosas, personas o situaciones. En segundo lugar, a manifestaciones físicas o corporales concretas, como son el llanto, los desmayos, los suspiros y las enfermedades nerviosas (Galí, 2002:502). Así, aunque Rita avance en edad y conocimiento, su sensibilidad será siempre la misma pues en todo momento se verá envuelta en un contexto sentimental.

Resulta interesante observar que, en 1866, a Cetina se le reconoce como poetisa al presentar en público una composición dirigida al coronel Daniel Traconis después de regresar triunfante de una batalla en Tihosuco donde libró a la población de un grupo de mayas rebeldes. Este hecho, marcó la plena aceptación del patriarcado para que una joven talentosa participara en el proyecto literario y así entrar por la puerta grande al ámbito de las letras y posteriormente incluirla también en el proyecto para la educación de las mujeres.

De alguna manera, esta composición representa un acto genuflexivo, Cetina enaltece al guerrero defensor del México civilizado para que le sea otorgada la aprobación y aceptación en el espacio público. Además, recordemos que, desde el proyecto de Altamirano, formó parte de la conformación de las letras nacionales y de su región. El ideal tanto de las mujeres como de los varones fue forjar las letras yucatecas, ya que en palabras de José Esquivel Pren, había existido una orfandad literaria antes de la restauración de la República (Esquivel Pren, 1977:210). Por otro lado, la inclusión y aceptación de la mujer en la producción literaria reafirmaba el liderazgo masculino, es decir, se le había permitido el acceso sin dejar de marcar su subalternidad. Sin embargo, en poco tiempo, las mujeres abren su propia brecha, siguiendo sus propios objetivos y proyectos. De tal forma que su presencia se hace más evidente en espacios como las *Veladas Literarias* en Yucatán, donde tuvo oportunidad de darle voz a sus

poesías. Por ejemplo, de acuerdo a los datos históricos y nuestras investigaciones, Cetina publica un discurso alusivo a la Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla, precisamente en la conmemoración de este hecho, un 5 de mayo pero de 1869. Según Menéndez de la Peña en el boceto biográfico, Rita ocupa la tribuna en la conmemoración de este suceso en los años 69 y 70 donde “su lira de oro conquistó la más hermosa celebridad en el corazón del pueblo”, en palabras del presidente de la Junta Patriótica (Menéndez De la Peña, 1908:23). Por lo tanto, podemos considerar que este discurso fue leído en alguna de estas dos celebraciones. Así, observamos como la escritora meridana va ganando terreno en lo que antes fue territorio plenamente masculino.

1.1. LA BIBLIOTECA DE SEÑORITAS Y SUS COLABORADORAS.

A partir de esta incursión en el mundo público, Cetina se une a dos mujeres que en conjunto forjarán cimientos más sólidos, principalmente en el ámbito periodístico y literario. Gertrudis Tenorio Zavala y Cristina Farfán, ambas tan aguerridas como Rita, compartían el gusto por la escritura, el deseo de colaborar en la formación de otras mujeres más allá de los roles tradicionales, entre otros. Por lo tanto, partiendo de la sincronicidad de los hechos, estableceremos la relación que hubo entre estas tres mujeres con acercamientos diacrónicos, pues su labor conjunta logró potencializar sus objetivos e intenciones.

Gertrudis Tenorio Zavala contaba con el renombre que le había heredado su abuelo, Lorenzo Zavala, personaje ilustre del Yucatán de décadas anteriores y Cristina Farfán de García Montero con la aprobación y legitimidad que le otorgaba el apellido de su esposo, Don José García Montero, quien fue un eminente actor social y asumió la paternidad profesional-literaria de estas tres mujeres, legitimando su incursión en estos terrenos, lo cual les permitió en primera instancia poder colaborar en la *Biblioteca de Señoritas. Lecturas del Hogar*, en su segunda serie (1869) publicación dirigida y creada por varones pero que abrió un espacio a la mujer, desde luego con su tinte conservador, moralista y como lo reza el lema de la misma publicación “tender una mano protectora y firme hacia la mujer”²

² *Biblioteca de Señoritas*, 19 de septiembre de 1868.

En la *Revista de Mérida*, revista análoga al *Renacimiento* de Altamirano, Rita también se encuentra entre la lista de colaboradoras y colaboradores en aquella primera edición que data del año 1869. Cetina colabora en esta publicación con diversas composiciones, “Babilonia”, “El ángel de tu hogar” y “Campeche”, que es un poema donde la escritora, es la voz colectiva de Mérida que se solidariza con este estado vecino ante la desgracia que dejó un desastre natural. Esta publicación a través de su “crónica local” anuncia la aparición de *La Siempreviva*.

El Repertorio Pintoresco, *La Guirnalda*, *La Esperanza* y *El Recreo del Hogar*, dirigido por Cristina Farfán fueron otros periódicos donde Rita Cetina también colaboró, sin embargo, su mayor aportación, sin duda fue en *La Siempreviva*. Por tal razón, en el siguiente apartado ahondaremos en este tenor.

1.2. LA SIEMPREVIVA. SOCIEDAD, ESCUELA Y REVISTA.

1870, fue un año de suma importancia en la vida de Rita Cetina Gutiérrez. En un lapso muy corto de tiempo se encontraba organizando y dirigiendo tres proyectos: una sociedad, una escuela y una revista. Según cuenta el relato de Menéndez de la Peña, lo primero que surge es la sociedad sin otorgar fecha exacta, ésta da origen a dos proyectos más ambiciosos, una escuela de instrucción primaria para niñas pobres y la publicación de una revista dirigida por mujeres para mujeres, las tres compartiendo el mismo nombre, *La Siempreviva*, y el mismo fin: “la educación de la mujer por la mujer”³. Así el 3 de mayo de 1870, se inauguraba la escuela, y el día 7 del mismo mes salía a la luz el primer número de la revista.

El papel de nuestra escritora en estos proyectos fue tan medular que difícilmente se hubieran logrado sin la gestión e impulso de esta mujer. Su condición determinada por su tiempo y espacio, la colocó como la más idónea para alcanzar los objetivos de esta tríada.

Rita Cetina contaba con el perfil para dirigir una sociedad que reunía a la más alta élite femenina que apoyó la creación de una escuela gratuita de instrucción primaria inferior y superior

³ Palabras que utiliza Menéndez de la Peña en el boceto biográfico. (Menéndez, 1909:24).

para niñas pobres, ya que como recordaremos realizó su profesorado en un espacio particular y poseía un alto nivel cultural. Con el apoyo de las escritoras Gertrudis Tenorio y Cristina Farfán emprenden esta ardua tarea, en la que emplearían la mayor parte de su vida a excepción de Farfán, quien emigró a Tabasco para continuar con su quehacer periodístico, fundando la publicación *El Recreo del Hogar*.

Indudablemente la importancia de la Sociedad *La Siempreviva*, radica en que fue la primera asociación dirigida a mujeres y exclusiva de mujeres. Para la élite femenina resultó ser un impulso para su formación en cultura y arte. De alguna manera, perseguía deconstruir al “ángel del hogar” para configurar una mujer de mayor conciencia social, pues debido al éxito del proyecto se funda una escuela pública para niñas de escasos recursos y así expandir la idea de culturización del “bello sexo”, término que hasta poco antes se había utilizado.

El proyecto de tal tríada logra su consolidación gracias a que en la misma sociedad circulaba la revista *La Siempreviva* persiguiendo los mismos fines. Desde el encabezado podemos ver cuál era la intención de la publicación: “Bellas Artes, Ilustración, Recreo y Caridad”. Desde luego, se trata de una transformación paulatina, no de un cambio radical, es decir, observamos un carácter eminentemente moral y adoctrinador. No se podía cultivar la mente sin dejar de lado el espíritu. Además, es primordial recordar que en siglo decimonónico la educación de las mujeres en nuestro país estaba, en gran medida, basada en la formación moral, sobre todo porque era una manera de regular la conducta y comportamiento de los integrantes de la sociedad; así las mujeres, a partir de su niñez recibían lineamientos, enseñanzas, advertencias y consejos para saber, desde el “deber ser” conducirse a lo largo de las diferentes etapas de su vida.

A partir de la publicación de *La Siempreviva* en 1870, surgen en el centro del país y en otros estados de la república, revistas dirigidas especialmente a la mujer, tal es el caso de *Las hijas del Anáhuac*, que después cambiarían el nombre a *Violetas del Anáhuac* dirigida por Laureana Wright de Kleinnhans, *La Palmera del Valle*, publicada en Guadalajara por Doña Refugio Barragán de Toscano; *La Violeta de Monterrey* dirigida por

Ercilia García y, más adelante, *El Recreo del Hogar de Tabasco*, fundada por Cristina Farfán de García de Montero.

En el primer número de la revista en la Sección Literaria, Rita Cetina publica una composición que de alguna manera es la bienvenida para las lectoras como para las colaboradoras. Llama la atención el título, ya que refiere a “Nuestro sexo”, es decir, el haber omitido el adjetivo “bello”, tan frecuentemente usado para referirse a la mujer decimonónica, nos denota como la escritora meridana comienza a configurar a la mujer sin los atributos que antes la dejaban en el papel ornamental y la limitaban al espacio doméstico. Esta primera composición va cargada de una gran intención de transformar ese imaginario femenino predominante hasta la época, pues alude a la importancia de la Ilustración haciendo énfasis en imágenes de luz, símbolos relativos al conocimiento⁴.

Referimos a un artículo que publicó Rita Cetina en el segundo número de la revista, en la sección literaria, titulado *La emancipación de la mujer*⁵. En este apartado, la escritora inicia otorgándole reconocimiento al varón como una forma de concederse permiso para hablar de tal tema, después mediante una “falsa modestia” que se refleja al decirle que a pesar de su “debilidad” hablará de la importancia de la educación de la mujer. Posteriormente, alude al relato bíblico sobre la creación del hombre y la mujer como una forma de justificar la relevancia que tiene ilustrar el “espíritu” en este caso femenino, pues comparten, la “inteligencia, razón y sentimientos” y tener la misma oportunidad de acercarse al conocimiento como lo han hecho ellos, ya que de no permitirlo no tendrán nunca derecho para exigirle bondad y virtudes. Así, Cetina es muy contundente en el último párrafo de este artículo donde con un tono imperativo pide la ilustración de la mujer:

⁴ Cetina Gutiérrez Rita, “A nuestro sexo” en la revista *La Siempreviva*. Primer número, 1870 pp. 2 y 3.

⁵El término emancipación fue muy recurrente en este momento histórico a partir en que se da la restauración de la república, refiriéndose no sólo a la reivindicación de la mujer, sino también a todo individuo que integraba la recién república.

Ilústrese el espíritu de la mujer, y al mismo tiempo de aborrecer y despreciar lo malo, admirará lo grande, lo sublime, amará lo justo, lo noble, lo bueno. Para conseguir la rehabilitación de la mujer no hay más que un medio: la ilustración. Désele, pues la instrucción necesaria, cultívese su razón, su inteligencia, para que pueda con libertad tender su vuelo y colocarse en la misma posición que el hombre. “Lo que buscamos y deseamos es el equilibrio en el espíritu; la unión completa de la familia, de la sociedad, sin menoscabo de la dignidad de ninguno de sus miembros. (Campos, 2010:1)

De acuerdo a lo que podemos observar en la cita anterior, Rita apela al equilibrio entre el hombre y la mujer, a la igualdad; con el fin de preservar la unión a partir de la familia y por ende de la sociedad. Asimismo, lo plantea Georgina Rosado Rosado en el prólogo para comprender *La Siempreviva* “decidieron de manera inteligente qué era conveniente transformar y qué mantener de los estereotipos y prácticas ligadas a la mujer y a un discurso femenino, en una continua negociación con los grupos de poder, civiles y eclesiásticos” (Campos, 2010: XV)

El compromiso de la escritora meridana era muy grande, no sólo busca incluir y motivar a las mujeres a través de sus composiciones firmadas; según lo relata Melchor Campos en su estudio introductorio al facsímil de revista, Rita escribía anónimamente con el fin de provocar la inquietud de otras damas para publicar sus escritos en el periódico usando las siglas L***. Campos García apunta:

Por estas colaboraciones, *La Siempreviva* las felicitó y alentó para continuar enviando sus composiciones, un estímulo a la literatura yucateca femenina... La profesora Rita Cetina Gutiérrez tuvo la genialidad de crear este personaje imaginario para alentar a las mujeres de la época, otorgar confianza y comunicar por escrito sus razones y sentimientos. (Campos, 2010: L)

Como último comentario sobre la revista *La Siempreviva*, es que, a pesar de no haberse publicado por un tiempo prolongado,

bastaron dos años⁶ (1870-1872) para alcanzar los propósitos planteados desde su primer número. La importancia de dicha publicación, hasta la fecha sigue siendo trascendente, sobre todo porque marca varias situaciones, en inicio porque fue el primer periódico dirigido a mujeres y escrito por mujeres, logrando ser un excelente manifiesto para la voz femenina, además da la pauta para que la mujer tome la pluma literaria, porque de alguna manera rompe con los cánones anteriores, en el sentido que buscaba la ilustración de la mujer más que atender al “ángel del hogar”; asimismo, empezaba a apropiarse de un espacio público, antes exclusivo de los varones y resulto ser el semillero de muchas mujeres que poco tiempo después mostrarán un feminismo más abierto y contundente.

1.3 EL *INSTITUTO LITERARIO DE NIÑAS*. RITA CETINA Y SU LEGADO

“De su armoniosa lira han brotado coronas de laurel para ceñir las frentes de los héroes, guirnalda de rosas y de perlas para alumbrar la senda de los niños. Aún más que poetisa, la señorita Cetina Gutiérrez es acreedora a la admiración y a la gratitud de la patria, como profesora constante y laboriosa”.

Dolores Correa Zapata

Durante siete años (1870-1877) la escuela *La Siempreviva* logró su consolidación como un espacio que soportaba el rigor académico demandado por la época. La perseverancia e ímpetu de Rita, aspectos que le eran reconocidos por la sociedad, otorgaron gran credibilidad e importancia al centro de estudios. Sin embargo, las tendencias ideológicas concentradas en el altiplano influyeron en el sureste del país. Así la escuela *La Siempreviva*, no cubría todas las expectativas del proyecto educativo que el contexto demandaba; bajo estos lineamientos se crea el *Instituto Literario para niñas* donde la persona más idónea para dirigirlo por su trayectoria académica, artística y cultural era Rita Cetina

⁶ La sociedad publicó 43 números del periódico *La Siempreviva* desde el 7 de mayo de 1870 hasta el 7 de marzo de 1872. Su alfa y omega coincide con la cronología del gobierno progresista de Manuel Cicerol Canto que terminó el 31 de marzo de 1872. (Ocampo, 2010:XXII).

Gutiérrez, maestra incansable, altruista, cuya vocación y compromiso lo manifiesta hasta el fin de sus días.

Cierra sus puertas *La Siempreviva*, no por mal funcionamiento, sino porque ahora la visión educativa tenía propósitos más abarcadores e incluyentes y sobre todo donde la ciencia adquiriría mayor importancia y desarrollo. Así un 16 de septiembre de 1877, se inaugura el *Instituto Literario de Niñas*.

Más tarde las diferencias ideológicas entre Rita y el Estado, serían evidentes y no tardaron en golpear la labor que la escritora y educadora venía desarrollando; el recorte presupuestal y la falta de recursos entre otros obligaron a Cetina a dejar el plantel. Así entonces, la dirección del *Instituto Literario de Niñas* fue asignada a la alemana Enriqueta Dorchester. Sin embargo, todo el camino recorrido por la escritora meridana durante todo este tiempo no fue en vano; puesto que sus seguidoras, grupo conformado por colaboradoras, amigas, alumnas y la misma Rita Cetina deciden regresar al proyecto primigenio y reabre las puertas de la escuela *La Siempreviva*. De esta manera, su centro de estudios tiene un segundo momento en 1878. En 1887 regresa a dirigir el *Instituto Literario de Niñas*, donde permaneció hasta 1902.

Después de 32 años de larga labor, en la que sobresale la magisterial, Rita decide retirarse pues la enfermedad la ha aquejado. El reconocimiento la acompaña durante su aislamiento, pues las mujeres, sobre todo, la identifican como una de las primeras profesoras en Yucatán y su quehacer literario apreciado en varios estados del país, donde las publicaciones seguían circulando. Sin embargo, la obra de Rita Cetina no concluyó el día de su muerte. La escritora y maestra habían dejado un legado, en primer lugar, la tríada *La Siempreviva*, sobre todo la publicación traspasó las fronteras de Yucatán para propiciar el surgimiento de otros periódicos.

Como profesora rebaso las paredes de las aulas, pues las primeras maestras que formó se convirtieron en grandes aliadas en pro de la educación femenina. Reconocieron el camino que Rita les había marcado hacia el progreso y la reivindicación de la mujer. A diferencia de su profesora cuya transgresión fue muy sutil, éstas tomaron el estandarte con más decisión y objetivos muy claros, asimismo formaron todo un movimiento que más

tarde lograría la realización del Primer Congreso Feminista en Yucatán en 1916. Podemos nombrar a Elvia Carrillo Puerto, Rosa Torres, Raquel Dzib y Gloria Mireya Rosado, mujeres que cimentaron las bases del feminismo en Yucatán.

Por último queremos cerrar este recorrido biográfico-literario de nuestra prolífica escritora, que hasta nuestros estudios había permanecido inédita, diciendo que esta mujer además de merecer la reivindicación por motivos multifactoriales, merece que su voz sea leída y escuchada y que a más de un siglo de su productiva existencia ocupe el espacio que sin lugar a dudas le pertenece, no sólo como la relevante profesora que fue sino como la mujer que a lo largo de su vida, tomó entre sus manos la escritura para expresar su pensar y su sentir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, Ignacio Manuel. (1868) *Revistas Literarias de México*. México.
- F. Díaz de León y S. White Impresores. Facsímil. (*Localizado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca José María Lafragua BUAP Puebla, Puebla*).
- Campos, García Melchor. Coordinador. (2010) *La Siempreviva, 1870-1872. El arte de combatir por la emancipación de las mujeres*. Mérida Yucatán: IGEY-YCY.
- Esquivel Pren, José. (1977) "*Historia de la poesía, la novela, el humorismo, el costumbrismo, la oratoria, la crítica y el ensayo en Yucatán*." En Enciclopedia Yucatanense Tomo V. Mérida, Yucatán: Gobierno del Estado de Yucatán.
- Galí, Boadella Montserrat. (2002) *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Autónoma de México.
- Menéndez De la Peña. (1909) Rodolfo. *Rita Cetina Gutiérrez, 1846-1908* Mérida, Yucatán Imprenta "Gamboa Guzmán".
- Vigil, José María. (1893) *Antología de poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*: México.

HEMEROGRAFÍA

- La Revista de Mérida. Ramón Aldana 1870. Mérida Yucatán. En el Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense, Mérida Yucatán.

LA ESCRITURA VISIONARIA DE EVANGELINA
RODRÍGUEZ PEROZO
THE VISIONARY WRITING OF EVANGELINA
RODRÍGUEZ PEROZO

María Virtudes NÚÑEZ FIDALGO

Universidad Autónoma de Santo Domingo

Resumen: El anonimato de Evangelina Rodríguez Perozo, primera ensayista dominicana, se debe a su oposición a la dictadura de Trujillo. Este artículo aborda un análisis del ensayo *Granos de Polen* desde la perspectiva de las características literarias que lo hacen merecedora de un lugar preponderante en los cánones de la historia de la literatura dominicana.

Palabras clave: Ensayo literario dominicano, feminismo, maternidad, planificación familiar

Abstract: The anonymity of Evangelina Rodríguez Perozo, the first Dominican essayist, is due to his opposition to the dictatorship of Trujillo. This article approaches an analysis of the essay *Granos de Polen*, from the perspective of the literary characteristics that make it worthy of a highest place in the canons of the History of Dominican Literature.

Key words: Dominican literary essay, feminism, maternity, familiar planning

1. DE LA ACCIÓN SOCIAL AL SILENCIAMIENTO

Evangelina Rodríguez Perozo (1879-1947) fue la primera mujer graduada en medicina de la Universidad de Santo Domingo. Al igual que los doctores Heriberto Pieter y Francisco Moscoso Puello, Evangelina trasciende el Código Negro Carolingio, que excluía del ejercicio de la medicina a los negros (Azcárate, 2002). Su conciencia social de formación hostosiana era crítica, nacionalista y democrática. Además del servicio

médico a las familias pobres, incluyendo los exiliados republicanos españoles del Seibo, estaba la denuncia contra la dictadura. Por su acción liberadora fue acosada, perseguida, encarcelada, torturada, marginada en la indigencia y la locura. Según evidencian sus biógrafos, Evangelina murió de hambre. (Zaglul, 1980, y Castro Ventura, 2003).

Evangelina también es pionera del ensayo literario dominicano. Su aporte no figura en los libros de historia de la literatura dominicana, aunque aparece en estudios que valoran la cultura letrada afrodominicana (Torres Saillant, 1994, 2008).

El contexto epocal explica en parte el proceso de invisibilización y anonimato a que fue sometida: desprecio por la inteligencia femenina; prejuicio racista contra una negra de origen humilde con relevancia científica, hipocresía social contra una médica que divulgaba ideas de planificación familiar, control de enfermedades infectocontagiosas, lactancia materna y feminismo para dignificar la función social y sexual de la mujer.

Michel Foucault interpreta la dicotomía escindida de poder y transgresión, locura y pobreza, razón y sinrazón como productos culturales en el extenso estudio de la *Historia de la locura en la época clásica* (1997). Desde el siglo XVIII, la influencia de Descartes se establecía en el reconocimiento del yo que duda, del yo que piensa y permanece en la hondura del alma. La tesis que difunde el reconocimiento del yo pensante permea el pensamiento occidental moderno: Pienso, luego existo. La antítesis cartesiana que explica la locura se basa en la idea de imposibilidad del pensamiento y genera una escisión absoluta entre la razonable duda humana y la falta de humanidad que se atribuía al estado de la locura.

Esa premisa unifocal considera que la locura supone la desaparición, la inexistencia del ser. Si no pienso, entonces no existo: la sociedad autorizará esa contradicción, respaldando la absoluta negación del ser por la vía del raciocinio. Esta concepción permitió al poder social racional desarrollar ataduras que se institucionalizaron a través de centros de reclusión especial (manicomios) y dando lugar a un imaginario social de lo racional que propiciaba la exclusión de los locos. El pensamiento de los locos era anulado, excluido, borrado de la piel social. Este

procedimiento se aplicó a la imagen social de Evangelina con el fin de destruir su ser social e intelectual.

Según Foucault, el nacimiento de la filosofía y la ciencia moderna surge del silenciamiento del ‘otro de la razón’, un otro al que no podemos jamás acceder directamente. Este enfoque supone un punto de inflexión que nos ayuda a comprender mejor la dimensión de esta escritora.

El silenciamiento del pensamiento de Evangelina necesita de un arduo proceso de deconstrucción que comienza con una lectura cuidadosa de sus escritos. Es necesario conocer su visión poliédrica de la realidad, su sensibilidad literaria y el talante democrático que la inspiraba como ciudadana comprometida con el desarrollo de las mujeres y los niños. No en vano fundó el primer centro de protección a la maternidad y la infancia en una ciudad como San Pedro de Macorís, donde abundaban los cafetines, tabernas y casas de prostitución (Azcarate, 2002: 66-68). La acción social de Evangelina transgredía el cruel discurso dictatorial del poder, por eso su legado intelectual fue invisibilizado. Su pensamiento humanístico fue ignorado, silenciado, lanzado al olvido, a la inexistencia del ser. Ahora, aprovechemos el tiempo propicio para leer, escuchar y reflexionar sobre lo que Evangelina tiene que decirnos.

2. ANÁLISIS DE *GRANOS DE POLEN*

La primera edición de *Granos de Polen* es de 1915, fue financiada por la autora e impresa en San Pedro de Macorís. El texto que nosotros manejamos consta de 73 páginas distribuidas en diez capítulos; aparece en la antología de Ginetta E. B. Candelario, Elizabeth S. Manley y April J. Mayes (2016). Este ensayo emerge del pensamiento libre y la voluntad creadora de la autora. Su correlato textual se configura en torno a la libertad de la forma y al tono social que atrae al lector, dotándolo de rasgos cercanos y muy personales.

La socióloga Sherezada Vicioso (2013) enfatiza la originalidad y visión actual de esta obra. Sin embargo, hay que resaltar el carácter letrado y de pensamiento libre que resulta notorio si pensamos en la elevadísima tasa de analfabetismo en todo el país de aquella época (Marte, 2009).

El ensayo de Evangelina es de naturaleza argumentativa y crítica, dialogal y persuasiva y digresiva. Maneja una secuencia expositiva, organizada en capítulos numerados. Presenta una selección de imágenes de la realidad discontinua, presentándola de manera inacabada, un tanto fragmentada, sin intentar tajarla ni unificarla con artificios lingüísticos o de estilo. Al mismo tiempo, se permite orientar la voluntad crítica de los lectores y los lleva hacia aspectos moralizadores pero laicos, con vocación positivista y social.

En la composición de ese trabajo, la función social de la literatura se expresa en el intento de educar a la mujer, de orientar a la madre para así lograr una mayor calidad de vida de la masa pobre; pero también en la demostración de una sensibilidad femenina que se manifiesta en la emoción poética y en el uso de recursos estilísticos que van más allá del esquema lógico-deductivo o de las relaciones causa-efecto propias de la estructura gnoseológica de ese tipo textual.

A lo largo del texto, la autora incorpora argumentos a veces en forma de reflexión dialógica sobre la educación de la mujer, la familia y los niños. Su conocimiento del tema deriva en una propuesta discursiva abierta, dejando espacio a la discusión y a la opinión del otro. Aunque deja constancia de su opinión y la defiende de manera apasionada, abre la posibilidad de opiniones contrarias a la suya. En ocasiones, intenta equilibrar el impacto de su propuesta personal, relativizando sus aseveraciones e introduciendo expresiones adversativas, explicativas y concesivas del tipo “pero esto no siempre...” “con esto no quiero decir que...” “esto no significa que...” “aunque también hay...” “por eso yo creo que...” o con locuciones adverbiales “en tanto” “mientras que” con las cuales mediatiza el relato de una situación y crea un efecto de contraste para ampliar el significado del mensaje inicial: “Con esto, no quiero decir que todas las estériles sean perversas, ni todas las fecundas buenas, (...) hai estériles y solteras afectivas que hacen de madres para sus sobrinas i agregados desarrollando su sentimiento más i más” (p.255)

La subjetividad se expresa también por medio de la impresión emocional. En los primeros párrafos leemos que la elección del libro como instrumento esencial de la educación de las madres va más allá del objetivo aleccionador: “Los padres aman a sus hijos

buenos o malos, porque son su propio yo en continuación psicofisiológica; como yo tengo que amar mi libro bueno o malo también, porque es el parto de mi espíritu por quien me voi (sic) a perpetuar tal vez en continuación psicológica” (p.146)

La influencia del estilo educativo hostosiano, de la que ella misma era partícipe como educadora y de los libros de instrucción normalista es patente, pero en el desarrollo de su sensibilidad literaria de trascendencia social se evidencia la amistad y el extenso aprendizaje literario con los hermanos Deligne, intelectuales dominicanos y escritores prestigiosos de la época, a los que Evangelina frecuentaba de manera cotidiana para curarles las heridas de lepra y cuya relación se inscribe de manera generosa y entrañable en el entorno familiar.

El contacto con los hermanos Deligne lleva a esta joven intelectual a continuar los hábitos de lectura y escritura que había aprendido con ellos. Se dice que ella había sido la redactora de las composiciones de Rafael Deligne en los últimos años de su vida. De hecho, el ensayo presenta el testimonio que Gaston Deligne probablemente le dio acerca de la distante relación con su padre, un militar francés fallecido con apenas treinta años.

Mi maestro de francés me dijo un día cómo era que él no amaba a su padre. “Como salí en temprana edad de mi país natal, llegué a olvidar hasta la fisonomía de mi padre, la que conocí más tarde por fotografía, pero seguí ignorando sus costumbres y carácter. Yo no amaba aquel hombre que me era completamente desconocido” –me decía- “mas, le hubiera respetado i hubiera cumplido con mi deber de buen hijo, si las circunstancias me lo hubieran permitido, pero la desgracia se interpuso entre los dos, siendo él víctima de una dolencia mortal que se me avisó a destiempo, pues cuando regresé a la casa paterna, habían acabado de inhumar el cadáver” (p.242)

En cuanto al desarrollo temático, sigue también la estructura clásica en el tratamiento libre de temas y subtemas, sin detenerse mucho en ninguno de ellos. El tratamiento formal se apoya en una argumentación edificada sobre ejemplos, testimonios, analogías, metáforas y fuentes de autoridades. Utiliza abundantes máximas, sentencias, aforismos, adagios procedentes de autores clásicos

grecolatinos y europeos, como el fundador del ensayo Michel de Montaigne, y junto a los clásicos, acude a autores dominicanos contemporáneos cuando lo considera necesario: “oigamos lo que dice nuestra poetisa laureada doña Salomé Ureña de Henríquez con la aparición de su primogénito: “Los cielos se entreabrieron, y descendió al hogar entre armonías el ángel que mis sueños entrevieron” (p.195)

En otra ocasión alude a un poema de Gastón F. Deligne: “Yo les he objetado que son muchos, muchos, los que atormentados como ellos, van como dice el poeta: como el cardo silvestre, si erizado de espinas, sustentando una flor” (p.205)

Por otra parte, su disertación discurre en formas expositivas en las que, además de las relaciones de causa-efecto, se da cabida a la enumeración, la comparación, el contraste, la antítesis y la paradoja. La divagación literaria aparece aquí como un recurso creativo, con matices estilísticos de gran originalidad.

(...) en vano será la lucha por la igualdad, porque aunque la dicha no consista en lo mismo para todos, yo me atrevo a deciros que no la alcanzaréis sino en la conformidad de lo que poseáis con justicia, i cuando venga el contento de sí mismo que es por donde debe empezar a perfeccionarse el yo, vendará el contento de los demás, porque la dicha se expande (sic).

Si el dolor es egoísta, el contento es altruista.

No os dejéis llevar tras la quimérica mariposa del deseo; porque podrá pasaros como el rey del cuento: que buscaba para ponerse por recomendación de un hechicero la camisa del hombre más dichoso, i el hombre que encontró más dichoso no tenía camisa.

El contento i la conformidad de aquel descamisado, hicieron el contento i la conformidad del rey. (p. 208)

Cuentos tradicionales y folclóricos, relatos populares y literarios, adagios, consejas, pequeños versos y estrofas, comentarios y narraciones orales se entremezclan con máximas filosóficas, religiosas, cristianas, bíblicas, discursos morales, aforismos y pensamientos de alcance social para tejer su propia red discursiva. Cuando no recuerda el autor es honesta y deja constancia de que esa aseveración no le pertenece, procura evitar confundir al lector. Un ejemplo de ello es la cita del educador nacionalista cubano José de la Luz y Caballero (1800-1862):

«Instruir puede cualquiera; pero educar, solo quien sea un evangelio vivo». –Dice un pensador. Eso es una gran verdad, porque cualquiera transmite conocimientos, i hai (sic.) maestros inteligentes que lo hacen con bastante claridad i triunfan; pero son pocos o ningunos los que en materia de educación han podido hacer un individuo como su fantasía lo haya soñado (p.196)

En ese tejido condensado de voces populares, tradiciones, situaciones históricas y cuestionamientos sociales, destaca la voz testimonial, a menudo crítica de la maestra normalista, que se convierte en crónica para regresar al relato reflexivo, mediador del mejoramiento educativo de su pueblo. Con su visión de futuro sobre la importancia de amamantar al recién nacido, se adelanta en varias décadas a lo que se reflejaría en todas las normativas sanitarias y laborales del mundo occidental, como el derecho incuestionable del recién nacido a recibir la leche maternal:

Será necesario que venga en moda el que todas las madres amamanten a sus hijos para que todas lo hagan. Como en estos días se hace necesario y se está promulgando en moda el andar sin corsé, para que se destierre el perjudicial aparato. Y basta que la moda lo exija para que se destierre (...)

Yo desearía que una de esas madres desnaturalizadas me dijera qué pasa por su alma cuando mira con detenimiento a una pequeña criatura aniquilada por el raquitismo, en un llanto o quejido continuo, de cuyo rostro se ha ausentado la alegría, i si acaso ríe, su risa es la mueca de un viejo prematuro; cuyo cuerpecito no tiene semejanza más que con las grotescas figuras que con carbón o tiza trazan en las paredes los pequeños dibujantes en ciernes, que tienen por vientre un tambor, los brazos i piernas son cuatro rayas, i la cabeza es otro tambor sostenido por una raya vertical.

Cuántas veces yo que amo tanto a los niños he sentido a la vista de algunas de estas infelices criaturas un sentimiento extraño, mezcla de compasión, repugnancia y desagrado instintivo, pues instintivo es también en el hombre el sentimiento estético, que sabemos se manifiesta en él desde los albores de la vida, tan pronto como es capaz de percibir lo que le rodea. Y nada está más fuera de la belleza que una criatura en ese estado. Las madres mismas lo comprenden así, pues he visto a muchas de

ellas ocultar a sus hijos en ese estado de las miradas de personas extrañas, pensando tal vez en el efecto nada agradable que les habría de causar.

La belleza de los niños es como la de las flores: toda está en la lozanía.

Vosotras! Las madres que halláis (sic.) dejado llevar a vuestros hijos a ese estado, no culpéis a nadie, porque la culpa no es más que de vosotras mismas, porque habéis descuidado o cumplido mal con los cuidados que os impone la Naturaleza. (p.199)

En este fragmento se expresa la propia voz de Evangelina. Ella es la maestra, la amiga conocedora de lo propio que ante todo ama profundamente su pueblo, es la ciudadana que dialoga con sus coetáneos, la compatriota que habla de las experiencias vividas, dispersas en multitud de anécdotas significativas, recordadas a través de los diálogos que conserva en su memoria. Relatora de las historias orales recogidas en el camino de la vida, que trae a la luz de la escritura para colmarla de fuerza, vitalidad y ternura.

Conozco a un joven a quien formaron de esa manera, al que nunca ni aun niño pudo conseguir su madrastra por más que le hiciera ofertas, que le diera el nombre de madre; ni su nombre mismo lo pronunció nunca, i cada vez que la tenía que nombrar decía irónicamente: esa mujer.

No agradecía la dádiva; porque como lo dije antes, el agradecimiento está en razón directa de la expresión con que se hace el presente.

Nada cuesta la ternura, i donde ella falta, falta todo. (p.200)

Entre los recursos retóricos que prefiere utilizar, la contradicción, la comparación, la paradoja y el contraste son los más usuales, pero sin desechar otras marcas estilísticas como la reiteración, la evocación, la invocación y las preguntas retóricas. Todas ellas están al servicio de la originalidad y novedad del pensamiento del cual Evangelina quiere convencernos, a pesar de imperfecciones y errores de estilo.

¿No dice un pensador que: lo que la mujer quiere Dios lo quiere?
I otro: Cuando tu mujer te mande a tirar por una ventana mires antes si no es alta o pongas un colchón debajo porque te tirarás por ella? No adoró el sabio Salomón los ídolos de sus queridas?

No hiló Hércules el fuerte, a los pies de Onfala? No hizo Aspasia el siglo de Pericles y la Fornarina la inmortalidad de Rafael? No jugó la Pompadour con el soberbio y caprichoso Luis XIV? I esto no pasa solo con los maridos, sino también con los hijos. (p. 206)

Su sensibilidad literaria se desenvuelve con destreza en las descripciones de la naturaleza y retratos de personajes reales a los que se refiere cubriéndolos siempre bajo el manto del anonimato para evitar herir voluntades. La plasticidad de sus retratos hace adquire tonalidades impresionistas.

Hai mujeres que como las furias infernales de que nos habla la Mitología atormentan a un infeliz mortal toda la vida! Algunas hay a quienes los celos transforman en arpías miserables que hacen presa en algún infeliz con la voluntad empedecida i lo dejan sólo cuando han terminado su obra de exterminio (p. 221)

Esta es una aventurera de bajo nivel social y moral, sin hogar, patria ni familia. El colmo de la vileza. La casa es una hoguera, i ella una furia infernal. Fea, vieja, asquerosa, avara, insolente y servil, en materia de bajezas no hay peros para ella. I sin embargo: este hombre es su siervo sumiso que comulga con ella en todas sus bajezas, pues a pesar del trato que recibe, habla siempre enaltecíendola y ensalzando sus bellas cualidades, no siendo más que la burla de todo el que le escucha (p.248)

Más allá de la subjetividad que define el carácter propio del ensayo argumentativo, Evangelina expresa su pensamiento dialogando continuamente, sinceramente, con el otro; critica, reflexiona, contempla y expresa la armonía o la crueldad, la hermosura o la fealdad, la angustia o el candor con elevada sensibilidad literaria; recuerda, rememora, proyecta el futuro de las madres y los niños con líneas que avocinan el progreso de su pueblo y prosigue sin cobardía elevando su voz crítica y mostrando una suerte de cálida sinceridad y honestidad certera.

Recuerdo a doña Anacaona Moscoso, que cuando nos hablaba de esto, nos refería el caso que había presenciado, de una madre costurera con cinco hijas, la cual trabajaba en el día en las costuras de la calle y en la noche en las de la casa, teniendo que atender a todos los demás quehaceres; mientras sus hijas pasaban el día en

las ventanas, cantando o entretenidas con las visitas. Esto hubiera sido malo aunque no tanto aquella señora hubiera tenido salud; pero es el caso: que llevaba un cáncer que la corroía.

He visto para madre débil también, aniquilar su capital, su salud i todo aquello de que podía disponer en aras del engrandecimiento de su hija única, a la cual, la debilidad de su propia madre con tantas concesiones, no pudieron darle valor. Esta desgraciada criatura que no se dio cuenta nunca de los sacrificios hechos por aquella mujer, la vi más tarde arrojarla de su casa como a la más vil de las sirvientes porque no la sabía atender a su satisfacción. (p.203)

Para Evangelina los recursos estilísticos y retóricos son instrumentos útiles en su construcción expositiva. La metáfora es funcional, la imagen y el símbolo, tomados a menudo de sus vivencias resultan adecuados en la medida que otorgan mayor precisión a su discurso. En la explicación que la autora da sobre la elección de la metáfora del título, lo presenta como la mejor expresión posible para comunicarse con el lector y transmitir su pensamiento social:

Granos de polen: Este es el nombre que encuentro más adecuado para este polvo literario. Ojalá que su contenido corresponda al título y que cada grano de este menudo polvo llevado en alas del viento social encuentre a quien fecundar!” (p. 193)

En cierto modo, su propuesta discursiva se relaciona con la línea de pensamiento autores como Pedro Francisco Bonó, José Ramón López y más tarde, Moscoso Puello en *Cartas a Evelina*. Pero esta escritora es apasionada y optimista; no hace ondear la bandera del pesimismo social en sus argumentos:

Yo no sé qué debe pasar en el alma de una madre que estrangula a su hijo: pues me parece que aquella conciencia no debe reposar a ninguna hora. Dicen algunas personas, que ellas mismas han sido las deladoras de su mismo crimen; empujadas por el remordimiento o aunque no lo delataran, no sé qué secreto designio vela los misterios criminales, que al fin quedan descubiertos.

Si nos sois esposas, sed madres. (p.253)

No faltan las imágenes, metáforas personales y comentarios filosóficos conforme a la libertad y sinceridad de la que es compromisaria desde la presentación de su obra:

Si es verdad que las sombras para que se disipen necesitan de mucha luz porque las penumbras producen a veces apariencias de fantasmas, yo quisiera arrojar a mis lectores toda la luz de que a mi espíritu le es posible disponer, para no dejarlos en la media sombra. Si es verdad también que el triunfo de las ideas está en razón directa de la sinceridad del que las imite, yo quisiera dejar aquí todo mi cerebro con todo mi corazón (p.194)

Y en medio de todo ello surgen los sueños, las ilusiones, la confesión íntima de apuesta por la búsqueda de autorrealización que surge con el testimonio vivo, pleno de optimismo, de salud física, de equilibrio mental y espiritual.

En cuanto a mí, no he llegado a la plenitud del desenvolvimiento intelectual ni moral: ni llegaré nunca, dado lo efímero del tiempo que tiene que oscilar mi vida en el reloj de la eternidad. Pero, a pesar de lo pequeña que soy, creo con el pensador aquel: Dios está en la conciencia i su ley en la razón. (...)

La vía recta de mi conducta, el cumplimiento de mi deber, no lo determina la idea del premio ni el castigo, sino el alcance de la meta en las aspiraciones de todo espíritu justo.

I, amo a Dios, porque lo palpo i lo siento en su cosmos, con los sentidos de mi cosmos. I lo admiro i lo venero en lo de esencial, incomprensible, impalpable e imponderable que hay en El, con lo de incomprensible, esencial, impalpable e imponderable que hay en mí. (p.263)

Este autorretrato de Evangelina se opone a aquel que se usó para derribar su imagen y prestigio social. La destrucción de una figura intelectual tan valiosa para la República Dominicana se relaciona también con la derechización del feminismo dominicano que, como bien ha analizado A. J. Mayes (2008) pasa por el rechazo a las primeras raíces del feminismo social, el abandono de los ideales que dieron origen a ese pensamiento, por efecto de una política potencialmente radical que ignoró y borró

esa huella. Evangelina Rodríguez era feminista social y compartía la esperanza del sufragismo en el futuro liberador para la mujer.

Hoy ya no es la mujer la esclava sino la compañera, llegando a elevarse hasta el nivel del hombre, cuya nivelación acentuándose cada día más, ha hecho que en ciertas naciones las mujeres disputen tenazmente a los hombres sus derechos en la sociedad, como está pasando actualmente en Inglaterra con las mujeres sufragistas.

Yo no soi una rebelde, pero me atrevo a decir como el escribano a los herederos del cuento: “O hay sogas para todos o no hay para ninguno”. (p.251)

El discurso de Evangelina es el de una mujer inteligente, alegre, equilibrada, chispeante, laboriosa, con expectativas, con un plan de futuro mejor para sus congéneres. Su prosa destila la vitalidad que recordaba Francisco Comarazamy (2010), en un artículo del *Listín Diario*: “marchó a Francia a completar estudios y la recuerdo como hoy cuando regresó a Macorís tras su diplomado parisino, cargada de ilusiones.”

A partir de la teoría de González Martínez, *Granos de Polen* cumple con las características del ensayo literario: libertad temática, presencia del emisor, participación activa del lector desde el carácter dialógico del discurso, flexibilidad estructural, presencia de digresiones y sugerencias, variedad estilística y abundancia de interpretaciones, fuentes y referencias.

Así pues, la doctora Evangelina Rodríguez es pionera en el ensayo literario en la República Dominicana. Visionaria, innovadora y apasionada, proyectó la realidad de su pueblo mirando al futuro de los recién nacidos, las mujeres y la composición familiar, en un ensayo original, de pensamiento poliédrico. Su escritura muestra con sensibilidad artística una acendrada conciencia social y contribuye a dar un sentido trascendente a la historia de su pueblo. En este primer congreso de Escritoras Inéditas Latinoamericanas asumimos el reto de desafiar el silencio de la crítica, dejando constancia de la significación de ese documento literario dominicano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azcárate, G. (2002). *Historia de la Oficina Sanitaria Panamericana en la República Dominicana*. Organización Panamericana de la Salud. Santo Domingo: Amigos del Hogar.
- Castro Ventura, S. (2003). *Evangelina Rodríguez. Pionera médica dominicana*. Santo Domingo: Manatí.
- Comarazamy, Francisco. Montessory y Evangelina, vidas paralelas, 25 de abril de 2010. *Listín Diario*. Recuperado de <http://www.listindiario.com> [Fecha de consulta: 02/05/17]
- De Mena, M. *La página de Evangelina Rodríguez. Primera doctora, cuentista, feminista*. Recuperado de <http://www.cielonaranja.com> [Fecha de consulta: 01/05/17]
- Foucault, M. (1997). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Martínez, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- Marte, R. (2009). La oralidad sobre el pasado insular y el concepto de nación en el mundo rural dominicano del siglo XIX». *Boletín del Archivo General de la Nación*, 34 (123), pp. 83-172.
- Mayes, A. J. (2008). Why Dominican Feminism Moved to the Right: Class, Colour and Women's Activism in the Dominican Republic, 1880s–1940s. *Gender & History*, 20(2), 349-371.
- Rodríguez, E. (1915). Granos de Polen. En Candelario, Ginetta E. B., Manley, Elizabeth S. y Mayes April J. (Ed.) (2016). *Cien años de feminismos dominicanos*. Tomo I. El fuego tras las ruinas (pp.191-264). Santo Domingo: Archivo General de la Nación.
- Torres Saillant, S. (1994). "Dominican Literature and Its Criticism: Anatomy of a Troubled Identity." *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 1. Ed. A. James Arnold (pp. 49-64). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994.
- Torres-Saillant, S. (2008). *Dominican Blackness and the modern world*.
- Perspectives on Las Americas: A Reader in Culture, History, and Representation*.
- Vicioso, A. Sh. (28 de enero, 2013). Granos de polen. *El Nacional*. <http://elnacional.com.do> [Fecha de consulta: 02/05/17]
- Zaglul, Antonio (1980). *Despreciada en la vida y olvidada en la muerte: Biografía de Evangelina Rodríguez*. Santo Domingo: Taller.

LUISA ANABALÓN: HISTORIA
DE UN CRIMEN DEL CANON
LUISA ANABALÓN: HISTORY
OF A CRIME OF THE CANON

Jaime PUIG GUIADO
Universidad de Sevilla

Resumen: La poeta Luisa Anabalón, más conocida por el pseudónimo Winétt de Rokha tras casarse con Pablo de Rokha, ha estado sumida en una marginación histórica, desde el simple hecho de ser mujer, y el serlo de un poeta de prestigio que la invisibiliza, hasta tener una escritura combativa de temática comunista. Estos y otros factores han dado a la crítica la posibilidad de reducir el impacto de su producción a intermitentes apariciones en el sistema literario sin verse hoy en día su voz consagrada ni reconocida en el ámbito de la poesía en lengua española.

Palabras clave: Luisa Anabalón, Winétt de Rokha, canon, poesía chilena

Abstract: The poet Luisa Anabalón -better known by the pseudonym Winétt de Rokha after marrying Pablo de Rokha- has been plunged into a historical marginalization, from the fact of being a woman, and the being of a poet of prestige that makes her invisible, until having a combative writing of communist thematic. These and other factors have given the criticism the possibility of reducing the impact of his production to intermittent appearances in the literary system without seeing today his voice stablished or recognized in the field of poetry in Spanish.

Keywords: Luisa Anabalón, Winétt de Rokha, canon, Chilean poetry.

Luisa Victoria Anabalón Sanderson nace en Santiago de Chile en 1894 y muere en 1951. Crece en una familia católica conservadora de la capital del país con aspiraciones de alta nobleza, lo que le permite disfrutar de diferentes actividades reservadas para las niñas de su clase como las artes plásticas, musicales o literarias. Esta posibilidad influye muy notablemente en la educación cultural de la chilena, que se convierte rápidamente en una ávida lectora de Balzac, Scott o Nerval. También se acerca a los simbolistas rusos como legado cultural de su abuela, y así conoce a Pushkin, Dostoyevski, Turguénev o León Tolstói. De este impulso receptor que le causaría la lectura comienza a tomar un papel más activo y surge su dedicación a la escritura. Su primer poemario, *Lo que me dijo el silencio*, firmado con el pseudónimo de Juana Inés de la Cruz, se lo envía en 1915 a Talca como regalo al joven poeta, que será su futuro marido, Carlos Díaz Loyola –conocido como Pablo de Rokha–, ya que a partir de ese obsequio el poeta viaja hasta la casa de ella para pedirle matrimonio. A partir de este momento la vida y la obra de la pareja se concibe casi como un ente único, sobre todo en el caso de Winétt de Rokha, que es el apodo que empieza a usar en esta época. Sabemos que la propia Anabalón empieza a cobrar fama y admiración en su entorno, tanto como escritora como dinamizadora cultural, ya que actúa como consejera de nuevos escritores y escritoras que quieren mejorar sus textos. También tenemos constancia de que la autora realiza un tour americano con Pablo por México y EEUU, así como prepara diversos encuentros en Ecuador, Perú, Venezuela, Colombia o Argentina. Todos estos lugares fueron diferentes puestos de lo que Zaldívar (2008) ha llamado una campaña poético-política, en la que la pareja recitaría sus versos, ofrecería conferencias y transmitiría el mensaje comunista de sus versos como una férrea batalla al capitalismo que absorbe crecientemente la vida social del momento. Así, Winétt empieza a trabajar como si de un equipo editorial se tratase con Pablo de Rokha en la revista que dirige titulada *Multitud*, en la que colaboraron importantes voces de la época como Rosamel del Valle, Ricardo Latcham, Juan Godoy, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, y sirve como un medio eficaz para la difusión política, siempre con el lema “Por el pan, la paz y la libertad del

mundo”. El papel de la escritora en esta campaña fue básicamente la de secretaria, redactora y ayudante del poeta-marido, para poder dedicarse a su oficio enteramente al ocuparse ella de las labores administrativas y domésticas, aunque sí es cierto que la autora también cultivaría su creatividad saliéndose del procedimiento habitual. Pero Winétt se dedicará concretamente a ser la mecanógrafa de la revista *Multitud*, además de su difusora.

Esta será una de las principales razones por las que Winétt de Rokha va a quedar invisibilizada por el canon literario más adelante, y así lo comprobamos en la actualidad, donde es casi imposible encontrar un libro de la chilena en una biblioteca que no sea especializada y que contenga un catálogo bien nutrido. La mayoría de sus textos y la bibliografía crítica sobre ella proceden de su país natal, Chile, lo que dificulta en gran parte el acceso a su consulta desde otros puntos del mundo. Esto ha llevado a que, incluso en el momento en que vive Winétt, fuera relegada a un segundo lugar tras la imponente figura del reconocido poeta Pablo de Rokha. Este hecho, sumado a la ideología con la que intentan persuadir a sus lectores y lectoras, agrava la marginación de su figura en el sistema literario. Este, por naturaleza, se inscribe en los procedimientos capitalistas en la sociedad de la época y, por tanto, oculta casi por completo la producción de la escritura. Queda demostrada esta repulsión hacia la condición ideológica que profesa cuando algunos de sus poemas son traducidos al ruso, claramente asociados a la tendencia estalinista que promulgan sus versos, y que para la Unión Soviética contaría como un valioso apoyo cultural de una escritora extranjera. Un ejemplo es el del poema “Lenin” de *Cantoral*, traducido al ruso por F. V. Kelin, y que se declara como el primer poema en lengua española que canta la hazaña de este héroe mundial (Rokha, 1953: L).

Pero uno de los aspectos principales en los que vemos la dificultad de la escritora para que sus poemas vean la luz y su escritura sea considerada reside en los pseudónimos que decide adoptar a lo largo de su vida, actos de enunciación y construcción de la subjetividad para Falabella (2008: 439).

Comienza su periplo literario con el nombre de Juana Inés de la Cruz y cuando se casa escoge el apelativo de Winétt de

Rokha, aunque también entrarán en la lista Marcel Duval Montenegro o Federico Larrañaga, nombres masculinos que seguramente contarían con una mayor aprobación en el ámbito literario que uno femenino, más asociado al trabajo de una poetisa que expresa sus emociones en vez de presentar a una poeta comprometida políticamente y con una lírica sorprendentemente moderna, terreno tradicionalmente reservado para la masculinidad. Según Mateo del Pino hay un enmascaramiento a partir de estos pseudónimos que responde a la tradición del enclaustramiento femenino, antes se manifiesta mediante el encerramiento conventual, como un procedimiento similar al cambiar de género con la imagen de la superposición del hábito como forma de travestismo (2008: 473). Al respecto de esta dificultad de la escritora femenina opina lo siguiente:

En el caso de Winétt de Rokha constatamos que la crítica, la tradición patriarcal, le ha asignado un espacio que podemos calificar de "doméstico", pues constantemente se la reconoce como mujer, madre, esposa y, por último, poeta [...]. Al parecer, el hecho de ser mujer, esposa y madre pareciera más importante que el ser poeta, sin duda, esta consideración está acorde con los prejuicios sexistas que consideraban que la mujer debía dedicarse en cuerpo y alma a las labores domésticas, pues debía ser ante todo la guardiana del hogar (Mateo del Pino, 2008: 486, 490).

Esta concepción no es exclusiva en las líneas que la crítica dedica a Winétt, sino que repercute a autoras contemporáneas como Delmira Agustini, Alfonsina Storni o Gabriela Mistral. Ortega señala que “al leer la escasa crítica de la época es anonadante percatarse de la miopía y prejuicios con que se las leyó, que no dejó ver la hondura, riqueza y diversidad de la escritura de estas autoras, permitiendo su marginación y relegándolas al olvido” (2008: 522).

Villegas señala la razón de la marginación de la chilena en la pertenencia al discurso femenino como regla general (1989: 87), añadiendo su ideología política, que la relegaría a un doble plano. El crítico también apunta que el rechazo que produce su marido con los enfrentamientos con Huidobro o Neruda también

le afectarían relegando a la pareja al olvido por los actos de este. Una de las polémicas estuvo relacionada concretamente con la acusación de Pablo de Rokha de que la culpa de que Winétt no apareciese en la *Antología* de Anguita y Teitelboim de 1913 era de Vicente Huidobro (Villegas, 1989: 87). Así, la obra de Winétt ha ido viajando en el tiempo con cada vez menos público, pasando prácticamente inadvertida según declara Barchino (2013). Sí es cierto que, aunque existieran estudios anteriores, estos tienen una perspectiva muy superficial y no se ha dedicado un estudio detallado hasta la reciente edición crítica de Javier Bello de *El valle pierde su atmósfera* (2008).

Si nos centramos en la relación de pareja entre Winétt y Pablo de Rokha, hemos de tener en cuenta que en la época el matrimonio simboliza una unión indisoluble, “donde el uno se asimila al otro de manera total y viceversa”, y que queda representado en los propios poemas de Winétt como “el pacto pétreo”, aquel sometimiento a la figura masculina que representa “el hombre piedra”: Pablo (Bello, 2008: 22). Se presenta a la pareja muchas veces unida como un todo que imposibilita una consideración individual de sus obras, sino como un balance equilibrado, algo que con la crítica del marido normalmente no ocurre, preservando su carácter de poeta individual como genio único:

Existe en la literatura chilena un caso de singular unidad y que resulta una fuerza: es la energía doble que representan los poetas Pablo y Winétt de Rokha. Ninguno de los dos se absorbe, pero, en cambio, se juntan con sus personalidades y sus virtudes en un haz impar por su ímpetu y su ternura. Pablo de Rokha existe como en una trinchera, lanzando su poesía a la cara del tiempo, como una dura y peligrosa fruta que redondearon los ciclones más furiosos. Winétt le acompaña y su vez se presta al símil del alba. Ella equilibra con su poesía sutilísima la vibración potente y arbitraria de Pablo (Andrés Sabella, *Hoy*, 11 de febrero de 1943, en Rokha, 1951: V).

Abundan las declaraciones de este tipo como la de Óscar Chavez en 1951, en la que se asocia a él un león que ataca rugiendo, mientras que ella es “la fiel compañera simultánea, original y personal, que fecunda y dinamiza la temeraria

acometida” (Rokha, 1951: XIX). De esta manera, se va invisibilizando el trabajo de la autora en cuanto más mimetizado está su discurso con el de su marido (Valdés, 2008: 542), ya que él puede deshacerse de ese lazo crítico que encorseta a la pareja en un ente único, tanto para lo vital como para lo artístico, pero en el caso de la mujer esa opresión resulta más difícil de superar. Por ello, algunos de los estudios que analizan estas concomitancias se dedican a examinar las parrafadas estalinistas y otros elementos que tienen en común marido y mujer en vez de identificar cuáles son las causas que llevan a la marginación de la autora o, en sentido positivo, cuáles son los rasgos que la hacen especial a ella como escritora individual, lo que no tiene por qué implicar un rechazo total de su contexto literario, social y cultural, en el que claramente influencia enormemente Pablo de Rokha.

Otra de las razones de su marginación reside en el hecho de que no ha sido catalogada claramente en una corriente literaria homogénea, por lo que quedaría en una situación de aislamiento en la que su escritura no tiene demasiados paralelismos con otros textos de poetas, o bien no se ajusta a los cánones de escritura femenina de la época que la crítica quiere imponerle. Ortiz-Hernández afirma que recrea una intelectualidad femenina preparada para combatir con la maquinaria patriarcal (2009: 54), lo que entraría en conflicto con el pensamiento de la época al querer escaparse de muchos cánones fijados que encorsetarían el discurso de las mujeres. Francisco Santana se ocupa en su *Evolución de la poesía chilena* de algunas autoras de este tiempo, pero las ubica separadamente y no unidas a una tendencia literaria (Villegas, 1989: 75), lo cual es positivo porque al menos les da una cierta visibilidad, pero siguen manteniéndose aisladas del marco literario general, lo que nos parece desacertado, pues por ser un discurso femenino no constituye un engendro aparte que no tuviera contacto con el resto de literaturas y movimientos sociales o culturales del momento. Esto además queda reflejado en los testimonios de la época que la ponen en contacto con representantes culturales del ámbito internacional como Witold Gombrowicz, con el que se cartea y al que presenta una interesante teoría estética emparentada con la ideología comunista y la batalla por los

derechos sociales. Y así declara su presencia como figura predominante de Chile *Frente popular*, cuyas páginas recogían el 10 de agosto de 1937 que en medio del débil panorama de la poesía femenina de la nación “solo una personalidad sostiene el prestigio de nuestro país, ante el extranjero: Winétt de Rokha”. Bello explica que esta situación inexplicable ha sucedido porque su obra “ha sido descatalogada por completo de los registros de nuestra literatura” cuando podía haberse convertido en una escritura fundadora de las letras chilenas (2008: 47). Fueron muchos los poetas reconocidos del momento que alabaron la escritura de la autora. Un caso fue el del propio Vicente Huidobro, representante del creacionismo y una de las figuras más legitimadas en la poesía de vanguardia en lengua española, y que afirmaba en 1937 que en *Cantoral* “puede verse la evolución lógica de un alto espíritu y la firmeza de una noble personalidad madurada a través de las grandes visiones de su tiempo” (Rokha, 1951: XII). Valdés añade que es alabada como la primera mujer en producir poesía política de su tiempo (2008: 542) y su hijo, Carlos de Rokha, declara que trae un lenguaje poético “absolutamente moderno” y “surgido de la columna viviente de este tiempo estremecido”, etiquetando su escritura finalmente de “clasicismo moderno” (1951: XLVI).

Una parte de la crítica ubica a la autora en el “posmodernismo” y la inserta en una red de poetas dispares que se alejan de la generación rubendariana y que van vaciando su poesía poco a poco de los ornamentos formales hacia un mayor realismo (Santana, 1976: 134). Sin embargo, Villegas desmiente esta teorización, ya que no hay demasiadas similitudes ni en el ámbito poético ni en el político (1989: 76). Sí está de acuerdo en la afirmación de que muy pocas poetas han conducido su lírica por una vía comprometida ideológicamente, y mucho menos en cuanto al idealismo materialista que practica Winétt. Villegas opta por ubicarla en el vanguardismo latinoamericano al usar el versolibrismo, insertar el lenguaje contemporáneo y aludir a técnicas modernas, así como presentar innovadoras imágenes en un principio sin conexión, así como emplear el lenguaje cotidiano en muchos poemas y mantener un discurso más intelectual, además de sosegado, en cuanto a la emoción exagerada de tendencias anteriores, lo que la diferencia de otras

poetas que han sido asimiladas al discurso femenino tradicional como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbouru o Gabriela Mistral. Villegas también señala que Winétt transforma los motivos tradicionales de la mujer sojuzgada por el marido, como madre, cuidadora o amante, y que pasan a representar a la mujer satisfecha y comprometida (1989: 77). Propone como personaje idealizado al proletariado, fenómeno insólito para la escritura femenina del momento, y aún más por el hecho de proceder de una clase social acomodada. Para Villegas el triunfo del discurso de otras autoras como Gabriela Mistral sobre otras voces disidentes como la de Winétt de Rokha se debe a que la primera representaría el valor de la mujer como madre (1989: 86), un aspecto que interesaría más a la mayoría de los poetas masculinos del momento en cuanto al mantenimiento de la mujer sojuzgada y dependiente del marido, conservadora de los valores o preservadora del cristianismo. Para Bello los textos de Winétt son desde el principio abiertamente vanguardista en contraposición a Mistral (2008: 20).

Pero este rol que asume Winétt en su escritura como poeta combativa, con iniciativa, incluso con un discurso feminista en ciertas ocasiones, muchas veces queda eclipsado por la crítica, que se centra en otros detalles como en la belleza, la mirada nostálgica o la sensibilidad de la poeta. En los propios textos de su marido aparece representada como la mujer-flor y desde un enfoque paternalista, de hecho, en su lápida reza la frase “Aquí yace y crece para siempre la más bella flor de los jardines del mundo” (Bello, 2008: 21). Hay una asimilación tradicional de la femineidad a la sensibilidad y la crítica la percibe en general a través de estos parámetros, proyectándola más como objeto de decoración que como ente creativa y con capacidad, es decir, una mujer a la que contemplar en vez de concebirla como una escritora, creadora e innovadora, al fin al cabo, con un rol activo y no pasivo. Esta conexión con la sensibilidad que la crítica descubre en ella también la encontramos en las opiniones de Hernán del Solar en *Defensa* en 1943, donde se dice que *Oniromancia* “es una obra que muestra claramente una activa sensibilidad de mujer, para la que lo íntimo no es un mezquino hurgar en la pena doméstica” (Rokha, 1951: XIII). Otro testimonio de ese mismo año en esta línea es el de Ricardo A.

Latcham en *La Nación*, para quien “nunca pierde Winétt de Rokha el aspecto femenino de su arte, ese pequeño secreto maestro que equilibra y justifica sus momentos pasionales. Visión concreta, ímpetu moderno, desenvoltura de la sensibilidad” (Rokha, 1951: XIII). Julio Tagle afirma que “en su sensibilidad de mujer, madre y artista, penetraron los horrores de las mujeres y las madres de todas las latitudes y señaló a los victimarios con energía justiciera” (Rokha, 1951: LI). Por otro lado, Valdés analiza detalladamente el prólogo a *Horas de sol* de 1915 que escribe Manuel Magallanes Moure, observando que supuestas ofensas como “marisabidilla” se convierten en elogios, además de señalar abiertamente que no comparte la admiración de otras personas por los versos de ella, ya que lo importante no es resaltar las dotes creativas y su técnica artística, sino su físico o su psicología, sus dotes morales (2008: 535, 540).

En palabras de Abel Valdés para *El Mercurio* del 24 de enero de 1937, Winétt abandonó la poesía para convertirse en “agitadora política”, ya que cuando mezcló sus poemas con la sociología se convirtió según el redactor en “proclama barata”, habiendo anteriormente escrito “imágenes hermosas”, y cantado dolores hondos con “acento humano, profundo, femenino”, temática que vira en paralelo al “tono 1936”, representado en la unión de la literatura con el compromiso y la protesta social, ligada al comunismo, frente al ataque franquista en el escenario español. Así se refleja la oposición de ideologías y cómo la crítica recibe negativamente esta literatura *engagée*, ya que desde los medios conservadores se persigue esta actitud revolucionaria y simplemente se tacha de poesía falsa o escasa de literariedad. Esta sería una de las demostraciones mediante las que se va enjuiciando de forma perversa, en contra de su ideología, y con ella, cayendo su estética, y por ello, enclaustrando su figura en los anaqueles olvidados del canon literario.

Ortiz-Hernández intenta resaltar la conciencia histórica, política y humana de la autora, además de su planteamiento de la sororidad en cuanto a la lucha contra el discurso que constriñe a la mujer en el espacio privado (2009: 57). De ahí que algunos de los modelos de la poeta vengan de figuras como Rosa

Luxemburgo, a la que le dedica el poema “Rosa de fuego”, proponiéndola como modelo histórico y símbolo de la nueva mujer, o bien alude a otras mujeres como “La Pasionaria”, que también queda retratada en una composición. Estos símbolos no hacen más que servir de contragolpe a lo que la crítica espera de una autora mujer, ligada a su condición de madre. Incluso las propias mujeres reproducen este discurso machista como es el caso de Mireya Lafuente, Presidenta de la Alianza de Intelectuales de Chile: “Es así como fue esposa castísima, abnegada y heroica; madre purísima, dulce y ejemplar; amiga leal, permanente y generosa y ciudadana honorable y virtuosa que amó y sirvió a su patria como supieron hacerlo en el pasado las egregias hembras que lucharon por el descubrimiento, la conquista y la independencia de Chile” (Rokha, 1951: IV). En esta idea de la conservación de la castidad también hace hincapié Óscar Chávez en 1951 cuando afirma que es “noble en sus virtudes de mujer” (Rokha, 1951: XIX) o Andrés Sabella en *Hoy* en 1943 la nombra como “la niña de siempre, ungida Lira y Madre”, además de insistir en la “categoría materna, porque es madre de carne y de verbo” (Rokha, 1951: VIII). Luis Merino Reyes, Presidente del Sindicato de Escritores de Chile, en *Las últimas noticias* en 1951 afirmó que “fue madre de una familia numerosa, mientras el snobismo, mal achacado a los artistas, suponía renuncios a ese primer compromiso de la mujer con la tierra, a su gravidez y a su heroísmo” (Rokha, 1951: XXI). Así la postura revolucionaria y comunista estaba ligada a la preservación de los valores tradicionales del país, algo que muchas veces entra en conflicto con las evocaciones de los poemas de Winétt por su iniciativa normalmente ajena a la condición femenina, pero que a la misma vez tiene coherencia con el discurso anticapitalista.

Otra posibilidad a la hora de juzgar a la poeta es la de hablar sobre su vida amorosa y sus angustias vitales, como hace Raúl Morales Álvarez en 1943 cuando manifiesta que “ha sufrido, amado y trabajado” (Rokha, 1951: XXIX). Falabella, asocia el fenómeno a que “tradicionalmente, su labor era ser “madres de la patria”, criar a los futuros ciudadanos, en definitiva, ser mujeres destinadas a lo doméstico” (2008: 442). Por ello, hay una necesidad de legitimar su discurso a través de la castidad, la

devoción y el sufrimiento, que se representa desde el primer libro de Winétt, donde hay un ideal femenino tradicional que desarticula la diferencia entre lo público y lo privado en cuanto a la separación de los géneros. Incluso el “pseudónimo Inés de la Cruz, inspirada en la gran Sor Juana Inés de la Cruz, ayuda a reafirmar la imagen de una mujer casta y privada (encerrada en un claustro). Es una fachada ideal para una mujer joven y soltera, que busca legitimar su discurso” (Falabella, 2008: 445). El siguiente paso será crear en su imaginario creativo un tú con el que dialogar de una forma casta, y este toma el cuerpo de un Pablo de Rokha poetizado como sujeto lírico (Monteleone, 2008: 505), como una forma de alteridad amorosa legitimada para no caer en manos de una crítica cruel con un pensamiento heterodoxo. Aunque, por otro lado, como bien afirma Falabella, está constantemente desafiando la moral burguesa cristiana que quiere imponer la dictadura a través de su discurso revolucionario y antifascista (2008: 444).

Tras todo este complejo de testimonios críticos que en la mayoría de los casos alaban a la poeta hemos comprobado cómo la calidad literaria no es el principal elemento para juzgar su obra, sino más bien aquellas impresiones y opiniones sobre su belleza, su sensibilidad o su castidad, valores que concordarían con el ideal de la mujer de la época, pero que por otro lado presentaría un carácter que se plasma en sus versos muy revolucionario, comprometido y autónomo que persigue un planteamiento de iniciativa y cambio social, al contrario de la tradicional pasividad como mujer-objeto y ángel del hogar que la crítica quiere imponerle. El hecho de compartir su vida con el poeta Pablo de Rokha influiría en gran medida para ocultar su figura como escritora, ya que las biografías sobre ella aluden extensamente a su relación de pareja y los éxitos de su marido, que se asumen como propios al formar un equipo de vida, político y editorial. Mientras que con él la crítica se reserva la pluma para calificar exclusivamente sus poemas o ensayos, en el caso de Winétt encontramos muy pocos documentos de la época, incluso no demasiados en la crítica contemporánea, que analicen la obra de la chilena desde su propia obra. Así, queda dibujada la marginación que esta autora ha recibido y sigue recibiendo después de tanto tiempo al no poder acceder a lo alto

del canon literario de la lengua española como una consagrada autora vanguardista y revolucionaria de las letras del momento con su temática política. La doble invisibilización que sobre ella se ha llevado a cabo por su condición de género, sumándole el hecho de ser la mujer de un gran poeta, y por su adscripción ideológica, hacen que el sistema literario haya maltratado de forma considerable su memoria, y con ella la inclusión de su obra en notables medios de difusión para que toda la sociedad pudiese aprovecharse de las enseñanzas éticas y estéticas de esta gran autora y pensadora chilena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barchino, M. (2013). *Chile y la guerra civil española: la voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- Bello, J. (2008). Prólogo. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 17-48). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Falabella, S. (2008). El pseudónimo como estrategia. Género, poder y legitimidad en *Cantoral* de Winétt de Rokha. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 439-452). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Rokha, W. de (1953). *Antología. "Cantoral", "Oniromancia", "El valle pierde su atmósfera" y otros poemas*. Chile: Multitud.
- Mateo del Pino, A. (2008). El espejo de lo que YA NO ES. Luisa, Juana Inés, Ivette, Winétt, Federico, Marcel.... En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 461-499). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Monteleone, J. (2008). *Cómo falsearse un alma*. La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt De Rokha. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 501-520). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Ortega, E. (2008). Espacio propio: una poeta en la ciudad. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 521-531). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Ortiz-Hernández, J. P. (2009). Los juegos arcanos de Oniromancia: Winétt de Rokha, el "alias" de una subjetividad femenina. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 7 (2), pp. 52-62.
- Rokha, W. de (1951). Prolegómenos a una gran expresión de América. En *Suma y destino*. Chile: Multitud.

- Santana, F. (1976). *Evolución de la poesía chilena*. Santiago, Chile: Nascimento.
- Valdés, A. (2008). Para Winétt de Rokha: dos elogios de época. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 533-542). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Villegas, J. (1989). El discurso lírico de Winétt de Rokha: La otra cara de la mujer poeta. *Hispanérica: Revista de literatura*, 53-54, pp. 75-87.
- Zaldívar, M. I. (2008). Winétt de Rokha, bastante más que la esposa y musa de un famoso. En W. de Rokha, *Fotografía en oscuro* (pp. 9-27). Madrid, España: Torremozas.

LA NARRATIVA *FEMENINA* DE LA VIOLENCIA
EN LOS CUENTOS DE ADELA ZAMUDIO
FEMALE NARRATIVE OF VIOLENCY IN ADELA
ZAMUDIO'S SHORT STORIES

Ángela Gabriela ZAMBRANA BERBETTI
Universidad de Salamanca

Resumen: El uso del adjetivo *femenina* suele engranar inevitablemente en nuestra interpretación el peso histórico e ideológico al que se ha visto sometido este significante, mucho más, cuando analizamos una autora que se encuentra a caballo entre los siglos XIX y XX, como es el caso de la boliviana Adela Zamudio (1854 – 1928). Su forma de narrarnos situaciones violentas transgrede esa concepción de escritura femenina rosa esperable en las escritoras del fin de siglo. A través de una revisión literaria de las violencias que inserta Zamudio en algunos de sus cuentos, este trabajo tiene como objetivo reivindicar el uso del adjetivo *femenina* como uno libre de discursos deterministas, a la vez que da a conocer una de las figuras más representativas de los inicios de la literatura boliviana, de la cual, por razones ajenas a su calidad literaria, poco se ha contado en España.

Palabras clave: Adela Zamudio, escritoras decimonónicas hispanoamericanas, Bolivia

Abstract: Using *feminine* as an adjective to describe the work of a female author, especially if we're talking about literature written by women between the 19th and 20th century, can be mistakenly read with all the negative weight carried through the years within the word. A good example of this is Bolivian author Adela Zamudio (1854 – 1928). With her way of narrating the most violent situations she's able to break the expectations of women's traditional narrative. The following work intends to analyze the different kinds of violence hidden in Zamudio's short stories and also to reassign a new meaning to the

mentioned adjective, which deserves to be freed from traditional usage. At the same time, we also intend to introduce one of the most representative figures from Bolivian's literature, one that in Spain has been kept in silence for reasons that are far away from being related to the quality of her work.

Key words: Adela Zamudio, 19th century's female narrative, Bolivia

1. NI NATURALISTA, NI ROMÁNTICA: FEMINISTA

En diversas ocasiones nuestras ambiciones filológicas parecen forzarnos a taxonomizar la literatura de manera tajante y decidida. Por ejemplo, el empleo del adjetivo *femenina* como adjunto al nominal *narrativa* podría llevarnos al error de interpretar el sintagma con todo el peso histórico e ideológico al que se ha visto sometido este significante. A partir de ello, tendemos inevitablemente a asociar la literatura escrita por mujeres como una expresión artística particular vinculada a su condición biológica, tendencia que se potencia aún más cuando el objeto de nuestro estudio son autoras fechadas en siglos anteriores al XX.

Si bien la labor de recuperación y revisión de autoras decimonónicas hispanoamericanas nos permite llenar espacios en blanco de ese *otro* imaginario hispanoamericano correspondiente a su época, corremos siempre el peligro de caer en una *feminidad escencialista* (Mataix, 2003: 6-9) que entorpece nuestra labor sobre lo que intentamos reivindicar. Hay que tener muy presente a la hora de analizar la obra de estas autoras que aquello que en sus textos se plasma no está relacionado con su género sino con el contexto y las experiencias desde su género, de manera que su temática se focaliza sobre preocupaciones de estas en torno a la educación de la mujer, su papel en la sociedad o incluso su voz literaria. Todo ello viene como una ola que nace a partir de la corriente de un entorno muchas veces hostil hacia quienes se lanzaron a tomar la pluma de manos masculinas.

A raíz de lo enunciado es posible interpretar como una paradoja que proponamos en este trabajo la narrativa de la

boliviana Adela Zamudio como *femenina*, sin embargo, creemos necesario aclarar que el motivo de nuestra elección reside en la voluntad de transgredir el carácter determinista de este. Como García Pabón (1998) vinculamos la utilización del adjetivo no a un estilo generalizado, sino a la “literaturización de un espacio propio para la mujer”. Las escritoras, pues, se hallan insertas en ese contexto previamente enunciado en el cual se configura una ideología de género latente como consecuencia (Mataix, 2003: 9). Con ello pretendemos que lo *femenino* se disocie poco a poco de la carga semántica adherida a un estilo concreto, mismo que se halla ligado a su condición biológica por la misma tradición que perpetua el uso de un lenguaje excluyente.

En línea con lo expuesto, consideramos que una vez inaugurada la verdadera crítica literaria de su narrativa con obras como la de Leonardo García Pabón (1999) o Willy Muñoz (2003) conviene centrar nuestro análisis en la construcción de su narrativa, mirada que podría sernos además útil a la propuesta resemantizadora planteada arriba, pero que también nos permite alejarnos de la taxonomización de su estilo como romántico o naturalista.

En todo el trasfondo de su literatura puede hallarse ese feminismo propuesto por Muñoz (2003). Su lenguaje imbrica con su inconformidad y tenacidad hacia lo que sus versos llaman dolores morales¹, mientras que la representación de estos varía según el género literario y muchas veces el eje de construcción de la trama que se elija. Aunque Zamudio sea coetánea a voces atrevidas como las de Mercedes Cabello o Clorinda Matto de Turner en el ámbito del cuento, la novela o el ensayo, géneros previamente exclusivos y al servicio de los varones (Arambel Guiñazu & Emilie Martin, 2001:132), entre ellas diverge el modo que tienen de ensamblar el lenguaje dentro de la prosa. Ahora bien, en el fondo de sus discrepancias de estilo literario prevalecen, por supuesto, la crítica y el afán por influir en el devenir de sus respectivos países (Arambel G. & Emilie M., 2001:195).

¹ Léase en unos versos de Zamudio: “Los dolores morales son como los físicos: / intensos unas veces, reclaman quietud, / punzantes otras, / nos retuercen con ansias locas”

1.1. LA VIOLENCIA COMO UN EJE DE TRES PUNTAS

Si bien la narrativa de Zamudio puede agruparse por temáticas como propone el análisis de Muñoz (2003), en muchos de sus cuentos apreciamos la construcción de un espacio de violencias al cual es posible ajustar el molde del *triunvirato* propuesto por Slavoj Žižek (2008: 10), en el que, además de las formas más evidentes de violencia, la *violencia subjetiva*, hallamos también la *violencia simbólica*, aquella que configura a través del lenguaje una imposición de cierto sentido único, y la *violencia sistémica* a partir de la cual se inserta el rol de los sistemas económicos y políticos que devienen como consecuencias de la *violencia subjetiva*.

Nuestro interés por desmembrar a partir del texto literario la presencia de estas tres violencias nace de una búsqueda bibliográfica, hasta donde hemos podido comprobar sin resultados, de un agudo análisis en el cual se profundice sobre el rol de las mencionadas dentro de su narrativa. Nos resulta significativo ello puesto que, aunque se insertan en un contexto que puede parecer lejano, afloran en su retrato una actualidad y una dureza indiscutibles narradas por una voz comprometida tanto con el relato interno, como con el externo.

Temáticas como el maltrato infantil o la violencia de género penetran en la narración desde su estadio más primitivo, aquel que puede parecer imperceptible, pero al cual se adhieren poco a poco una serie de condiciones sociales y psicológicas que propician el desenlace violento en el que desembocan algunos de sus cuentos. Una lectura muy cuidada ofrece en títulos como *Noche de fiesta*, *A Buenos Aires* o *Rendón o Rondín*, entre otros, un trasfondo interdisciplinar en el cual logramos localizar uno a uno elementos que aparecen enunciados en estudios interdisciplinarios sobre las diferentes violencias. Y, quizá lo más importante, es que debajo de todo ello subyace una voz narradora que manifiesta un latente rechazo, frustración e impotencia (Muñoz, 2003:41), elemento que aleja la composición de Zamudio de las frívolas pretensiones positivistas.

1.2. EL CAMINO DEL LECTOR HACIA EL *ESTUPOR*

El recorrido hacia la explosión de la *violencia subjetiva* se construye de manera intencionada para que con el estallido silencioso de la mencionada el lector experimente lo que hemos

denominado aquí el *estupor*. Tomamos este término de un artículo de Héctor Leyva (2015), quien lo define, citando al diccionario de la academia, como “un estado de alteración emocional e intelectual que se configura simbólicamente en la representación estética” y que propicia, de acuerdo con el autor y en línea con el concepto de lo sublime propuesto por Žižek, que el sujeto reconozca su implicación en la violencia que conmociona su medio social.

Cabe aclarar que, si bien Leyva utiliza esta terminología para el análisis de otro tipo de textos, consideramos que su aplicación a la revisión de una parte de la narrativa de Zamudio puede verse justificada si tenemos en cuenta las líneas compuestas por la autora en uno de sus ensayos más cruentos, *Por una enferma*. En él se introducen descripciones imaginadas por Zamudio sobre la situación real del cautiverio de una monja, recluida injustamente en el convento de Santa Clara:

En momentos de crisis, figurándose que mascaba sus cadenas, ha mascado furiosa cuanto objeto duro y cortante tenía a su alcance y hoy, desgranadas las perlas de su boca, ésta no es más que un agujero sangriento (Zamudio, 1914).

A estas imágenes acompañan unas líneas que cierran su denuncia con la siguiente declaración: “Si estos renglones mueven a alguien; si consiguen un cambio favorable en la existencia de la propia enferma, los bendeciré y serán el único triunfo”.

Resulta, por tanto, inevitable vincular aquel *estupor* que nos plantea Leyva, a través de Žižek, con el manifestado deseo que tiene Zamudio por *(con)mover* al lector de unos renglones que representan gran parte de su narrativa por la innegable similitud de estilo que existe entre los cuentos, objeto de nuestra investigación, y el mencionado ensayo.

2. LOS CUENTOS

Como adelantábamos anteriormente, nuestra investigación propone revisar la inserción de aquellos elementos previamente enunciados en algunos de los cuentos escritos por la autora, de

manera que, mediante los textos, puedan comprobarse todas las premisas anteriormente planteadas sobre su narrativa.

Con el fin de cumplir con los límites establecidos para este análisis hemos elegido centrarnos en uno de sus cuentos más completos y alabados por la crítica, *Noche de fiesta*, el cual diseccionaremos en esta ocasión en los tres cortes propuestos por Žižek (2008) en relación con las diferentes violencias.

2.1. CONSTRUCCIÓN DE UN AMBIENTE TRÁGICO

En su introducción a la edición que recopila toda la producción de cuentos escritos por Zamudio, Virginia Ayllón (2013: 52) señala la equivalencia entre el previamente mencionado *Noche de fiesta* y la estructura clásica de la tragedia. Taruca, la protagonista, es caracterizada por su inocencia infantil como virtuosa, en quien, por un trágico error, la pérdida de un burro deviene la muerte a manos de su colérico padre. Esta propuesta de Ayllón puede interpretarse también como un sentido único que da el lenguaje a la dirección de esta historia. La tragedia que subyace en el relato es también una forma de imposición de sentido puesto que las normas del género con el cual se equipara respetan ese planteamiento aristotélico que exige la concatenación de unos hechos hacia el fatal desenlace.

Asimismo, el sentido único de este lenguaje puede verse también reflejado en la narración mediante la presencia de elementos que podrían corresponderse con lo que conocemos como un oráculo. Varios renglones después de haberse desglosado una descripción exhaustiva de aparente neutralidad con la que inicia el cuento se presenta el primer requiebro: “[...] y medio oculta, tras el murallón de piedra, está la choza, la trágica choza en que ocurrió la escena, breve y terrible, que voy a referir”.

Lo que sigue a continuación respeta el tono trágico de la advertencia, ya introducida e intercala en más de una ocasión con el desarrollo de la trama, a través de descripciones o reflexiones de una narradora posicionada al respecto de lo que refiere.

Es muy significativo todo ello porque, unos renglones más abajo, se describe con minuciosidad el lugar en el que tendrá lugar el crimen donde, además del silencio, las palabras

construyen un retrato fotográfico en el cual aparece la futura arma homicida como objeto en un primer plano:

Un gran silencio, turbado solo por el sonido de los insectos, respondió a su llamada. Se inclinó entonces procurando examinar el interior de la cabaña. En frente del cuartucho, contra cuya pared se apoyaba un cobertizo, se descubría, bajo los arboles, un banco de carpintero. Un hacha estaba arrimada al banco. Todo desierto.

No es casual tampoco que una de las fiestas que se celebran ese día sea el *misachiku*², llevado a cabo por la abuela de la protagonista. La paradoja de la alegría en torno a una celebración mortuoria complementa muy bien con el cierre de la primera parte del cuento como si de una suerte de ironía teatral se tratase: “El sol sonreía en las huertas engalanadas de cálidos matices otoñales [...] La mañana serena. Ni la más leve nube en el horizonte, ni el más vago presentimiento en el fondo del alma...”

Más adelante, dentro del repaso que contextualiza la situación familiar en la que se inserta a la protagonista, la narradora añade una nueva nota premonitoria a la sinfonía narrativa trágica; se trata de una pregunta que se origina con el recuerdo de la niña como la única sobreviviente de una epidemia que acabó con sus tres hermanos: “¿Porqué no murió entonces?”. El tono fatalista de la pregunta, además, no permite otra cosa que intuir un perverso desenlace. De esta manera, el lector se enfrenta a la primera de las violencias del texto: la *violencia simbólica*, aquella en donde el lenguaje direcciona nuestra lectura.

2.2. LOS PRELIMINARES E HILOS DEL *ESTUPOR*

El siguiente nivel, la *violencia sistémica*, se construye como un rompecabezas cuyas piezas, los condicionamientos, se unifican hasta llegar a un casi impecable retrato social y psicológico de víctima y victimario, el cual puede cotejarse sin dificultad con estudios actuales generales sobre la violencia en

² ‘del quechua *alma fiesta*, fiesta religiosa a los nueve días de fallecida una persona’ (Zamudio, 2013: 81)

un contexto real, algo que puede darnos una vez más cuenta del componente actual que hallamos en la obra.

El abandono de la protagonista, Taruca, responde a lo que hoy se denomina una negligencia en el cuidado psicoafectivo (Ibáñez M., 2002) y es el primer efecto sintomático de un contexto de maltrato infantil en aparecer dentro de la obra. La narradora equipara el llanto de Taruca y el de “los gemidos de miles de criaturas abandonadas en la campiña, mientras sus padres se divertían a más y mejor”, a la vez que desvela su posicionamiento en cuanto a esta práctica aparentemente habitual en los padres, todos ellos provenientes de la clase media-baja cochabambina. La multiplicación de un solo llanto en miles se pondera, de manera que el abandono, antes minúsculo y por lo tanto oculto, pasa a convertirse en algo visible por su masificación (Muñoz, 2003: 72).

A la vez, el personaje de Hilario, a cargo de la abuela de Taruca, es otra de las prefiguraciones de los males insertos en el *sistema*, puesto que en su figura se hace visible el consentimiento social hacia la esclavitud infantil como bien se refleja en las siguientes líneas:

El infeliz vilipendiado no podía más. Jadeante y amoratado, ahogándose de asfixia sentía que sus venas estallaban, perdía la cabeza y sus rodillas se doblaban; pero el pinchazo de una rama espinosa que le azotaba despiadadamente por detrás, lo forzaba a seguir adelante. [...] Taruca, que lo había visto llegar cargado de una piedra y tenderse al suelo desfigurado y moribundo, cobró por él una profunda compasión.

La solidaridad de la protagonista hacia este no es casual ya que construye la empatía hacia un personaje que también representa su única compañía frente al abandono familiar (Muñoz, 2003: 74).

Por otro lado, se tejen también puentes que encaminan al lector hacia el reparo de los males sociales en los cuales se inserta la más visible de las violencias. En la misma línea, el perfil de maltratador, tanto en los casos de violencia hacia la mujer como hacia los hijos, engrana de manera bastante adecuada las características del padre de Taruca: alcohólico e

irascible, un hombre que culpabiliza constantemente a su hija y a su mujer de sus problemas. (Ibáñez M., 2002).

Ahora bien, no es solo en el círculo familiar que se hallan los hilos que se tienden hacia la *violencia subjetiva*, sino que el funcionamiento de todo un sistema social y político (Žižek, 2008) queda bien retratado con la simple enunciación de los acontecimientos que tienen lugar en paralelo a la fatídica noche que experimenta Taruca por la pérdida del animal.

Para presentar esto es fundamental la estructura narrativa que adopta el cuento, la cual consiste en una división en cinco cuadros, división condicionada por la temática que en ellos se está tratando. Así, la historia trágica de Taruca también se intercala con el retrato político y social de la Cochabamba de la época, de manera que *violencia sistémica* y *violencia subjetiva* acaban entrelazándose en los hechos ocurridos en la cabaña familiar.

Se enuncia, por un lado, la sumisión de Zurita frente a la extorsión del patrón mediante un diálogo entre ambos que revela la corrupción existente dentro de las elecciones que se van a llevar a cabo. Además, de aquellos resultados se desprenden las frustraciones que el padre transforma en los golpes que abrirán el trágico final de la pastora.

A su vez, en las últimas páginas del relato, el cruce entre ambas violencias es todavía más evidente. Como veremos más adelante, durante la explosión final del acto violento que deviene en la muerte de Taruca, la narrativa de Zamudio se vale de dos tipos de silencio: la elipsis narrativa y el silencio de los personajes dentro del propio relato.

Para este apartado nos interesa, de momento, el segundo, puesto que viene a perfilar con exactitud más de un ataque hacia ese sistema que calla ya no solo ante el infanticidio sino ante más de una manifestación de *violencia subjetiva*, la cual acaba siendo neutralizada (Muñoz, 2003: 73). Personajes como el patrón o la abuela de la niña ignoran los chillidos porque creen que se trata de *otra* de esas palizas que propicia Zurita a su mujer. Junto a esto, la abuela exige silencio sobre el verdadero motivo de la muerte de la niña mediante la simple enunciación del significante “arrebato”, cuyos múltiples significados pueden descifrarse gracias al marco sistémico en el que ha sido

pronunciado. Por último, el círculo de todo ese silencio se cierra con las declaraciones del sacerdote:

- Dígame señor cura, ¿no ha oído usted nada?, se dice que Zurita ha muerto a palos a su hija. ¿Será verdad?
- Falsísimo – exclamó el sacerdote - La chica ha muerto de congestión. Me consta.

2.3. LA PÁGINA EN BLANCO

Como ya hemos podido adelantar con la presentación del nivel anterior, nos resulta tremendamente artificial desmembrar hacia el final del cuento lo *sistémico* de lo *subjetivo*, dado que el modo de narrar del segundo está estrictamente vinculado con el primero.

Decíamos arriba que la elipsis es el recurso elegido por Zamudio para narrar el asesinato de la pastora. Para ello, la narración se vale de los paralelismos entre la historia de Taruca y los acontecimientos políticos que se han venido enunciando a lo largo de todo el relato. El cuarto, y más breve, cuadro enseña al patrón de Zurita concentrado en la lectura de un periódico que narra los violentos acontecimientos ocurridos durante esa noche poselectoral, mientras de fondo se oyen unos “alaridos que pedían socorro”. Sin entrar en detalles explícitos, la inteligente inserción de aquella descripción simultánea a los acontecimientos en la cabaña basta para (*con*)mover e intuir el desenlace de lo que se había interrumpido tras estas últimas líneas: “La niña trató entonces de huir, pero el padre le cortó el paso, y en dos brincos... con un garrotazo la tendió en el suelo. Al verla caer, el bárbaro repitió dos golpes...”

El *estupor* de la escena se completa, por tanto, con la elipsis y con las anteriormente expuestas representaciones de la *violencia sistémica*. El punto de encuentro de estos dos niveles es, en realidad, el lugar en el que el lector se encuentra a sí mismo como testigo del acto violento. Es capaz de llenar los puntos suspensivos que cierran el cuarto cuadro porque conoce el sistema en el cual se insertan. Hay, por ello, una cierta desautomatización su cotidianeidad. Zamudio, como bien apunta Muñoz (2003: 71), emite una queja más allá del infanticidio. Se presentan unas noticias a las que la prensa da cobertura frente al

silencio sobre los sucesos que se desarrollan en el interior de la cabaña, sucesos cuyo silencio se construye intencionadamente.

No echamos tampoco en falta que en el relato se narren previamente los golpes recibidos por la madre de Taruca a manos de su marido como medio para reflejar la existencia de un caso de violencia de género. Nos basta que, con unas líneas, se nos demuestre la interiorización en los personajes del maltrato diario sufrido por la esposa. Con ello tenemos, en realidad, la presencia de dos *violencias subjetivas* simultáneamente silenciadas.

3. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, no es que nuestra autora se adscriba plenamente a una corriente literaria marcada por su estilo narrativo, sino que quizá resulte más propio proponer que aquello a lo que Zamudio se adscribe es a una suerte de espíritu de época, uno donde es muy posible hallar similitudes temáticas entre sus denuncias y las que emiten otras escritoras y escritores hispanoamericanos del fin de siglo. Con ello nos es posible desvincular lo decimonónico *femenino* de una única voz adherida a su género.

En línea con esto, su afán de *(con)mover*, vinculado aquí con el *estupor*, puede verse desde la óptica žižekiana de las tres violencias que subyacen en la composición narrativa del relato. Mediante la *violencia simbólica* se nos revela una suerte de estructura trágica presente en una de las historias que se narra, para la cual el ejercicio literario elegido por Zamudio utiliza un lenguaje que dicta un único posible desenlace. Seguidamente, el detalle con el cual se atiende a los acontecimientos externos al desarrollo del relato trágico configura poco a poco una historia paralela en donde toma protagonismo casi absoluto la *violencia sistémica*. Acompaña a esto una voz narrativa comprometida, la cual emite juicios constantes sobre el desarrollo y la descripción de los acontecimientos que presencia. Finalmente, el punto de encuentro entre las dos historias coincide con la aparición de la *violencia subjetiva* a través de los silencios con los cuales es presentado el cruel asesinato de Taruca. Esa página en blanco a la que seguirá su muerte se llena con el cuarto cuadro del relato en

donde la elipsis alegoriza la *violencia subjetiva* y lo que callan los personajes a la *violencia sistémica*. Hallamos pues que en la intersección de ambos se consigue ese *(con)mover* del lector.

Cabe, además, preguntarse, si el componente de actualidad que subyace en el cuento no contribuye en buena medida a que sea viable nuestra propuesta de lectura. Es decir, ¿valdrían Slavoj Žižek y sus reflexiones sobre la violencia para leer una narración cuyas violencias nos resulten demasiado ajenas en cuanto a tiempo y, posiblemente, espacio? Pensemos en que es un siglo, o poco más, lo que nos separa de los *dolores morales* aquí narrados, y, sin embargo, estos permanecen vigentes a lecturas como la aquí propuesta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arambel Guiñazú, M. C. & Martín Emilie, C. (2001). *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica. Vol. I*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Ayllón, V. ed. (2013) *Adela Zamudio: Cuentos*. La Paz, Bolivia: Plural.
- García Pabón, L. (1998). Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación patriarcal. En L. García Pabón (Ed.), *La patria íntima*. (p. 102). La Paz, Bolivia: Plural.
- Ibáñez Martínez M.L. (2002). Panorámica general sobre el maltrato infantil: sus posibles causas y prevención. En O. Barrios (Ed.) *Realidad y representación de la violencia*. (p. 79-99). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Leyva, H. (2015). Narrativas del estupor: literatura y violencia en tres novelas centroamericanas. En M. Garrido Carrera & M. Pietrak (Ed.). *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico. Guerra, sociedad y familia*. (p. 119-135) Sevilla: Pandilla Libros.
- Mataix, R. (2003). La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX. En C. Alemany Bay (Ed.) *Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante (Nº 16).
- Muñoz, W. O. (2003). *La narrativa de Adela Zamudio*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: La Hoguera.
- Žižek S. (2008). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

II. LAS INÉDITAS EN ÁFRICA

APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA FEMENINA
MARROQUÍ A TRAVÉS DE UNA DE SUS PIONERAS:
EL FUEGO Y LA ELECCIÓN DE JANATA BENNUNA¹
AN APPROACH TO MOROCCAN FEMALE
NARRATIVE THROUGH ONE OF HER PIONEERS:
FIRE AND CHOICE BY JANATA BENNUNA
Ana GONZÁLEZ NAVARRO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar un análisis de *El fuego y la elección*, la primera novela de Janata Bennuna, pionera de la literatura femenina marroquí, publicada en 1968 en una colección de relatos. Aunque su aportación a las letras marroquíes ha sido reconocida en Marruecos, su obra apenas es conocida en el extranjero. El eje conductor de nuestro estudio serán los paralelismos existentes entre la autora y la protagonista de la novela, analizando esta obra como una muestra de narrativa autobiográfica. Hemos utilizado la información contenida en la tesis doctoral inédita de Guadalupe Saiz Muñoz sobre Janata Bennuna, que recoge numerosas entrevistas realizadas a la autora, lo que supone una valiosa fuente primaria para comprender el significado de ciertos elementos clave presentes en la ficción autobiográfica. En cuanto al análisis, hemos seguido la propuesta teórica de Rachida Benmasud, crítica literaria marroquí que centra su trabajo en reivindicar la literatura escrita por mujeres, inscribiéndose en el campo abierto por la ginocrítica.

Palabras clave: Marruecos, feminismo, novela marroquí, Janata Bennuna, *El fuego y la elección*.

¹ La redacción de este artículo ha sido posible gracias a la Ayuda de Fomento a la Investigación en Estudios de Máster concedida por el Servicio de Investigación de la Universidad Autónoma de Madrid y a la orientación de mi tutor en esta beca, el profesor Gonzalo Fernández Parrilla. Agradezco también a la escritora Janata Bennuna que, ante la dificultad para encontrar su libro, me entregó una copia para la elaboración de este artículo.

Abstract: The aim of this article is to present an analysis of *Fire and Choice*, a novel published in 1968 within a collection of short stories, by Janata Bennuna, a pioneer Moroccan female writer. Although her contribution to Moroccan literature has been recognized in her homeland, her works are barely known abroad. The guiding thread of the study will be the existing parallels between the author and the main character, so we will present this novel as a piece of autobiographic writing. We have made use of the information included in the thesis of Guadalupe Saiz Muñoz about Janata Bennuna, which gathers many interviews with the author. They constitute valuable primary sources to disentangle the meaning of some of the key elements in her fiction. As for the analysis, we have taken after the theoretical framework of Rachida Benmasud, a Moroccan literary critic who focuses on female literature. Her works can be inscribed on the field opened up by gynocritics.

Key words: Morocco, feminism, Moroccan novel, Janata Bennuna, *Fire and choice*

INTRODUCCIÓN

En Marruecos, el canon literario² tampoco ha hecho justicia con las mujeres durante mucho tiempo. Esta tendencia empezó a corregirse en los años sesenta, gracias a la expansión del acceso de las niñas a la educación. A partir de ese momento, las mujeres empezaron a alzar su voz en el espacio público para debatir sobre los temas que les concernían. Comenzaron a agruparse en diferentes organizaciones, a escribir en periódicos y revistas y a publicar obras literarias. Rachida Benmasud denomina este proceso como “feminización de la causa de la mujer”³ (Benmasud, 2002: 30).

² Como señala Fernández Parrilla, “en Marruecos, el proceso de elaboración del canon literario (...) se encuentra estrechamente relacionado con el despertar de la conciencia nacional” (Fernández Parrilla, 2009: 85). Esa conciencia nacional se caracterizó principalmente por su carácter árabe e islámico, elementos que se vieron reflejados en el canon literario, creado por hombres y, por tanto, también con un marcado sesgo masculino.

³ Benmasud utiliza este concepto refiriéndose al contexto egipcio, para establecer una diferencia con el proceso previo de “masculinización de la

Es en ese contexto en el que Janata Bennuna empieza a publicar sus obras. Se trata de la primera escritora marroquí en pasar a formar parte del canon. Nuestro objetivo es realizar una aproximación a la literatura femenina marroquí a través de la figura de esta autora y de su primera novela, *Al-nar wa-l-ijtiyar*⁴ (El fuego y la elección). La decisión de analizar esta obra, que da nombre a su segunda colección de relatos publicada en 1968, se debe a que pasó a ser lectura obligatoria en el sexto curso de la escuela secundaria en 1986, cuando fue reeditada por separado, lo que contribuyó decisivamente a su canonización.

Pese al reconocimiento que Bennuna ha llegado a obtener en Marruecos, apenas es conocida fuera del contexto árabe. Una prueba de este desfase es que, mientras en el Salón Internacional de la Edición y del Libro de Casablanca celebrado en febrero de 2017 se ha entregado un premio de creación literaria que lleva su nombre⁵, en España solo podemos encontrar algunos de sus relatos breves traducidos en obras especializadas (De Agreda Burillo y Cherif-Chergui, 1981) y en dos antologías (Bennuna, 1991; Bennuna y Al-Tabia, 1991). Pero, en cualquier caso, ninguna de sus novelas está disponible en español. Por todos estos motivos, para dar merecida visibilidad a su labor literaria, nos parece apropiado llevar a cabo el estudio de *El fuego y la elección*.

1. JANATA BENNUNA

La escritora Janata Bennuna nació en Fez a principios de la década de 1940 (es decir, durante la época del Protectorado, 1912-1956)⁶. Su familia participó en el movimiento nacionalista

cuestión de la mujer”. Se trata de una división “procedimental y metodológica” (Benmasud, 2002: 30). Mientras la primera etapa se caracterizó por la presencia de voces masculinas abogando por los derechos de las mujeres, en la etapa de feminización se observa una importante presencia y participación de mujeres tanto “cuantitativa como cualitativamente” (Benmasud, 2002: 30).

⁴ Las transcripciones del árabe están simplificadas con la intención de facilitar la lectura del artículo al lector o lectora.

⁵ Programa del Salón: http://www.salonlivrecasa.ma/fr/files/Programme_culturel_Siel_2017.pdf.

⁶ La información principal sobre la biografía de Janata Bennuna procede de Saiz Muñoz (1991a) y de García Ponzoda (2005).

marroquí por la independencia. Tuvo una relación muy estrecha con Allal al-Fasi (1910-1974)⁷, importante líder del nacionalismo marroquí, a quien Bennuna llegó a considerar su “padre espiritual” (Saiz Muñoz, 1991b y García Ponzoda, 2005). De hecho, al-Fasi prologó la edición de 1986 de *El fuego y la elección*, donde se aprecia la admiración que también él sentía por la escritora. Debido a su entorno, Bennuna cursó sus primeros años en una institución educativa tradicional, donde la enseñanza se llevaba a cabo en árabe, lengua que llegó “a amar”, como suele afirmar. Nunca se esforzó por aprender francés, que era el idioma del colonizador. Esto es importante para entender la elección de la lengua de escritura de la autora: el propio hecho de escribir en árabe es, para Bennuna, un acto político, como se infiere de las siguientes palabras:

Estoy ligada a una familia que tiene un papel en el quehacer de la patria y que se ha propuesto hacer de sus hijos instrumentos para la defensa de la lengua nacional, enseñándola de una forma eficaz, colaborando así contra el propósito que quería acabar con ella (De Ágreda Burillo, 1972: 158).

Desde pequeña, Bennuna se interesó por los acontecimientos políticos de su país y de la comunidad árabe. Tres sucesos marcaron especialmente su vida. El primero, fue la humillante derrota que sufrieron los ejércitos árabes en Palestina en junio de 1967. Palestina era el motivo central del nacionalismo árabe y todo lo que allí ocurría afectaba especialmente a la escritora⁸. El segundo acontecimiento que la conmocionó fue su divorcio, que supuso una gran decepción, ya que su marido, a pesar de ser también un intelectual que, en apariencia, apoyaba la emancipación de la mujer, en realidad, “era el típico hombre marroquí que quería que su esposa se quedara en casa” (Saiz Muñoz, 1991a: 170). El tercer suceso que sacudió la vida de la escritora fue la invasión de Beirut en 1982.

⁷ Sobre Allal al-Fasi véase [http://www.literaturamarroqui.edu.es/autores/FASSI,%20Allal%20al-%20\(1910-1974\).pdf](http://www.literaturamarroqui.edu.es/autores/FASSI,%20Allal%20al-%20(1910-1974).pdf).

⁸ Allal al-Fasi explica en el prólogo la importancia que este acontecimiento tuvo para la sociedad árabe y para Bennuna.

Su producción literaria se ha visto marcada por estos eventos. Las primeras obras de Bennuna se centran en temas políticos, como es el caso de sus dos primeras colecciones de cuentos, *Li yasqut al-samt* (Abajo el silencio, 1967) y *Al-nar wa-l-ijtiyar* (El fuego y la elección, 1968), y su segunda novela *Al-gad wa-l-gadab* (El mañana y el cólera, 1981) que fue escrita en 1971, pero se publicó más tarde. Aunque el tema de la mujer está presente a lo largo de toda su producción literaria, es después de su divorcio cuando dicha temática se convierte en el eje central de sus relatos, como en *Al-sura wa-l-sawt* (La imagen y la voz, 1975) y *Al-'Asifa* (La tempestad, 1979). En sus obras posteriores, vuelven a estar presentes los mismos temas: la política, la sociedad, la mujer y el amor⁹.

Guadalupe Saiz Muñoz afirma que en la obra de Janata Bennuna se pueden encontrar rasgos de literatura autobiográfica, ya que sus personajes reflejan sus propias preocupaciones. En el caso de *El fuego y la elección*, coincido con esta tesis. Parece que Bennuna escribe por impulsos, animada por lo que ocurre en su vida. Ella misma afirma: “El drama es lo que hizo de mí una escritora y por él he escrito lo que he escrito” (Saiz Muñoz, 1991a: 208). A fin de demostrar esta idea, a medida que vayamos presentando a continuación los rasgos más importantes de esta obra, mostraremos los paralelismos existentes entre la escritora y la protagonista, entre la mujer y el personaje, entre Janata y Layla.

2. *EL FUEGO Y LA ELECCIÓN*: IMPLICACIÓN VITAL EN LA LITERATURA

En su primera novela, *El fuego y la elección*, Bennuna refleja la crisis existencial que provocó en ella la guerra de 1967 (conocida como la Guerra de los Seis Días) y la consecuente humillación que supuso para los pueblos árabes. Esta fuerte carga emocional en su literatura hace que utilice un lenguaje simbólico y filosófico, con largas reflexiones, cuyo significado

⁹ La lista completa de las publicaciones de la autora se encuentra en *Al-dakira al-mustarya'* (La memoria restituida), un libro de memorias (Bennuna, 2013).

puede resultar complejo de discernir. Sobre su escritura, hace la siguiente reflexión:

Intento hacer de la narrativa una parte de mi vida, que refleje profundamente la esencia vital. Quiero mejorar este género literario, trabajando por romper las diversas formas de la narrativa tradicional, tanto en su estructura, en el protagonista, en el diálogo, en el tiempo y en el lugar, como en los juegos del subconsciente, en las expresiones fuertes, en la construcción y en el significado. Busco una revitalización de las palabras a través del interés filosófico, los temas realistas, etc. (De Agreda Burrillo, 1972: 160).

Esta implicación vital en la literatura se debe a que, al tratar la novela de una tragedia tan intensa con la que Bennuna estaba comprometida, como explica el propio Allal al-Fasi en el prólogo, “no pensó la escritora en crear una heroína inexistente, sino que puso en ella su propia personalidad” (Bennuna, 2015: 3).

2.1. LAYLA: LA PROTAGONISTA

Esa heroína en la que Janata decide volcar su personalidad es Layla, que se siente paralizada ante el dolor y la desolación provocados por la humillante derrota¹⁰. Prueba de ello es la presencia de un campo léxico relacionado con el sufrimiento, con palabras que repiten como *kaaba* (“melancolía”, pp. 31, 58, 104)¹¹, *huzn* (“tristeza”, pp. 31, 44, 45, 106, 111, 113), *ta’ab* (“cansancio”, pp. 41, 43, 56, 97) o *farag* (“vacío”, pp.58, 71, 94, 97, 102). Layla está sometida a una fuerte presión, porque tiene que tomar una decisión acerca de dos aspectos: el matrimonio y

¹⁰ A través de los diálogos con diferentes personajes (pp. 33-41, 44-48) o reflexiones de la protagonista (pp. 27-28, 43, 71), entendemos el desasosiego y la tristeza que ha provocado en ella la derrota de 1967. Se refiere a ello con términos como *yarima* (“crimen”, p.34), *hazima* (“derrota”, pp.35, 37, 86, 117) o *masa’a* (“tragedia”, pp. 37, 46, 101). Sabemos que se trata de este acontecimiento porque aparece mencionado como *ma’raka yunio* (“la batalla de junio”, p.39) o *raya yunio* (“la convulsión de junio”, pp.60, 70), en relación a la fecha en que ocurrió.

¹¹ En adelante, las citas de la novela se mencionarán directamente con p. o pp., para evitar una repetición excesiva, ya que todo hace referencia a la misma fuente, recogida en la bibliografía como Bennuna (2015).

el trabajo; pero se ve incapaz de avanzar en ninguna de las dos direcciones. No entiende que la gente siga adelante con sus vidas como si nada hubiera pasado, preocupándose solo por su bienestar material, cuando ella incluso ha dejado de encontrar sentido en el trabajo que realiza en una oficina del Ministerio. Reprocha esta actitud, en especial en lo que concierne a los gobernantes, a los que acusa de haber abandonado a su pueblo. Incluso se culpa a sí misma por lo ocurrido: “Acuso a todos y a todo. Y ojalá ahorcaran a los criminales, empezando por mí” (p.45).

Según Benmasud, los temas principales que aparecen en la literatura marroquí de mujeres son: el dolor, la emancipación, el nacionalismo y la realidad adversa (Benmasud, 2002: 135-49). Todos ellos están presentes en la novela de Bennuna. A través de los diálogos que Layla mantiene con otros personajes, reflexiona sobre la situación de la sociedad árabe (pp. 42, 59-64, 105). Resalta la necesidad de educar de manera adecuada a las nuevas generaciones para que puedan cambiar las circunstancias nefastas que asolan a los árabes, porque, afirma Layla: “Los que vienen (...) ellos son los que crearán la palabra que dará forma a la época, enmarcándola y sobrepasándola” (p.63). También reflexiona sobre el papel que debe desempeñar ella en ese contexto, llegando a preguntarse: “¿Y quién soy yo entre todo esto?” (p.102). Se debate entre sus deseos individuales de encontrar el amor y aceptar el matrimonio y el impulso interno que la anima a emprender una acción que favorezca a la colectividad para contrarrestar el efecto de la derrota de 1967 (pp.102-103). Piensa para sus adentros: “Hay fuego en las entrañas, pero a pesar de ello, es necesario elegir” (p.85). Pero Layla está paralizada ante el dolor y el shock, hasta tal punto que llega a caer enferma (pp. 48-49).

Este es el primer elemento que comparten escritora y protagonista. Ya hemos mencionado la fuerte conciencia política y nacionalista que Bennuna desarrolló desde joven y su implicación con la causa palestina. Para ella, “la derrota de 1967 lo sacudió todo: la palabra, las relaciones, y nuestras anteriores uniones con todo lo que estaba establecido” (Saiz Muñoz, 1991a: 161). Este acontecimiento tuvo una importante influencia en su estado de ánimo y fue lo que la empujó a escribir sus primeras obras.

2.2. LOS PERSONAJES

A lo largo de la novela aparecen diferentes personajes y elementos que, o bien ayudan a la protagonista o bien le ponen trabas en el camino hacia su objetivo, que no es otro que conocer su identidad y tomar la decisión correcta. Podemos considerar oponentes a la madre, la hermana, el vendedor de hierbabuena y la oficina. Y entre los elementos/personajes ayudantes se encuentran el nivel cultural, el padre, Idris (el amigo de su cuñado) y un lisiado con el que se encuentra Layla en sus paseos por la ciudad. Este “programa narrativo” basado en un personaje principal que persigue un objetivo, rodeado de personajes ayudantes/opponentes está inspirado en el análisis de Benmasud para explicar la estructura de la narrativa femenina marroquí (Benmasud, 2002: 119-124). En nuestro estudio de los personajes aplicamos esta idea, entendiendo en qué medida estos simbolizan un obstáculo o un aliciente para la protagonista, lo que resulta útil para entender su evolución.

La madre representa la tradición y presiona a Layla para aceptar un matrimonio que considera ventajoso porque le garantizaría su bienestar material y le permitiría realizarse como mujer, porque es alguien “distinguido, tiene una buena posición, y la pondrá donde ella merece” (p.51)¹². En cuanto a la hermana, aunque defiende a Layla, opina igual que su madre sobre el matrimonio¹³ y representa el conformismo, ya que acepta el rol femenino tradicional, llegando a ser “feliz con sus días completos entre utensilios de cocina y muros, llenos de calma” (p.86). El vendedor de hierbabuena encarna a la sociedad marroquí popular, que sigue adelante con sus acciones cotidianas y sus preocupaciones menores, sin haber cambiado su modo de vida después de la derrota. Él “vende su hierbabuena, ese mismo al que vi una vez llorar en nuestra calle y ahora vende (...). ¿Y quién se esfuerza para acabar contigo, oh, derrota? (...) La derrota está en la hierbabuena, en las ruedas de los coches, en los escaparates y en el tráfico, ¿y dónde está el ser humano?” (p.86). Layla no entiende ni comparte esta actitud.

¹² Sobre la actitud de la madre, son especialmente representativos los diálogos que mantiene con la hermana (pp. 18-21) y con el padre (pp.50-54).

¹³ “Su hermana, como su madre, ve la solución en el sí” (p.70).

Por otro lado, la oficina simboliza el trabajo y el sistema. El trabajo ha dejado de tener un sentido y un objetivo claros y en lugar de ayudarla a ocupar su mente con algo productivo, la asfixia. Se siente encerrada en una sala en la que “no estaban abiertas todas las ventanas ¡y esas letras por qué no dicen nada! (...). Y esa oscuridad, ¿dónde la había visto?” (p.56).

Por último, cabe mencionar a otro personaje que Benmasud no cita pero que, siguiendo su definición, nos parece que desempeña un papel importante como oponente. Se trata del señor Lutfi¹⁴, uno de los pretendientes de Layla, que ocupa un importante cargo en el ministerio. Cuando este le confiesa sus sentimientos (pp.66-69), la protagonista se siente atraída por él, pero desde el principio desconfía en cierta manera porque “los grandes siempre saben cómo burlarse” (p.67). A lo largo de la novela, mantienen conversaciones telefónicas en las que Lutfi le insta a darle una respuesta, lo que aumenta el desasosiego de Layla (pp.75-78 y 91-93). Finalmente, termina aceptando que, si quiere llevar a cabo una acción que contribuya a mejorar la situación de su pueblo, no puede unirse a él, porque representa el sistema al que ella culpa por la derrota de 1967 y por la situación en la que se encuentra la sociedad marroquí. En la carta final (pp.112-119), le explica su decisión y por qué le rechaza: “A tu lado no puedo desempeñar el papel que tengo que llevar a cabo. Y eso se debe a que tú eres uno de los pilares del sistema al que yo declaro culpable” (p.115).

Pero no todo es negativo. Layla también tiene elementos a su favor. Su nivel cultural le permite una mayor libertad de acción. Cuenta además con el apoyo de su padre, que la anima en sus decisiones y no la obliga a casarse. Incluso se enfrenta a su mujer por este motivo, diciéndole: “Son sus asuntos. ¿Acaso me he entrometido alguna vez en los asuntos de mis hijos? Yo creo en ellos” (p.51). Aquí apreciamos otro paralelismo entre la protagonista y la autora. Además de compartir el nivel sociocultural, encontramos una coincidencia en la situación familiar: el padre de Bennuna, al igual que el de Layla, siempre

¹⁴ Solo conocemos el nombre de este personaje al final. A lo largo de la novela, aparece mencionado como *al-ra'is al-kabir* (“el gran jefe”, p.32).

la apoyó en sus proyectos y decisiones¹⁵. En cambio, la madre de la escritora nunca terminó de comprender que su hija se alejara del rol femenino tradicional “para seguir su vocación intelectual” (Saiz Muñoz, 1991a: 143) y lo mismo le ocurre a la madre en la novela.

Siguiendo con los personajes “ayudantes”, son en concreto dos las figuras que suponen el incentivo que Layla necesita para encauzar su sentimiento de dolor y decepción hacia una acción efectiva. El primero, Idris, tiene un carácter idealista, y defiende precisamente la necesidad de terminar con las acciones vacías y pasar a una acción verdadera, que favorezca un cambio social, en la que la gente se comprometa “con [su] tiempo, con [su] participación y con [su] esfuerzo” (p.83). La protagonista escucha estas reflexiones en una conversación entre Idris y su cuñado, y se identifica con ellas (pp.80-84).

Pero creemos que el personaje que realmente supone un punto de inflexión para Layla es el lisiado, ya que este encuentro (p.96) supone el desencadenante final de su rebelión. Ella ve cómo este personaje, a pesar de la dificultad que podría implicar su discapacidad, ha conseguido dar la vuelta a su situación y convertir su desventaja en ventaja, encontrando un trabajo que le llena y que él considera importante: transcribir cartas para gente analfabeta (pp.106-107). Layla siente vergüenza al compararse con él, porque ella, en principio, tiene todo de su parte para emprender la acción que quiera, pero sigue paralizada. Ese encuentro le hace plantearse: “Entonces... ¿Cómo debo liberarme de mi parálisis para participar en el levantamiento de los lisiados?” (p.105). Por fin, toma una decisión: su objetivo en la vida a partir de entonces será la formación de las nuevas generaciones, para poder colaborar en el cambio que estas deben emprender, porque, escribe en la carta final: “la enseñanza concede a mis sentimientos de responsabilidad una especie de tranquilidad” (p.116).

¹⁵ Entre estos proyectos, cabe mencionar la fundación en 1965 de la revista *Shuruq*, la primera revista cultural marroquí concebida por y para mujeres, que el padre de Bennuna ayudó a financiar. Véase Saiz Muñoz (1991b) y González Navarro (2017).

De nuevo, encontramos otra clara coincidencia con la vida de la autora. Desde joven, Bennuna tuvo una fuerte vocación pedagógica y trabajó muchos años como profesora, llegando a dirigir un instituto para chicas. Consideraba que los jóvenes constituían la esperanza para el futuro del mundo árabe y ella quería “participar en la construcción de la base cultural sobre la que las generaciones venideras funden el marco cultural actual, en tanto que uno de los instrumentos de la lucha por el cambio de las estructuras y los marcos sociales” (Bennuna, 1984: 102).

2.3. EL ESTILO

Podemos apreciar la evolución de la protagonista a través de sus largos monólogos interiores mientras pasea por la ciudad, en un intento de huir de su realidad (pp.29, 42-44, 79, 86, 94-97, 105-109). Observamos constantemente una alternancia entre la tercera y la primera persona, lo que favorece la confusión entre la autora y la protagonista. El estilo de Bennuna, que, como se ha mencionado antes, puede resultar complejo, es también innovador. Repite, por ejemplo, frases cortas pronunciadas con anterioridad por algún personaje, que resuenan en la mente de la protagonista (p.78), emulando la manera en la que en ocasiones resuenan en nuestra cabeza determinadas frases que nos impactan.

Consigue también reflejar el curso del pensamiento humano, mezclando los diálogos con la reflexión de Layla:

Pero aquel lisiado, por qué no huye del mundo, como yo, sino que abraza todos los edificios, personas, coches y trabajo que le rodean.

— ¿Dónde estabas?

En cuanto al lisiado, él sabe dónde está y dónde va, cuándo aparecer y cuándo desaparecer, y yo sigo buscando el lugar en el que debo estar

— Habla.

— Eh... sí (p.98)

En este pasaje su hermana Sukaina intenta hablar con ella, pero la protagonista está ensimismada en sus pensamientos. Situaciones como esta ocurren a veces en la realidad en la interacción humana. Por último, destaca también la estrategia

utilizada en la carta final que Layla dirige a Lutfi explicándole los motivos del rechazo de su proposición y de su decisión profesional. Los fragmentos de la carta se van intercalando con las acciones que ella realiza (pp. 113-119), de tal manera que el lector visualiza a la protagonista en ese proceso de escritura.

3. CONCLUSIÓN

Tras la presentación de los elementos principales de esta novela, se hace evidente la presencia de rasgos autobiográficos. Son numerosos los paralelismos entre las vidas de Layla y Janata: la situación familiar, el nivel social, la parálisis ante la crisis y la vocación pedagógica. A través de esta obra, Bennuna revisa cuál debe ser el papel del intelectual en un contexto crucial como es el mundo árabe tras la crisis de 1967. Pone en cuestión su papel como intelectual, pero también como mujer, rechazando el rol pasivo al que la sociedad la ha querido relegar y mostrando lo que tiene que ofrecer. La política y la situación de las mujeres no solo son los temas principales de esta novela, sino que son una constante en toda la obra de Bennuna. Se trata de una autora con una sensibilidad exquisita, comprometida con los problemas de su época. Además de presentar la primera novela de esta reputada autora marroquí, el utilizar las herramientas teóricas que propone Rachida Benmasud nos permite profundizar en el análisis y, al mismo tiempo, esbozar un ejemplo de ginocrítica¹⁶ en el contexto marroquí.

Es una lástima que la lengua de escritura pueda suponer, en cierto modo, un impedimento a la hora de dar a conocer la obra de Janata Bennuna. De hecho, este es uno de los problemas a los que debe hacer frente la literatura árabe contemporánea. Confiamos en que seminarios como “Las Inéditas”, y otras iniciativas, ayuden a incrementar el interés por esta literatura y el apoyo a la traducción, una de las herramientas con que contamos para conseguir que la literatura traspase fronteras.

¹⁶ Con este término hago referencia al tipo de crítica feminista propuesto por Elaine Showalter, entendida como “el estudio de la literatura de la mujer” (Moi, 1995: 86).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benmasud, R. (2002). *Al-mar'a wa-l-kitaba: su'al al-jususiyya/balagat al-ijtilaf* (La mujer y la escritura: la cuestión de la especificidad/la retórica de la diferencia). Casablanca: Ifriqiya Sharq.
- Bennuna, J. (2015). *Al-Nar wa-l-Ijtiyar* (El fuego y la elección). Rabat: Publicaciones del Ministerio de Cultura.
- Bennuna, J. (1981). "Mujer sin orgullo". Trad. María Clara Thomas, en F. De Agreda Burillo y A. Cherif-Chergui (pp.286-289). *Literatura y Pensamiento Marroquíes Contemporáneos*. Madrid: IHAC.
- Bennuna, J. (1984). "Min talafif al-waqi' hatta tadaris al-hulm" (De las circunvoluciones de la realidad a los accidentes del sueño). *Afaq*, 3/4, pp. 99-103.
- Bennuna, J. (2013). *Al-dakira al-mustarya'a* (La memoria restituida). Casablanca: Dar taqafa.
- Bennuna, J. (1991). *El espejo acusador: retrato de una mujer marroquí*. Granada: Universidad de Granada.
- Bennuna, J., y Al-Tabia, R. (1991). *Escenas marroquíes: visión social de los sesenta a través de dos narradoras*. Granada: Impedisur.
- De Ágreda Burillo, F. (1972). "Encuesta sobre literatura marroquí". *Almenara*, 2, pp. 157-161.
- Fernández Parrilla, G. (2009). "La formación del canon literario. Literatura e Historia de la Literatura en Marruecos". *Anaquel de Estudios Árabes*, 20, pp. 83-96.
- García Ponzoda, S. (2005). *Palabra de mujer* [Documental]. España: Taller de la Imagen de la Universidad de Alicante.
- González Navarro, A. (2017). "Šurūq: la primera revista marroquí de mujeres medio siglo después". *La Reina de los Mares*. Recuperado de <http://reinamares.hypotheses.org/14477> [Fecha de consulta: 19/05/2017].
- Moi, T. (1995). *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra
- Saiz Muñoz, G. (1991a). *La obra narrativa de Janata Bennuna* (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Saiz Muñoz, G. (1991b). "Šurūq, primera revista femenina en Marruecos", en *Homenaje al Profesor Jacinto Bosch Vilá*, 2/1, pp. 811-822.

LITERATURA FEMENINA AFRICANA. *ÉJO*,
DE BEATA UMUBYEYI MAIRESSE
AFRICAN FEMALE LITERATURE. *ÉJO*,
BY BEATA UMUBYEYI MAIRESSE

Ángela FLORES

Universidad de Salamanca

Resumen: A pesar de las dificultades en el mundo de la edición y aunque tradicionalmente ausente de los programas de enseñanza, la literatura del África Subsahariana de expresión francesa vive desde hace unos años un mayor reconocimiento en Francia; investigadores y crítica destacan ante todo la escritura de ciertas autoras.

Beata Umubyeyi Mairesse, nacida en Ruanda en 1979, que vive en Francia desde el año del genocidio (1984), viene a sumarse a esta nueva generación de escritoras africanas que producen una literatura rica en experiencias humanas, sociales y estéticas. La voz íntima de las doce mujeres protagonistas de *Ejo* (2015), la distancia y la libertad que le permite la ficción y la flexibilidad que le presta la *nouvelle*, son elementos que le permiten ir más allá del testimonio en la evocación y la comprensión del dolor.

Palabras clave: memoria, mujeres, escritura ficcional, *nouvelle*.

Abstract: Despite difficulties in the publishing world, and although traditionally absent from education programmes, Francophone Sub-Saharan African literature has been more widely recognized in the last years in France. Researchers and critics especially highlight the work of certain women writers.

Beata Umubyeyi Mairesse, who was born in Rwanda (1979) and has lived in France since the year of the genocide (1984), belongs to this new generation of African women writers who produce pieces of literatures that are rich in human, social and aesthetic experiences. The intimate voice of the twelve women, protagonists of *Ejo* (2015), the distance and the freedom that fiction permits and the flexibility offered by the *nouvelle* are

elements that allow Beata Umubyeyi to transcend testimony in the evocation and understanding of pain.

Key words: memory, women, fiction, *nouvelle*.

Cuando la visibilidad histórica se ha desvanecido, cuando el tiempo presente del testimonio pierde su poder de conmover, entonces los desplazamientos de la memoria y las direcciones desviadas del arte nos ofrecen la imagen de nuestra supervivencia psíquica. Vivir en (...) la casa de la ficción (...) es también un profundo deseo de solidaridad social. (Bhabha, 2002:35-36)

1. LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESIÓN FRANCESA

Beata Umubyeyi Mairesse nació en Rwanda en 1979. En 1994 es rescatada del genocidio de su país y llega a Francia como refugiada, con 15 años, donde reside desde entonces. *Éjo*, su única obra hasta este mismo año¹ se publica en 2015.

Quizás en los contextos académicos y editoriales esta obra y su autora aparecieran dentro de la categoría “literatura francófona”, concepto que establece una diferencia (una separación) entre literatura escrita en Francia y literatura escrita en francés, tal y como lo expresaba Tahar Ben Jelloun (1995), nacido en Marruecos: “J’ai l’impression que, quand on parle de francophonie, il s’agit toujours des autres: les Noirs, les Arabes, un peu les Belges, les Suisses, les Canadiens, mais jamais les Français”. Quedan así integrados (asimilados) escritores de las Antillas, de Bélgica, de Suiza, de Quebec, de África, etc.

La literatura escrita en francés por africanos es un fenómeno del siglo XX (Moudelino, 2003), se inicia en los años 20 y alcanza su consagración en los años 60-70 con algunas obras y autores clave como Amadou Kouruma (*Les Soleils des indépendances* (1968), Sony Labou Tansi, Henri Lopes, etc. Es la época de la literatura poscolonial. En ese mismo período se sitúa la llegada de la literatura femenina; sin voz hasta ahora, la mujer

¹ Acaba de publicar su segunda obra: *Lezardes* (2017). La Cheminante: Ciboure.

pasa “des maux aux mots” (Awa Thiam, 1978, en Herzberger-Forfana (2001:11) para construir su propia realidad.

La crítica dedica una especial atención a una generación de escritores nómadas que aparece posteriormente en la escena francesa en los años 90 y que tienen en común ser africanos y residir en Europa o en Estados Unidos. Autores como Calixte Beyala, Alain Mabanckou, Gaston Paul Effa, Abdourahman Waberi, Fatou Diome, Leronora Miano, etc. dan una nueva visibilidad a los africanos que viven fuera de África y renuevan también la novela africana.

Esta nueva generación de escritores transnacionales rompe las barreras y defienden una identidad fronteriza, híbrida “d’ici et de là bas”: africana y francesa (europea). Rechazan la compartimentación del imaginario y proclaman la riqueza de decir el mundo con una lengua “d’ici et d’ailleurs, dans la langue de Molière et de Kourouma” en palabras de Alain Mabanckou (2016: 71), camerunés que vive entre Estados Unidos y París.

Asimismo, critican la idea de abordar la literatura africana como un bloque monolítico, como si fuera un único país, lejano, y por supuesto... exótico. África es un gran continente que conforman una geografía y países diferentes entre sí, con multitud de lenguas y de culturas, y por lo tanto con voces singulares. Todo ello está obligando a una revisión de la terminología crítica sobre la literatura africana y la literatura francesa.

Los autores africanos que escriben en francés son a veces más conocidos en el otro lado del Atlántico que en Francia². Esto se debe por una parte a que en las universidades estadounidenses sí tiene cabida la literatura africana en los programas de literatura y fomentan su conocimiento a través de los propios escritores africanos, que son invitados a dar conferencias o cursos; pero esto parece ser también fruto de ese “regard un peu condescendant” con que los franceses han considerado al escritor africano, según declaraba Ben Jelloun (1995).

Actualmente las letras africanas muestran una extraordinaria vitalidad y diversidad muy bien recibida por el público francés,

² Hablar del conocimiento y de la recepción de la literatura africana en España nos llevaría a hablar de la cuestión de la traducción, y eso supone otro debate.

un hecho que se acompaña por el número creciente de premios literarios que recaen en escritores africanos. La literatura escrita por mujeres, que hasta hace poco no había recibido de la crítica mucha atención, suscita un gran interés. Las dos últimas décadas marcan el triunfo de obras femeninas del África subsahariana (Herzberger-Forfana 2001).

2. ÉJO

2.1 MEMORIA Y FICCIÓN

En *Ejo*, Beata Umubyeyy Mairesse presenta once nombres de mujer que nos proponen la lectura de once “nouvelles” de ficción. En esta primera obra la escritora se asienta en una parte de la historia de su país, el genocidio de 1994, quizás porque toda escritura traduce inevitablemente en primer lugar la aventura personal o intelectual de su creador: “Aurais-je pu écrire un premier livre sur tout autre chose? Peut-être pas”, declaraba la propia autora en una entrevista a *Jeune Afrique*.

Beata Umubyeyi parte en efecto de cosas vividas, pero insiste en que no quería un testimonio directo de su historia. Ella es una víctima del genocidio, pero no quiere hablar tampoco como víctima. Para hacer frente a los discursos parciales que intentan reducir el genocidio humanitario de Ruanda a un enfrentamiento interno entre etnias, para luchar contra el silencio y el olvido, Beata elige la ficción. “Somos porque tenemos historia” (Maldonado 2010:174). Diversos investigadores de la memoria establecen que la narración es un fundamento necesario en la memoria cultural, en el análisis y estabilización de la memoria e identidad colectivas; la literatura explica la vida que había detrás de la historia, lo que conforma el grupo no son los hechos, no es la objetivación, sino el acto de narrar (Buschmann 2016).

Leonora Miano, camerunesa y francesa, expresaba con total claridad esa relación entre historia -dolorosa, silenciada, como en el caso del genocidio ruandés- y ficción. Tras la publicación de *La saison de l'ombre* (2013), novela que recrea la vida de una población en el período de la trata de negros, en el África subsahariana, la escritora declaraba: “Je crois que la fiction, quand le silence est si intense, est peut-être le seul moyen d'arriver à faire émerger une parole et amener à une réflexion douloureuse”.

Beata U. M. anuncia por su parte que presentar la historia de una forma más “*détournée*”, menos directa, la hace menos dolorosa: “*entrer par la petite lucarne de l’intimité de la vie d’une personne*” (2016a) y también la hace más próxima, más accesible a todos, algo fundamental en su proyecto literario: “... *la rendre plus proche, plus humaine et que ce ne soit pas des histoires africaines de très loin, le continent noir dont on ne comprend pas grand chose*” (2016a).

Tampoco elige como marco temporal el momento del genocidio. *Ejo*, tres letras, una palabra, en kinyaruanda, lengua materna de la autora, significa según nos dice ella misma en el Prefacio de su obra, *hier et demain*, ayer y mañana. Las “*nouvelles*” de *Ejo* se desarrollan antes o después del genocidio, nunca durante. La autora declara que abordar ese período en concreto habría sido además demasiado doloroso para ella y para su entorno.

Esta mirada personal de la historia compensa el enfoque que adoptan los discursos institucionales, o la prensa, que nos tiene acostumbrados a hablarnos de los hechos: para las tragedias, el impacto son los números. No hay alusión ninguna a los sentimientos de temor, a la inquietud, a los presagios anteriores, que sí ocupan los tres primeros relatos de *Ejo*; tampoco se habla de las cicatrices físicas o psíquicas de los supervivientes. Es ahí justamente donde, de forma original, se asienta Beata Umubyeyi.

Ejo se sitúa en los días de antes del genocidio, “*l’éjo-hier*”, pero trata sobre todo de los días de después: “*l’éjo-demain de la survivance*”. Esto queda evidenciado por el espacio textual consagrado cada uno de los dos tiempos.

Solamente las tres primeras *nouvelles* nos remiten al tiempo anterior al comienzo de los ataques del ejército y las milicias hutu a la población tutsi, de los vecinos hutu a los vecinos tutsi...; la cuarta (“*Soeur Anne – Ne vois-tu rien venir*”) adopta la estructura de cartas y abarca un período de tiempo amplio (1983-2013), del que se nos da cuenta a través de las fechas de las cartas. El resto de *nouvelles*, siete, nos relatan momentos de vida de las diferentes mujeres ya en Europa, en Francia o en Bélgica (Canadá para el marido de Speziyoza), después del genocidio. Marcadas en su pasado por el genocidio, pero buscando encontrar –encontrarse en- una nueva vida; tanta muerte ha generado un

inevitable sentimiento de culpabilidad por estar vivo: Agrippine habla de la “honte d’une survivante” (88-89).

Como toda literatura de memoria, *Ejo* tiende un puente entre el presente y el pasado, pero quiere ser ante todo una obra de futuro, de reconciliación con la vida, como ella misma explica en el prólogo: “dire notre origine et notre avenir, reconquérir la vie, retrouver les mots d’avant et inventer ceux d’après le génocide”.

Integra igualmente cultura africana y cultura francesa. Los africanismos en la lengua nacional de Ruanda tienen una presencia constante. Cada *nouvelle* viene precedida de un proverbio o sentencia en kinyaruanda, y traducida entre paréntesis al francés. Con la coexistencia de estas dos lenguas en la obra, la autora muestra evidentemente esa doble identidad. Comunica con más precisión realidades africanas y nos acerca a ellas de manera más sensible, pero es a la vez y sobre todo una forma de fraternización con los suyos, de los que de alguna manera tuvo que renegar para salvar su vida: “Pour sauver cette peau, pendant le génocide, j’ai prétendu que je ne parlais pas du tout le kinyaruanda. Renier ma langue maternelle. Être blanche pour leur faire oublier que j’étais aussi noire. Tutsie» (*Ejo*. Préface). Porque como declaraba Carlos Fuentes (1987), hablar es convivir:

Decir lengua es decir civilización: comunidad de valores, símbolos, usos (...) preguntas sobre el pasado, el presente, el porvenir. Al hablar no hablamos solamente con los que tenemos cerca: hablamos también con los muertos y con los que aún no nacieron (...) con lo visible y lo invisible.

2.2 NOUVELLE

La *nouvelle* o relato corto, forma narrativa breve, flexible, ofrece a Beata una mayor libertad para una estética personal. Aun tratándose de una forma no fijada, los diversos estudiosos y los practicantes del género reconocen ciertos rasgos dominantes. Abordamos a continuación algunos de ellos que, a nuestro modo de ver, conducen a nuestra autora a la elección de esta forma.

Para Christiane Lahaie (1998), la *nouvelle* es casi siempre fruto de una narración “subjetiva” y los temas privilegiados suelen estar marcados por la urgencia, la necesidad de decir, por

el dolor o por la carencia. Con frecuencia es una forma que acoge a personajes frágiles, solitarios o marginados (Godenne 1983:92).

El carácter fragmentario propio de la *nouvelle* permite a Beata Umubyeyi evadir la linealidad y la unicidad y presentar por el contrario momentos de vida de los personajes: “des tranches de vie” (2015a), dirá la autora. Esta sería una manera de representar la vida desintegrada, interrumpida de los personajes en escena. El relato breve prefiere el microcosmos al macrocosmos de la novela. No hay intriga, no hay sucesión de episodios que establezcan una historia de vida, lo que contribuye a crear una impresión de desconexión, de soledad en el dolor.

Pierre Tibi (1995: 42) señala que la multiplicación de relatos breves pone en cuestión el confort, el monolitismo de la lectura, lo cual va bien para implicar más al lector. Por otra parte, la polifonía de voces permite una observación desde distintos puntos de vista, más apta para acercarse a lo complejo (Umubyeyi 2016a), lo que sería una reacción contra la imagen reductora del conflicto que aparecen en la voz algunos personajes del espacio francés en su obra. Es muy elocuente que Beata recoja en exergo una cita de una obra de Annie Ernaux que resume justamente ese desinterés y ese desconocimiento de la sociedad francesa en los años posteriores al genocidio: “On avait moins envie encore de s’intéresser à ce qui se passait au Rwanda, faute de distinguer qui, des Hutu et des Tutsi, étaient les bons et les méchants”.

Brevedad: concentración e intensidad. Para la mayoría de los críticos (Godenne 1996; Grojnowski 2005), la narrativa breve trabaja en profundidad, como la poesía. No hay contexto amplio. El autor de formas breves no explica, va a lo esencial: un episodio, un punto de vista, una voz. Los datos circunstanciales apenas construyen un episodio significativo o consistente, más bien recrean una atmósfera, una emoción.

Elipsis. Para algunos autores, la *nouvelle* es el arte de sugerir. “Euphrasie – Opéraion biscuit” es un claro ejemplo. Cuando después de más de un año separados a causa del genocidio, Euphrasie y su hermano se reencuentran, había tanto que contar: “Il nous a fallu plusieurs après-midi pour que je vienne à bout de mon histoire”. Durante tres tardes hablan “au milieu des fleurs mauves”, (122), pero toda la intensidad del encuentro llega al

lector mediante las alusiones y los silencios elocuentes: tres días en tres párrafos. Así, leemos para el último día:

Le troisième jour, il pleuvait et je ne sais si c'est le bruit de l'eau sur le tôles ou ma voix qui refusait de sortir de mes lèvres gercées, mais j'ai eu beaucoup de misère à raconter les tueries qui les ont tous emportés. «On courait, on a beaucoup couru ces jours-là. Ça a duré longtemps, parce qu'on a résisté. Voilà.» (123)

La supresión de motivaciones, de explicaciones corresponde a la intención de trasladar sólo lo sensible y por ello contiene una fuerza dramática particular. Una única palabra de su hermano, en kiniaruanda (*humura*) actúa como un bálsamo (*ce mot de réconfort*) y la hace sentirse al abrigo, la traslada a casa.

El resultado de todos estos aspectos propios de la *nouvelle* es una escritura emocionalmente fuerte. Prima el sentir: “Si no emociona, no cuenta”, decía el primer punto del *Nuevo decálogo de un cuentista*, de Andrés Neuman (2002). Sin embargo, nada mejor que las declaraciones de la propia autora para comprender la relación entre su intención literaria y la *nouvelle*: “Sur les collines les souffrances sont souvent tues. La langue poétique qu'on y parle, riche en métaphores et en proverbes, en est peut être le reflet. Elle évoque et fait comprendre plus qu'elle ne désigne” (2016b).

2.3 MUJERES

Las *nouvelles* de *Éjo* se construyen en torno a una mujer. Navanethen Pillay, jurista sudafricana que formó parte del tribunal de Naciones Unidas para juzgar los crímenes contra la humanidad y el genocidio de Ruanda manifiesta que era demasiado doloroso ver (en vídeos) cadáveres de adultos o niños arrojados al río, pero lo más importante, declara, “eran los seres humanos que se presentaron con valentía a contar lo que les había pasado, especialmente las mujeres”³. En efecto, hay muchos testimonios que nos hablan de cómo la mujer africana, tras crisis y conflictos, son capaces de transformar el dolor en poder, cómo son capaces de actuar como artífices de supervivencia, de reconstrucción. La vida es siempre más fuerte.

³ *Mundo Negro*, N° 621. Noviembre 2016, p. 30.

Cada *nouvelle* se teje mediante la voz interior de una mujer, a la que Beata ha querido dar entidad e individualidad ya en los títulos; todos aparecen bajo la misma forma: nombre de pila, guión largo y detrás una o pocas palabras más con alguna pista sobre el contenido del relato: Febronie – Maternités; Pélagie – Détroussages; Kansilda – Te Deum; Soeur Anne – Ne vois-tu rien venir?; France – Kazungu; Spesiyoza – Missing person; Agripine – Menstruel; Bazilisa – Jambières; Béatrice – Coup d’État classique ; Euphrasie – Opération biscuit ; Blandine – Nations (Nocturnes). Son las mujeres las que, desde su interior, cuentan. La elección del nombre, nunca banal en la obra de ningún escritor, es también un acercamiento a su cultura de origen, donde el valor del nombre reviste una importancia particular (Herzberger- Forfana 2001: 114).

Una voz singularizada, una mujer encarnada y no tipificada; elevada a sujeto por sí misma, lo que viene a estar en el lado opuesto a la tradicional figura de la mujer en África, como nos transmite Febronie, viuda y abandonada por su hijo: “Une femme n’est pas grand chose sans un homme qui puisse dire à tous: «elle est mon épouse, elle est ma mère, ou c’est ma fille». Je ne suis plus grand chose” (18).

A lo largo de la obra, la autora deja sentir el aislamiento y el silencio que acompañan a las mujeres en su país: “J’ai toujours pensé que rien de bon ne pouvait sortir de nos vies de femmes: Nous sommes trop pleines d’amertume et de souffrances tues, passées de génération en génération” (15), advertía Fébronie en la primera *nouvelle*. Ya en Europa, las mujeres de *Ejo* muestran un pudor constante en hablar de su historia, porque tampoco encuentran una escucha acogedora. Cuenta Agripina:

Au début, quand je suis arrivée ici, lorsque je disais d’où je venais, les vieilles dames m’interrogeaient d’un air horrifié. Mais dès que je commençais à raconter elles me coupaient la parole pour me raconter leurs propres histoires (...) quand elles me reparlaient du Rwanda c’était pour me servir une belle brochette de clichés racistes «chez toi ma pauvre petite il y a des sauvages qui s’entretuent depuis si longtemps qu’on ne sait plus qui est le bon et qui est le méchant» (90)

Quizás por eso, la voz acallada de cada una de las protagonistas se apoya casi únicamente en la figura solidaria de otra mujer como interlocutora física o mental, sea una hija, una amiga, una hermana o la abuela del marido. Así aparece Lea para Agripina:

En me racontant son histoire de Blanche cassée par la vie, sans la mesurer avec la mienne, (...) Léa m'a finalement beaucoup aidée. J'ai pu quitter mon masque de résiliente exemplaire. Parfois. J'ai réussi à assumer mon sentiment d'être de trop, de ne me sentir à ma place nulle part au milieu des vivants (91).

Para Fébronie (tutsi), víctima del odio de su hijo que se ha unido a la milicia hutu, el apoyo es su hija Felicita, otro nombre significativo: "Elle est mon ombre timide, toujours dans le sillage de mes pagnes, silencieuse et obéissante (...) Si nous survivons à cette vie, c'est elle qui sera mon bâton de vieillesse (13-15). Como dato revelador, Odile Cazenave observa en su obra *Femmes rebelles: naissance d'un nouveau roman africain* (1996) que el examen de la literatura africana de los años 60-80 revela que la madre es siempre presentada como la madre del hijo, nunca de la hija.

La voz, así individualizada, actúa asimismo como contrapunto a los discursos oficiales o mediáticos sobre el pasado de Ruanda. Para estos, el recurso privilegiado para describir la tragedia, lo innombrable, es descrito casi únicamente desde el resultado final: los cientos de miles de muertos.

La voz interiorizada de las mujeres ocupa el espacio textual que se les negaba antes como signo de la exclusión en la sociedad. Cazenave (1996: 15) puntualiza que la voz femenina directa estaba prácticamente ausente en la literatura africana anterior a los años 70. La interiorización puesta en escena en *Éjo* facilita la disposición de "escucha" y, por lo tanto, de compartir con el lector la memoria personal, fruto de una intención así explicada por la escritora: "Je ne voulais pas laisser le lecteur indemne, mais pour y arriver, je voulais le prendre par la main, en lui racontant des histoires intimes, qui pourraient être les siennes" (2016 b). Quiere así establecer una relación tan íntima que el lector pueda llegar a considerarlas suyas, borrando así diferencias geográficas, culturales, lingüísticas o ideológicas.

Acaso por este sello, Felipe R. Navarro diga del relato breve que es “el que más intimidad requiere, el que más fraternidad provoque” (*Pequeñas resistencias*, 2002).

Sin duda, Beata Umubyeyi Mairesse contribuye con *Ejo*, como otros autores africanos⁴ a dar luz a unos sucesos desgraciados que acabaron con la vida de miles de ruandeses, sobre todo tutsis, una de las etnias que componen el país. Como los escritos de Scholastique Mukasonga o de Yolande Mukagasana la obra de Beata Umubyeyi nos ofrece una visión personal, implicada, de una parte de su propia historia, de su identidad. Pero el enfoque de Beata no tiene como objetivo ni los hechos ni el testimonio. Con una voz singular, Beata se reencuentra en *Ejo* con los sentimientos de seres abandonados a su suerte por poderes políticos y religiosos. En ese desamparo vivieron perdiendo irremediamente parte de sus vidas “en ese antes”: el amor de un hijo, la esperanza de un matrimonio..., temiendo lo que ellos “sí veían venir” contrariamente a la hermana Anne (*Soeur Anne – Ne vois-tu rien venir?*), francesa, que llega a Ruanda en 1983 y permanece allí años, sin ver ni sentir realmente a lo que sucede en ese pequeño país (el país de la mil colinas), que ella describe como un edén. Y lo siguen sufriendo “en el después”, porque el pasado vuelve y vuelve a los supervivientes: en la forma de una fotografía (Agrisina) pegada a un calendario de 1994, “le seul calendrier auquel je sois attachée” (87) o en el sonido de la música clásica que sale de la radio una mañana cualquiera (Béatrice).

Sobre este contexto, la escritura de Beata se construye con términos, metáforas y ecos de la lengua poética y refinada de Ruanda. Como el jardín memoria de Felicitée “planté de pervenches de Madagascar, de roses de l’Inde, et de bougainvillées blanches” (67), -donde ha previsto los espacios para enterrar los restos de los suyos, cuando los vecinos se

⁴ En 1998 y bajo el impulso de Nocky Djedanoum, organizador del festival de literatura negro-africana *Fest’Africa* (Lille), diez autores africanos, la mayoría no ruandeses, se trasladan a Ruanda para encontrarse con los lugares del genocidio, con los supervivientes, con los acusados en prisión y se comprometen a escribir cada uno una obra en una lucha común de la literatura africana contra el olvido. Sus obras son presentadas en el *Fest’Africa* de 2010: *Écrire par devoir de mémoire*.

decidan a decir dónde los tiraron-, la obra de Beata Umubyeyy quiere ser un tributo sensible para los muchos que no tuvieron “un proche pour s’en souvenir” (77) porque como declaraba Leonora Miano en la presentación de su obra *La saison de l’ombre*: “siempre que quede alguien que sobreviva y recuerde, quedará algo de ese mundo”.

En una adherencia solidaria con la postura resuelta de Felicité, que resistió en Ruanda (“Même si je ne suis qu’une femme pauvre et infirme, je reste là pour rappeler au ciel et à la terre que ma famille vivait ici autrefois”), o con la de Agnès (Blandine – Nations (Nocturnes), que en su locura resiste significativamente con la lengua, volviendo al kinyaruanda -nuevamente el poder de las lenguas-, *Éjo* es una afirmación de la humanidad escondida, olvidada o negada de las víctimas, muertos y vivos.

Beata Umubyeyi Mairesse se suma a una corriente nueva de escritores africanos de doble identidad que ante la actual obsesión en la sociedad por la diferencia, por el resentimiento, proponen una manera nueva de estar en el mundo, basada en el recuerdo de la similitud; no lo que separa sino lo que une, tal y como afirma Alain Mabanckou (2012:50): “Le défi consiste à rapporter de nos différents “appartenances” ce qui pourrait édifier positivement un destin commun et assumé”. Esta generación de escritores ofrece una estética plural, rica del imaginario de sus culturas, necesaria para esta nueva era de tránsitos, múltiple y cambiante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amela, D. (2014). *La nouvelle en Afrique noire francophone*. Paris: L’Harmattan.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de César Aira. Routledge. Título original: *The location of culture* (1994).
- Buschmann, A. (noviembre de 2016) “La literatura de la memoria y la construcción del pasado”, conferencia pronunciada en la Facultad de Traducción y Documentación. Universidad de Salamanca.
- Ben Jelloun, T. (1995). «Deux cultures, une littérature», *Magazine Littéraire*, N° 329, 107-111.
- Ben Jelloun, T. (2015). «La peur». *Chroniques*. 02.10.2015. Recuperado de <http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=5> [Fecha de consulta: 03/05/2017]

- Cazenave, O. (1996). *Femmes rebelles: naissance d'un nouveau roman africain*. Paris: L'Harmattan.
- Fuentes, C. (1987). Discurso Premio Cervantes. Recuperado de: <http://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-carlos-fuentes-premio-cervantes-1987/1034427.shtml> [Fecha de consulta: 3/03/2017]
- Godenne, R. (1983). *Nouvellistes contemporains de langue française*. Tome 1. Paris: Gallimard.
- Godenne, R. (1996). «Fortune/infortunes, permanence/avatars d'un genre : la nouvelle française du XVème siècle aux années 1990 ». En *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Dirigido por Vincent Engel y Muchel Guisard, Volume premier, actes du colloque de Metz.
- Grojnowski, D. (2005). *Lire la nouvelle*, 4ª edic. Paris: Armand Colin.
- Herzberger-Forfana, P. (2001). *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan.
- Lahaie, Ch. (1998). «La nouvelle. Théories et pratiques de l'écriture». *Québec français*, nº 108, 62-64.
- Mabanckou, A. (2016). *Lettres noires: des ténèbres à la lumière*. Collège de France: Fayard.
- Mabanckou, A. (2016). «La littérature française n'est plus que française». Por Tirthancar Chanda, 25-03-2016. Recuperado de: <http://www.rfi.fr/hebdo/20160325-alain-mabanckou-litterature-africaine-congo-brazzaville-college-france-americaains> [Fecha de consulta: 15/05/2017]
- Maldonado, M. (2010). Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica, *Cuadernos de Filología Alemana*, Anejo III, 171-179.
- Miano, L. (2012). *Habiter la frontière*. Paris: L'Arche.
- Miano, L. (2013). Presentación de *La saison de l'ombre*. Publicado el 9 de agosto de 2013. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MwJyfr8Mym8> [Fecha de consulta: 02/05/2017]
- Mouelino, L. (2003). *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Document de travail Nº 2. CODESRIA. Dakar.
- Neuman, A. (2002) *Pequeñas resistencias*. Antología del cuento nuevo español. Edición y selección de Andrés Neuman. Editorial Páginas de Espuma: Madrid.
- Neuman, A. "Nuevo Dodecálogo de un cuentista". Recuperado de: http://www.andresneuman.com/contenido_libros.php?id=60. [Fecha de consulta: 14/05/2017]
- Tibi, P. (1995). "La nouvelle: essai de compréhension d'un genre". *Cahiers de l'Université de Perpignan*. Aspects de la nouvelle. Nº 18. Premier semestre 1995, pp. 9-76.

ÁNGELA FLORES

- Umubyeyi Mairesse, B. (2016). *Ejo*. Ciboure: La Cheminante.
- a. (2016). Publicado el 26 de febrero. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=K_pbqDwzHBI [Fecha de consulta: 10/01/2017]
 - b. (2016). «Littérature: à maux couverts» Publié le 26 mai 2016. Recuperado de: <http://www.jeuneafrique.com/mag/327266/culture/litterature-a-maux-couverts/> [Fecha de consulta: 12/09/2017]

EL DESAFÍO DE LAS ESCRITORAS ÁRABES
THE CHALLENGE OF ARAB WOMEN WRITERS

Doaa SERAG MOHAMED MORSY

Universidad de Helwan

Resumen: Las escritoras árabes, en general, son eludidas por parte de las editoriales. Aunque existen numerosas y muy talentosas, no son conocidas en otras culturas y literaturas.

Existen muy pocas excepciones, como el caso de las dos escritoras egipcias Radwa Ashour y Nawal Saadawi. Sus obras se tradujeron a varias lenguas y disfrutaron de extensa fama en el mundo occidental. En este artículo se pretende dar a conocer a algunas escritoras árabes que no han tenido la fama que merecen en el mundo occidental, centrándonos en dos literatas egipcias en concreto: Fathya Al-Assal y Latifa Zayyat. Expondremos sus experiencias en el mundo de la literatura, contaremos si han sido encarceladas alguna vez por tratar temas tabúes en sus escritos, y explicaremos cuánto han padecido para probar su talento en la escritura. También presentaremos la traducción al español de un cuento de la talentosa escritora egipcia Ghada Fayek y dos fragmentos de *La puerta abierta*, una novela escrita por Latifa Al-Zayyat.

Palabras clave: literatura árabe, feminismo, machismo, represión

Abstract: Arab writers, in general, are eluded by publishers. Although there are a lot of talented Arab writers, they are not known in other cultures and literatures. There are few exceptions such as the two Egyptian writers, Radwa Ashour and Nawal Al saadawi, whose works were translated into several languages, and enjoyed extensive fame. This article aims to present some Arab writers who have not had the fame they deserve in the Western world, focusing on two Egyptian writers, in particular, Fathiya Al-Assal and Latifa Zayyat. We will expose their experiences in the world of literature, if they have

ever been imprisoned for taboo subjects in their writings, and explain how much they suffered to prove their talent in writing. We will also present the Spanish translation of a story written by the writer Ghada Fayek, and two fragments of *the open door*, a novel written by Latifa Zayyat.

Key words: Arabic Literature, feminism, maleness, repression

1. ESCRITORAS ÁRABES POCO CONOCIDAS EN EL MUNDO OCCIDENTAL.

Las escritoras árabes, en general, son eludidas por parte de las casas editoriales. Aunque existen numerosas y muy prestigiosas, no son conocidas en otras culturas y literaturas, ya que las investigaciones que se realizan en el campo de la literatura comparada se relacionan en primer lugar con escritores masculinos y no femeninos.

Ocurre de forma parecida en el campo de la traducción, donde se obvia, en la mayoría de los casos, a las escritoras árabes. Existen muy pocas excepciones, como el caso de las dos escritoras egipcias Radwa Ashour¹ y Nawal Saadawi². Sus obras se tradujeron a varias lenguas y disfrutaron de extensa fama en el mundo occidental. Pero el hecho de que sean solo dos autoras árabes las conocidas no es suficiente si tenemos en cuenta el extenso número de literatas existentes.

Cabe mencionar otras, como la egipcia Latifa Zayyat³, quien escribió una de las novelas más importantes de la literatura egipcia, titulada *Al-bab Al-maftouh (La puerta abierta)*. Gracias a esta novela se abrió un nuevo camino a las escritoras egipcias para cultivar la novela realista, que transmite el sufrimiento de la mujer árabe en una comunidad machista, sujeta a un sistema patriarcal.

Continuando esta maravillosa lista encontramos a la iraquí Aliaa Mamdouh⁴; a la siria Ghada Al Siman, que escribió su gran obra

¹ رضوى عاشور

² لطيفة الزيات

³ لطيفة الزيات... الباب المفتوح

⁴ علياء ممدوح

*Kawabis Bairut*⁵ (*Pesadillas de Beirut*); a la kuwaití Laila Osman, de fuerte rebeldía y audacia claramente manifiestas en sus obras, entre las que se encuentran *El silencio de las mariposas*, *la mujer y el gato* y *El sueño de la primera noche*.

Entre las autoras egipcias que escribían bajo un seudónimo, podríamos mencionar a Aisha Mohamed Abd- Elrahman, quien solía firmar sus obras bajo el seudónimo de “La hija de la playa” y que nos dejó obras imprescindibles sobre estudios de jurisprudencia musulmana, literatura e históricas.

Para el Seminario internacional e interdisciplinar “Las inéditas” se pretende presentar la traducción al español de un cuento de la talentosa escritora egipcia Ghada Fayek.

Esta autora es creadora de dos colecciones de cuentos de las que solo una de ellas ha sido editada y a las que no se les ha prestado la importancia que merecen. Por muchas razones; entre las más importantes destaca el hecho de que actualmente la mayoría de las casas editoriales en el mundo árabe, desgraciadamente, tienden a publicar obras de escasa calidad, pero con gran éxito de ventas.

Las dos colecciones de cuentos de Ghada Fayek son *Robabekya*, publicada en 2013, y *La protagonista del cine*. Esta segunda colección versa sobre temas de suma importancia en la vida de la mujer árabe, como el amor, causa de sufrimiento para muchas de ellas, y plantea una serie de cuestiones sobre el verdadero significado del amor, como si las mujeres debieran reflexionar profundamente antes de entregarse en nombre del amor, si el amado debe recibir sin dar, y si el amor se convierte en una obligación en lugar de en una elección personal.

También plantea una de las cuestiones que más preocupa a la mujer egipcia, en particular, y la árabe, en general: el matrimonio. Y expone las dos opiniones contradictorias que existen entre las mujeres árabes: la primera cree en el amor por el amor, sin dar nada a cambio; en cuanto a la segunda, piensa que el amor es solo una herramienta para casarse, porque el concepto de amar sin dar nada a cambio no existe en el diccionario del amor.

La edad de la mujer árabe soltera siempre ha sido una de sus preocupaciones – y así lo refleja la autora –, pues la visión de la

غادة الزمان... كوابيس بيروت⁵

sociedad hacia ella cambia y hay que aprovechar cualquier oportunidad para casarse.

Pero Ghada Fayek no solo abordó el sufrimiento de la muchacha soltera, sino también el de la mujer casada que no está satisfecha con su vida sexual, pero que no puede expresarlo.

Esta colección de cuentos está escrita en árabe clásico. Utiliza técnicas narrativas diferentes para visitar diferentes espacios del mundo interno de la mujer árabe.

1.1. LA ESCRITORA EGIPCIA QUE VENCÍÓ LO IMPOSIBLE (FATHIYA AL-ASAL)

No se puede escribir sobre las escritoras árabes sin mencionar a la gran autora egipcia Fathiya Al-Assal. Nació el 20 de febrero de 1933 y murió a los 81 años el 15 de junio de 2014. Era miembro del Consejo de la Unión de Escritores, miembro del Sindicato de Cinematográficos, miembro del Sindicato de Actores y miembro del Comité Central del Partido de Altajammue en Egipto. El Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO la seleccionó en 2004 para escribir el discurso del Día Internacional del Teatro que se pronuncia el día 27 de marzo de cada año. Cabe señalar que esta escritora egipcia fue la primera mujer árabe elegida por el Instituto Internacional del Teatro para esta tarea, y la segunda persona árabe, porque el primero había sido el dramaturgo sirio Saad Allah Wanoos en 1996.

Es digno de recordar que esta escritora no recibió ninguna enseñanza en su niñez. Por lo tanto, no obtuvo ningún certificado académico, ni siquiera el certificado de educación primaria. A pesar de este detalle importantísimo, que marcó un desafío notable en su vida, nos legó una producción literaria muy valiosa. Empezó a escribir en 1957, cuando tenía 24 años. Su escritura evidencia claramente la preocupación por los temas sociales, su implicación con la comunidad que la rodea, en general, y con los asuntos de la mujer egipcia, en particular. Precisamente por enfrentarse a lo establecido, plantar cara y tratar preocupaciones, sufrimientos y padecimientos de la mujer de su sociedad fue encarcelada en Egipto hasta en tres ocasiones.

Aprendió a leer y escribir de manera autodidacta. Y después de sufrir en sus propias carnes todo cuanto una mujer analfabeta puede padecer, trabajó como maestra en una escuela de alfabetización

para adultos, para enseñar a las mujeres a leer y escribir y vencer así ese gran obstáculo que enfrentan las mujeres árabes, en general, y las egipcias, en particular: sociedades machistas que piensan que el lugar adecuado para las mujeres es la cocina y no les permiten ir a la escuela, como ocurrió con nuestra escritora, víctima de un padre autoritario.

Es lógico que nos preguntemos cómo y cuándo descubrió su afán, talento y pasión por la escritura literaria, mientras lidiaba con el gran desafío de vivir con un padre arbitrario dominado por un pensamiento arcaico. Cuando se casó con Abdullah Al-Tujy, le escribió una carta de amor. Su esposo percibió en ella el talento que tenía para la escritura creativa y cómo expresaba sus emociones, así que la animó a empezar a escribir. Pero ella no hizo tanto caso a su observación e ignoró la petición. Más adelante, durante su trabajo en la escuela de adultos, una mujer analfabeta se dirigió a ella llorando porque no era capaz de leer una carta de su esposo y no podía, por tanto, mantener un contacto directo, sin intermediarios, con él, que estaba de viaje, y le pidió leer la carta. Nuestra escritora le contó después la historia de esta mujer a su propio marido, quien volvió a repetir su observación sobre el talento de su esposa y le pidió que escribiera esta historia tal y como se la había contado y la enviara a la Radio Egiptia. Y esa fue su primera experiencia con la escritura, su primera serie para la radio con el título *El inicio del final*.

El gran literato egipcio Abdullah Al-toujy, en su libro autobiográfico *El drama del amor y la revolución*, publicado en 1997, hizo referencia a esta escritora: “Lo que le pasó a Fathiya Al-Asal es como la explosión de agua manantial en una tierra sedienta durante mucho tiempo, como si dijera: ‘Me prohibisteis la enseñanza cuando era niña, ahora os voy a enseñar lo que aprendí de la escuela de la vida’”.

Algunos de los acontecimientos más importantes que ocurrieron en su niñez, como la traición de su padre a su madre, el haber sido una chica circuncidada o el tener prohibido ir a la escuela formaron su personalidad como escritora.

Fathiya Al-Asal no solo padeció durante su niñez, sino también en su juventud. Vivió la experiencia de la cárcel nueve veces, la primera de ellas por protestar para que liberasen a su esposo, que también había sido preso por pertenecer al Partido Comunista.

Su trabajo se recoge en una gran producción literaria caracterizada por la diversidad de los temas tratados. Tiene diez obras teatrales, entre las que destacan *Almurgiha*, publicada en 1985; *Sign Al-Nisa* (1993), que fue escrita durante una de sus estancias en la cárcel; y *Albin Albin* (2002), que nunca ha sido estrenada en el teatro porque trataba los acuerdos de Camp David⁶, firmados por el presidente egipcio Anwar el-Sadat y el primer ministro israelí Menachem Begin el 17 de septiembre de 1978.

1.2. TRADUCCIÓN DEL ÁRABE AL ESPAÑOL DEL CUENTO *MARIPOSAS* DE LA ESCRITORA EGIPCIA GHADA FAYEK

Ghada Fayek es una escritora egipcia que nació el 3 de octubre de 1976. Tiene dos colecciones de cuentos que han sido editadas una sola vez y a las que no se les ha prestado la importancia que merecen.

Las dos colecciones de cuentos de Ghada Fayek son *Robabekya*, publicada en 2013, y *La protagonista del cine*, en 2016. Esta segunda colección versa sobre temas de suma importancia en la vida de la mujer árabe. Algunos de sus cuentos fueron publicados en periódicos egipcios.

“Mariposas”⁷

“Si tengo muchos sueños, ¿por qué no abro otra ventana al sol?”

Franz Kafka.

⁶ Acuerdos firmados tras doce días de negociaciones secretas mediante los cuales Egipto e Israel sellaron la paz en los conflictos territoriales entre ambos países.

⁷ "فراشات"

ما دامت لي أحلام كثيرة لماذا لا أفتح نافذة جديدة للشمس؟ فرانز كافكا
في كل جلساتها معاً يحادثها عن سنوات العمر التي هربت وأنه لا ينتظره سوى الموت. ذهب الكثير ولم يبق إلا القبر تسكونه المطبق. تنظر إليه ولا تأسى إلا لحالها، فمالت أربعينية فرض عليها الموت بالحياة. هي ليست مثله. لم يصبها منتصف العمر بانسحاب واكتئاب مثلما أصابه. مازالت تحب الحياة وترغب في الكثير، وتحلم بشريك يتنفس حيوية ويزرع حياة. في سكون الليل يعلو شخيرته نشازاً مستقزاً. تشعر بأنه يبتلع وحده هواء الغرفة بأكمله. ويأن سريره يضيئ رويداً رويداً حتى تجده بصصير نعشاً. تختلق حتى تصرخ رنثاه، فتدخل في نوبة سعال. سعالها لا يؤثر مطلقاً في مقطوعة شخيرته. تنهض لتشرب. في عودتها تقف أمام مرآتها. تلمح طيفاً حياً يتحرك في المرأة. تمد سبابتها لترسم شيئاً في الهواء أشبه بفراشة. تطير الفراشة البيضاء وتلتحم بسطح المرأة. تبتسم لنفسها سعيدة بفراشتها. وتدخل فراشتها وهي مطمئنة. وتنام لا كوابيس. واضبت يوماً على رسم الفراشات، حتى امتلأ جسم المرأة. ولم يعد هناك مكان شاغر لفراشة جديدة. وعندما تشرب بعد نوبة من نوبات سعالها الليلي المتكررة. تدخل حجرتها لتفاجأ بفراشتها وقد خرجت من مكانها في المرأة، مرفرفات بأجنحتهن. مصطفات حولها على شكل طائرة بيضاء. تغمض عينها غير مصدقة، وحين تقتحمها، تجد نفسها في أرض الفراشات، وسط بشر يسمون أنفسهم <<صانعو السعادة>> تمكث هناك سعيدة وأكثر ما كلن يسعدها أنها لم تعد تسمع شخيرته."

En todos sus encuentros, él le habla sobre los años que se le escaparon de su vida, y que no le espera nada sino la muerte. Ha pasado mucho y ya no le queda sino la tumba y su silencio absoluto. Ella mira hacia él y solo siente tristeza por sí misma. Porque aún está en los cuarenta. Está obligada a vivir la muerte en vida. Ella no es como él, aún no ha alcanzado la mediana edad con retirada y depresión. Ella aún ama vivir y desea más, sueña con una pareja que respire vitalidad y cultive vida.

En el silencio de la noche, el volumen de su molesto ronquido sube. Se siente como si él solo estuviese respirando todo el aire de la habitación. Su cama se estrecha poco a poco, hasta convertirse en un ataúd. Ella se asfixia hasta que sus pulmones gritan. El tono de su tos no afecta para nada a su cadena de ronquidos. Se levanta para beber.

A su vuelta, se para ante el espejo. Nota un espectro vivo que se mueve en él. Extiende el dedo índice para dibujar en el aire algo parecido a una mariposa. Vuela la mariposa blanca y se une con la superficie del espejo. Se sonríe a sí misma, muy contenta por su mariposa. Entra en su cama muy tranquila y duerme sin pesadillas. Diariamente, ella dibuja mariposas, hasta llenar el espejo sin dejar espacio para ninguna más. Luego bebe después de su frecuente tos nocturna. Entra de nuevo en su cuarto y se sorprende al ver que las mariposas salen de sus espacios en el espejo, agitando sus alas, alineadas alrededor de ella en forma de un avión blanco.

Cierra sus ojos sin creer y, cuando los abre, se encuentra en la tierra de las mariposas, entre gente que se llama a sí misma “Los creadores de la felicidad”. Se queda allí, contenta, y lo que más feliz le hace es no volver a escuchar los ronquidos de su marido.⁸

El cuento versa sobre la vida amargada de una mujer casada con un hombre que espera la muerte y siempre habla del pasado. Más de una vez se menciona que la protagonista se levanta para beber, pero la escritora no se atreve a decir qué bebe exactamente. Nos hace suponer que tomó alguna bebida alcohólica porque, después de beberla, ella escapa mentalmente de su mundo hacia otro lleno de felicidad, con sus mariposas y la gente con quien desearía vivir. Es como si la autora nos

⁸ Traducción de la investigadora.

quisiera decir que la mujer de su cuento, como representación de muchas mujeres árabes de la vida real, necesitara evadirse para sobrellevar una vida mohína sometida a su esposo.

2. LATIFA ZAYYAT Y SU NOVELA *LA PUERTA ABIERTA*

Es una novelista, crítica y profesora universitaria egipcia que nació el 8 de agosto de 1923 y murió a los 73 años el 11 de septiembre de 1996. La niñez de Latifa Zayyat es todo lo contrario a la de Fathiya Al-Assal, ya que fue más afortunada en el ámbito de la enseñanza: entró de niña a la escuela y siguió sus estudios hasta conseguir la licenciatura en Lengua Inglesa de la Facultad de Letras de la Universidad de El Cairo en 1946. Trabajó como profesora en la Facultad de chicas y consiguió los grados académicos más altos en la crítica inglesa en esta Facultad.

Presentamos a continuación la traducción al español un párrafo de su novela maestra:

⁹ Ella está de pie en el centro de la habitación y la señora Dawlat está frente a ella, examinándola de lejos muy a fondo. La señora Dawlat tira de ella agarrándola de la mano para acercarla hacia sí. Pasa su mano derecha sobre el cuerpo de la

⁹ هي وافقة وسط الحجره ودولت هانم امامها, تفحصها من بعيد بعين نفاذة, دولت هانم تسحبها حتي تصبح قريبة منها, وتمر علي جسمها بيدها اليمني في بطء من اعلي الي اسفل ومن اسفل الي اعلي, وتتوقف يدها وهي صاعدة عند خصرها ثم عند صدرها, وغطت ليلي عينيها وهي ما زالت جالسة علي السرير و همست "يارب.. يارب" ولكن صوت دولت هانم تردد في أذنيها: البنت لازمها فستان كويس يكسماها, ولازمها كورسيه يرفع صدرها ويشد صدرها.. البنت مبهدة قوي , ثم قالت لامها: حرام عليك.. البنت انهارة مالهاش قالت بالكلمة: حرام عليك البنت النهارده علي وش جواز, والبنت ان ماكنتش تلبس مايقلهاش سعر في السوق, ووقفت ليلي من السرير واقفه.. جارية! جارية في سوق الرقيق.. تلبس وتنزين ليرتفع سعرها.. ولكن لماذا تغضب؟ لماذا تنور؟ أليست هذه هي الحقيقة؟ لا يمكن.. نعم هي الحقيقة, هذه هي الحياة, هذا هو وضع البنت في المجتمع الذي تعيش فيه ويجب ان تتقبل هي هذا الوضع او تموت.. تموت؟! وتربعت ليلي علي الكرسي الاسيوطي... عندما تولد البنت بيتسمون ابئسامة تسليم, وعندما تكبر يسحبونها ويدربونها علي فن.. فن الحياة! تبئسم وتنحني وتتعطر وتترقق.. وتكذب كورسيه يشد خصرها ويرفع صدرها لكي يرتفع سعرها في السوق وتترجج.. تنزوح من؟ اي انسان "والراجل مايعيبوش الا جيبه" وتلبس الطرحة البيضاء, وتنقل الي منزل الزوج "والدنيا عابزه كده" وكل شيء سهل وبسيط ومفهوم ولكن.. ولكن يجب ان تكون حريصة, حريصة جدا, يجب الا تحس والا تشعر ولا تفكر والاتحب والا.. والاقتلوا كما قتلوا صفاء, وانكمشت ليلي في جلستها.. عند قالت ذلك في هذه الغرفة نظرت اليها امها نظرة غريبة و كأنها تراها لأول مرة وفتحت فمها في دهشة وخرجت تهرول من الحجره ولكنها مسرورة مما حدث بعد خروج دولت هانم, من كل كلمة قالتها, ومن كل حركة."

chica poco a poco, de arriba abajo y viceversa. Al pasar su mano hacia arriba, para en la cintura y el pecho de la chica. Laila cubre sus ojos mientras aún está sentada sobre la cama y susurra: “Dios... Dios”, pero el sonido de la voz de la señora Dawlat se repite en sus oídos: “La chica necesita un buen vestido para que se ciña sobre ella, y un corsé para subir y realzar el pecho. La chica no está nada arreglada” y continúa diciéndole a su madre: “¡Qué haces! Hoy en día, si la chica no se viste bien, no vale en el mercado”.

Laila se levanta de la cama. “¡Una esclava! Una criada en el mercado de esclavos. Se viste y se arregla para que suba su precio. ¿Pero por qué se enfada? ¿Por qué se revoluciona? ¿No es la verdad? No puede ser... Sí, es la verdad. Esta es la situación de la chica en la sociedad de Asuit.¹⁰ Cuando nace la chica, se sonríen con rendición, y cuando crece la retiran y la entrenan para el arte, el arte de la vida: sonreír, arrodillarse, perfumarse y llevar un corsé que apriete la cintura y eleve el pecho para subir su precio en el mercado y casarse. ¿Casarse con quién? Con cualquier persona, lo más importante es que tenga dinero. Y que ella lleve su velo blanco y se mude a la casa del esposo. ‘Así es la vida’, todo es fácil, sencillo y entendible, pero tiene que tener cuidado, mucho cuidado, no debe sentir, ni pensar, ni amar, porque si lo hace, la matarían, igual que acabaron con la vida de Safaa”. Laila se sienta encogida.

Cuando su madre la escuchó hablando así en la habitación, la miró de una manera muy rara, como si fuera la primera vez que la veía. Abrió su boca muy sorprendida y salió del cuarto corriendo, pero contenta de lo que había pasado, de cada palabra que dijo y cada movimiento que hizo tras la salida de la señora Dawlat¹¹.

También presento una traducción de otra parte de la novela, una confrontación entre dos mentalidades diferentes, totalmente contradictorias, plasmadas en la conversación entre la directora de una escuela y una brillante y rebelde chica egipcia de ese mismo colegio:

¹⁰ Asuit: Es una ciudad egipcia del Alto Egipto ubicada en la ribera del río Nilo.

¹¹ Traducción de la investigadora.

¹²La directora se acercó al micrófono y dijo que la función principal de la mujer es ser madre, el lugar de la mujer es la casa, y las armas y la lucha son para el hombre. Hubo un pesado momento de silencio, luego rompió filas una chica morena, de pelo corto y hombros anchos. Se adelantó y subió las cuatro escaleras que separan a las alumnas de la directora de la escuela, se paró delante de ella y dijo en voz temblorosa al micrófono:

La señora directora dice que la mujer es para la casa y el hombre para luchar. Yo quiero decir que los ingleses, cuando mataron a los egipcios en el año 1919, no diferenciaron entre el hombre y la mujer. Los ingleses, cuando robaron la libertad de los egipcios, no diferenciaron entre el hombre y la mujer. Los ingleses, cuando saquearon los recursos de los egipcios, no diferenciaron entre el hombre y la mujer.¹³

En ambos fragmentos tenemos a la señora Dawlat y a la directora de la escuela como representantes del pensamiento retrógrado acerca de la función de la mujer en la sociedad.

Al otro lado, en la primera traducción la autora presenta a Laila, en cuyo monólogo se percibe su rechazo a toda la conversación entre su madre y la señora Dawlat, que no tiene que ver sino con su cuerpo y cómo arreglarla mejor para que luzca más bonita y suba su precio. En el periodo en que se desarrolla la novela no había en Egipto mercado de esclavos ni compraventa de mujeres, pero la utilización de la palabra *mercado* más de una vez sirve para reflejar la visión de las mujeres en la sociedad egipcia en aquel tiempo. No importaba qué enseñanza había recibido ni su mentalidad, todo lo que importaba era su cuerpo y casarse lo más joven posible. Y, desde mi punto de vista, desde el año 1960 en que fue escrita la novela hasta ahora no se ha cambiado demasiado esta

¹² "تقدمت الناظرة إلى الميكروفون وقالت أن وظيفة المرأة هي الأمومة ومكان المرأة هو البيت .. وأن السلاح والكفاح للرجال. وساد الصمت برهة، خانقاً ثقيلاً ثم اخترقت الصفوف فتاة سمراء قصيرة الشعر عويضة المنكبينسوداء العينين لامعتهما وتقدمت وصعدت السلالم الأربعة التي تفصل الطالبات عن الناظرة ووقفت أمامها وقالت بصوتها يرتجف في الميكروفون: إن حضرة الناظرة تقول أن المرأة للبيت والرجل للكفاح وأنا أريد أن أقول أن الإنجليز حين قتلوا المصريين سنة 1919 لم يفرقوا بين الرجل والمرأة وحين سلبوا حرية المصريين لم يفرقوا بين الرجل والمرأة وأنا للإنجليز حين نهبوا أرزاق المصريين لم يفرقوا بين الرجل والمرأة"

¹³ Traducción de la investigadora.

consideración hacia las mujeres árabes. Así que la novela refleja un tema aún de actualidad: el sufrimiento que padece una chica en una sociedad machista a la que solo le preocupa su aspecto físico.

La joven estudiante es, como Laila, una puerta abierta hacia el futuro: ella cree en una versión más igualitaria de la sociedad, sin distinguir entre hombres y mujeres, y representa, igual que aquella, el rechazo al patriarcado opresor.

3. LOS DESAFÍOS DE LAS ESCRITORAS ÁRABES

Para presentar este trabajo nos encontramos con la dificultad de que no hay muchos estudios de investigación sobre las literatas árabes ni tampoco sobre la figura de la mujer árabe en obras literarias árabes.

Las escritoras árabes llevan intentando desde hace muchos años difundir en sus obras literarias un giro ideológico con el que alterar de raíz la visión degradante de las sociedades hacia la mujer, y necesitan que los trabajos de investigación les presten atención tanto a sus propios nombres como a los temas tratados en sus obras literarias. Sin embargo, aún hay mucho camino por andar.

También cabe preguntarse por qué no hay investigaciones que analicen la figura del hombre en las escrituras de las literatas árabes, ya que los pocos trabajos de investigación que encontramos sobre la figura de la mujer en la literatura árabe dependen, en primer lugar, de la producción literaria escrita por hombres. ¿Por qué se prefiere prestar atención a criticar la figura de la mujer a los ojos de un escritor y no de una escritora?

Las escritoras árabes, en general, juegan un papel importantísimo en la literatura, tratan temas que afectan a la mujer árabe con ojos diferentes. ¿Quién va a exponer los problemas de la mujer mejor que la mujer misma? Así que me encantaría que en un futuro próximo empiecen a aflorar estudios comparativos que analicen cómo tratan los literatos y las literatas las figuras del hombre y la mujer misma en la literatura. Comparar nos permite disfrutar de grandes aportaciones y conocer las diferencias y similitudes entre cómo ambos géneros tratan al otro en sus obras literarias.

Sin ninguna duda, las escritoras árabes, cuando tratan los problemas de la niña, esposa, hija, hermana o madre árabe, están reflejando de una forma directa o indirecta los desafíos que ellas mismas han padecido en sus vidas.

Es indudable, no obstante, que los trabajos de investigación que se lleven a cabo sobre el desafío de las escritoras árabes en las sociedades árabes no necesariamente garantizarán la igualdad entre los escritores y escritoras en el mundo árabe en el futuro, pero al menos arrojarán luz sobre grandes escritoras árabes merecedoras de reconocimiento, para que no sea el de Naguib Mahfouz el único o primer nombre que acuda a la mente de los interlocutores al hablar de literatura árabe.

Como mujer árabe comprendo que a menudo nos encontramos con dos opiniones totalmente contradictorias y muy extremistas. Igual que muchas personas no creen en la libertad para las mujeres, también hay otras que malinterpretan el concepto de libertad. La primera opinión, poniendo un ejemplo muy representativo, tiende a obligar a las mujeres a quitarse el pañuelo y establece unas condiciones muy estrictas para darles un empleo o tratarlas bien, ya que quienes la defienden piensan que el pañuelo cubre no solo su velo, sino también su mente, por mucho que objetivamente no sea cierto, pues tiene las mismas capacidades una mujer con o sin pañuelo. Pero esta tendencia opina que una mujer con pañuelo es inferior, deprimida y atrasada.

Al otro lado, la segunda opinión, también extremista, tiende a pensar que una chica sin pañuelo es inferior, desobediente, pecadora y que no debe salir de su casa salvo dos veces: la primera a la casa de su esposo y la segunda a su tumba cuando muere. Pero, ¿dónde se encuentra el punto intermedio entre ambas posturas?

La mujer no es un objeto que se vende en el mercado de esclavos, como piensa la representante de la mentalidad arbitraria en la novela de Latifa Al-Zayyat, *La puerta abierta*, y no goza de todos sus derechos, como piensa Salwa en la obra teatral *La cárcel de las mujeres*.

El gran reto de las escritoras árabes, en particular, y de la mujer árabe, en general, es transformar una sociedad que cree que piensa mejor que ellas y que tiene el derecho a orientarle

sobre lo que deben y no deben hacer. Es significativo recordar que cuando las escritoras se atreven a tratar temas concretos en sus obras, pueden acabar en la cárcel, como cuando Fathiya Al-Assal se aventuró a criticar los acuerdos de Camp David.

A modo de conclusión, resumimos en tres los desafíos que afrontan las escritoras árabes en la actualidad: que sus nombres y sus obras sean conocidas y publicadas; que se lleven a cabo estudios analíticos y comparativos de su producción; y que la revolución ideológica que, en mayor o menor medida, pretenden sus obras, sea efectiva en la sociedad y se superen el machismo y la represión a la que son sometidas, aún hoy, muchas mujeres en nuestro mundo. No son pocos ni pequeños.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

De Sande Gonzalez, M. (2010). *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la literatura*. Sevilla: ArCiBel.

Janés, C. (2015). *Guardar la casa y cerrar la boca*. Madrid: Siruela.

Subh, M. (2002). *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: cátedra.

الزيات, لطيفة, الباب المفتوح, مكتبة الأسرة, مهرجان القراءة للجميع, 2003م.
فايق, غادة, بيت الياسمين للنشر والتوزيع, 2016.

MALIKA AL-'ASIMI: EL FEMINISMO
COMO COMPROMISO POLÍTICO Y LITERARIO
EN EL MARRUECOS CONTEMPORÁNEO¹
MALIKA AL-'ASIMI: FEMINISM AS A POLITICAL
AND LITERARY COMPROMISE IN
CONTEMPORARY MOROCCO

Rocío VELASCO DE CASTRO
Universidad de Extremadura

Resumen: La escritora marroquí Malika al-'Asimi (Marrakech, 1946) continúa siendo prácticamente desconocida para el lector occidental. Aunque algunos de sus poemas han sido traducidos al castellano, su contribución a la narrativa feminista y a la crítica literaria no ha revestido interés hasta el momento, y permanece inédita en árabe. Este artículo subraya la relevancia de su trayectoria en clave política y literaria y su contribución al feminismo árabe en ambas esferas.

Palabras clave: Feminismo árabe, Marruecos, Nacionalismo, Literatura contemporánea, Malika al-'Asimi

Abstract: The Moroccan writer Malika al-'Asimi (Marrakech, 1946) is virtually unknown to the Western reader. Although some of her poems have been translated into Spanish, her contribution to feminist narrative and literary criticism has not aroused the interest until now, and still remains only in Arabic language. This paper underlines the relevance of her vital

¹Este artículo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación IDENAF, FFI2016-76307-R, dirigido por el Investigador Principal Juan Antonio Macías Amoretti, cuyo título es "Ideología, Texto y Discurso: las narrativas del cambio social en el Norte de África", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en la Convocatoria 2016 de Proyectos de I+D+I del Programa estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación orientada a los Retos de la Sociedad, dentro del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica de Innovación.

trajectory in political and literary terms and her contribution in both spheres to the Arab feminism.

Key words: Arab Feminism, Morocco, Nationalism, Contemporary Literature, Malika al-‘Asimi

1. UN COMPROMISO VITAL CON EL FEMINISMO

Nacida en Marrakech en 1946, Malika al-‘Asimi² es sobrina del poeta Abdelkader Hassan al-‘Asimi (Marrakech, 1915 - Rabat, 1996), quien también está considerado como una destacada figura política. Contrario a la colonización franco-española del país, militó en el movimiento nacionalista marroquí, fue cofundador de la principal agrupación política nacionalista del protectorado francés, el Partido del Istiqlal (1943), y signatario del Manifiesto por la Independencia (1944). Por su parte, el padre de Malika, Ahmed Belhassan al-‘Asimi, fue director de la primera escuela para chicas que abrió en Marrakech el movimiento nacionalista poco antes de la independencia de Marruecos (1956).

La ascendencia familiar en los tres ámbitos descritos: política, educación y creación literaria, resultarán decisivos en la formación de Malika y en su posterior actividad profesional, ya que ha sabido combinar las tres facetas y mostrar en todas ellas una más que notoria militancia feminista, si bien es cierto que con resultados desiguales.

Malika al-‘Asimi inició sus estudios superiores en la Universidad de Marrakech y los prosiguió en el Instituto Universitario para la Investigación Científica de Rabat. Posteriormente se dedicó a la enseñanza e inició una prometedora carrera literaria como poeta. Esta formación se compaginó con una activa participación en la vida política y sus primeros trabajos en revistas literarias.

En 1987 culmina su voluminosa tesis doctoral enfocada, como no podía ser de otra forma, a la literatura y al papel de la

² Para facilitar la lectura se ha prescindido de la transcripción para los nombres y términos árabes, empleándose únicamente en la bibliografía citada en el texto y al final del trabajo.

mujer en este ámbito. Titulada “al-Ḥikâya al-ša‘abîya fi Marrâkuš” (Cuentos populares de Marrakech), la autora realiza a lo largo de sus novecientas cuarenta y tres páginas una valiosa labor de recopilación, edición y análisis literario y sociológico de las historias contadas en la famosa plaza Yamaa el-Fná de su ciudad natal. Publicada posteriormente como monografía, supone una importante contribución a la conservación y revalorización de la literatura popular, tanto la oral como la escrita.

Pero es sobre todo en el plano sociológico donde Malika profundiza en su exposición con un objetivo fundamental: reivindicar el papel de la mujer marroquí como sujeto activo de esta producción literaria. Mas allá de actuar como depositaria y transmisora de la tradición, es también y sobre todo, una hacedora de la misma. Esta última consideración nos lleva a plantear la contribución de la mujer al establecimiento y consolidación de unos valores culturales y religiosos y a la preservación de una memoria nacional compartida a través del cuento popular.

Malika parte de dos premisas tan controvertidas como coherentes con su testimonio vital y su militancia feminista. La primera, que los valores transmitidos en estas historias pertenecen a una sociedad medieval y no deben extrapolarse de manera anacrónica para justificar el mantenimiento de una sociedad patriarcal. Y la segunda, que la creatividad que ha hecho posible el cuento popular es debido a la activa participación de las mujeres en el proceso de creación y transmisión oral de estas historias.

Para ello establece una división entre tradición popular escrita, mayoritariamente a cargo de los hombres, y la oral, exclusiva prácticamente de las mujeres. En este sentido, vincula lo que ella denomina “cultura de las mujeres” (al-‘Asimi, 1987: 106) con las historias narradas en la Jamaa el-Fná y su transformación en un patrimonio cultural común a toda la sociedad.

En un segundo plano, aborda estos componentes identitarios de la cultura tradicional marroquí y sus efectos en el proceso histórico de formación de la personalidad intelectual y cultural de la sociedad marroquí. Es en este punto donde introduce la

amazighidad o la especificidad de los beréberes como elemento consustancial a la riqueza de una comunidad heterogénea que hasta la constitución de 2011 no ha visto reconocido oficialmente su carácter plural.

Esta última consideración, que volverá a mencionarse en el recorrido por su producción poética, es sin duda una de las características más remarcables desde nuestro punto de vista a pesar de que apenas ha sido objeto de consideración hasta el momento, ya que la familia ‘Asimi es de origen bereber. Dicha procedencia añade aún más interés a la labor desarrollada por Malika en tanto que representante de dos colectivos discriminados durante más de medio siglo de historia del Marruecos independiente: las mujeres y los *imazighen*.

Acorde con las reivindicaciones expuestas en su tesis, Malika ha tratado de inculcar a sus estudiantes esta visión y la autocrítica en torno al legado literario durante las décadas que ha ejercido como profesora de literatura árabe en las universidades Mohamed V de Rabat y Qadi Ayyad de Marrakech.

2. MILITANCIA POLÍTICA

Consciente de la necesidad de combinar la teoría con la praxis para lograr el cambio, el segundo eje de Malika al-‘Asimi para concienciar y luchar por una sociedad más igualitaria se desarrolla en la arena política. Un terreno sumamente viciado por rivalidades internas a las que se añaden idearios políticos y sociales conservadores que han lastrado considerablemente la participación femenina tanto en el funcionamiento interno de partidos y agrupaciones como en la vida política e institucional del país.

La vinculación familiar con el Istiqlal le hizo militar desde joven en la sección femenina del partido, pero una vez obtenida la independencia, las antiguas compañeras de lucha se convirtieron en rivales a la hora de ocupar puestos de responsabilidad, y es entonces cuando lidera una dura batalla por la igualdad compartida por otras tantas compañeras dentro y fuera de la agrupación.

Tras conseguir que su candidatura fuera aceptada por el comité ejecutivo del partido en 1976, se convirtió en una de las primeras mujeres que representó un distrito local en el Parlamento y en la única en estar dieciséis años como teniente de alcalde de Marrakech (Boum, 2016: 68). Años más tarde logró también formar parte del comité ejecutivo, cargo que actualmente mantiene y desde el que ha tomado partido en los temas abordados, algunos de ellos bastante espinosos, frente a al inmovilismo mostrado por algunos de sus coetáneos masculinos.

En esta línea, se ha mostrado públicamente partidaria de la línea aperturista y modernizadora impulsada por el nuevo secretario general del partido, Abdelhamid Shabbat, además de abogar por un mejor entendimiento entre Marruecos y Argelia utilizando para ello los vínculos históricos y literarios existentes entre ambos países. En una entrevista realizada para la Unión de Escritores Marroquíes (Belqasem, 2012), se mostraba tajante al respecto:

Cualquier iniciativa que afecte a las relaciones de sangre, hermandad, vecindad y solidaridad entre Marruecos y Argelia, es una iniciativa contra la historia, el futuro, la patria y el ciudadano, además de ir en contra el desarrollo y el progreso de nuestra región y del pueblo árabe. (...) los Estados deben ir más allá de las crisis que artificialmente sacuden a pueblos hermanos y promover una cultura que no discrimine y que trascienda a los intereses particulares.³

Pese a haber revalidado su escaño, incidía en que, junto a los cambios a nivel socioeconómico y político, su ambición era “cambiar la mentalidad de la ciudadanía y que dicho cambio se refleje automáticamente en la conducta diaria”. Con este objetivo se proponía “trabajar dentro de los valores democráticos con todas las partes para construir la justicia social” (Belqasem, 2012).

Asimismo, los últimos acontecimientos en el Rif han suscitado una respuesta firme y crítica con las autoridades y responsables políticos de la región y del país. En su artículo del

³ Traducción propia del original árabe.

pasado 12 de junio definía la situación de “injusta, humillante e inhumana” ante el “cáncer de la corrupción y los abusos de poder cometidos contra una población cansada, indefensa y sin nada que perder” (al-‘Âsimi, 2017). Al tiempo que recordaba especialmente la brutalidad ejercida contra las mujeres en tanto que víctimas de la pobreza y de la violencia familiar y policial. Sin duda, se trata de una de las mejores radiografías que se han hecho hasta el momento de los motivos que han llevado a los rifeños a levantarse y a defender sus derechos en la que, de nuevo, la mujer ocupa un lugar preponderante.

3. PRODUCCIÓN LITERARIA: POESÍA Y ENSAYO

Su primera incursión en el mundo literario se remonta a la década de los setenta. Fundadora en 1973 del semanario *al-Ijtîyâr (La Opción)*, supuso una frustrada tentativa de desligarse ideológicamente del periódico *al-Alam*, portavoz del Istiqlal, y por ello, como señala Benjelloun (1976: 11), constituye un primer y meritorio intento de independencia y libertad creativas. Como señala al-Wazzânî (1993: 277), sentó un precedente al convertirse en la primera mujer editora del país.

También colaboró con la conocida publicación *al-Taqâfa al-Magribîya (La Cultura Árabe)*, pero no comenzó a publicar sus poemas hasta finales de los años ochenta. Una circunstancia sin duda explicable por la reiterada vulneración de los derechos y libertades más fundamentales practicada durante los “años de plomo”.

Otra característica interesante en su producción es que no se expresa en la lengua del colonizador. De hecho, han tenido que ser escritores francófonos como Abdelmajid Benjelloun (1976: 15) o Abdelatif Laâbi (2005: 48) quienes hayan traducido un par de poemas al francés. Malika al-‘Asimi se expresa en árabe y en menor medida en *amazigh*, reconocida como lengua co-oficial en 2011. Respecto a traducciones al castellano, contamos con unos pocos poemas traducidos por compañeros escritores como Lamiae el-Amrani (2007: 266-267), Abdelatif Zennan (Reyes y Zennan, 2007: 46-49) y Larbi el-Harti (2008: 43).

No solo es conocida en Marruecos, sus trabajos poéticos han tenido una buena aceptación en el Magreb y en los círculos literarios del mundo árabe. Suele ser asidua a los numerosos festivales literarios locales como el Festival Anual de Asila y el Festival Cultural que se celebra cada verano en Rabat. Reconocida por los compañeros de profesión, el último homenaje a nivel nacional tuvo lugar el 9 de mayo de 2015 en el Teatro Real de Marrakesh por su trayectoria.

Asidua en las redes sociales, cuenta con página en Facebook (<https://www.facebook.com/malika.lassimi>) que mantiene bastante activa compartiendo efemérides y eventos culturales junto a acontecimientos relativos a la vida política y a la militancia feminista en todo el mundo, además de algunos de sus trabajos y reflexiones.

Hasta el momento, cuenta en su haber con los siguientes poemarios: *Escrituras más allá de los muros del mundo* (*Kitâbât jâriy aswâr al-'âlam*. Bagdad, 1987, reeditado al año siguiente en Casablanca), *Las voces de una garganta muerta* (*Aşwât handjara mayyita*, 1988), *Algo que tiene nombres* (*Diwân šay'... la-hu asmâ'*, 1997), *La sangre del Sol* (*Dimâ' al-šams* 1997), *El libro de la tempestad* (*Kitâb al-'aşf*, 2008) y *Cosas que atormentan* (*Ašyâ' rarâwada-hâ*, 2015).

Malika al-'Asimi reconoce la influencia de la literatura árabe clásica en su escritura, y cómo Abass Ibn al-Ahnaf (750-809) o Abu-l-Tayyib Ahmad ibn Husayn, más conocido como al-Mutanabbi (915-965) han inspirado alguna de sus composiciones (Belqasem, 2012). Pero también se percibe, como expone Berrada (2008: 2379), una ruptura con los modelos e imágenes clásicas como parte de su lucha personal por hacerse con una voz propia no solo en el panorama literario, también en escenarios y realidades consideradas tradicionalmente masculinas.

La autora parte de su experiencia individual, del uso del detalle, de un lenguaje desvestido de tópicos clásicos y de imágenes impactantes. Y para ello se sirve de los elementos de la naturaleza, a los que dota de un nuevo significado dentro de un universo propio, pero al mismo tiempo representativo de otras mujeres.

En *La sangre del Sol*, su obra más divulgada y comprometida, escrita en verso libre, intenta reflejar sus sentimientos más íntimos y sus preocupaciones, pero también aborda el tema social, en el que reivindica y expresa la necesidad de una libertad que lleve a la mujer marroquí a desvincularse de la represión que padece, tanto dentro de su núcleo familiar como en la sociedad. Así se desprende de los dos poemas siguientes (El-Amrani, 2007: 266-267).

EL HUMO

Las tardes me ahogan
Y por mí se iluminan.
Yo enciendo mi sol
Y su claridad me abruma.
Persigo los vientos
Para que extingan mi fuego
Y me reduzcan
A un cuerpo
De humo.

ACORAZADO

Sello
Mis barcos
Mis acorazados
En la nariz de las olas
Y entro
En la batalla del diluvio.
Lucho tras las montañas de la muerte
Hasta que se aplacan
Y me aplaco
O me desintegro,
Cuerpo
Abrasado
Por el látigo
Del viento.

En esta misma línea, el Harti nos ofrece una magnífica traducción de uno de los poemas más representativos del estilo y la temática abordada por la autora (El-Harti, 2008: 43):

CREACIÓN

Por la noche
abandono todo mi pudor
abro de par en par
mi sol
pierdo la cabeza
soy presa
de un ardor loco
me lleno de olas
como un mar
en su flujo más viril
Mis tempestades se desencadenan
y crecen
Mi luz hiere
Soy un fulgor
un rayo que corre
detrás de las nubes
Brillo
Como la luz divina
insisto en el error
Dueña de la creación
me siento en el trono
y sobre el pecho de una estrella
consumo mi locura y mis artes
por sobre todas mis extensiones
y hasta en mis espacios más ocultos
el rey de la selva ruge
Mi león ruge de amor
por la estrella roja
que traspasa los horizontes.

Este proceso creador, de claras reminiscencias religiosas, vuelve a aparecer en el poema “Mariam”, traducido al francés por Laâbi (2005: 48) y cuya versión castellana ofrecemos a continuación. Se trata de una re-creación de la sura 19 del Corán en la que se narra el nacimiento de Jesús y en el que la protagonista es la Virgen María, Mariam en la tradición islámica:

MARIAM

Oh tú que me recoges
en esta noche lluviosa
como si fuera una cereza agrietada
pendida de una rama húmeda
Tú que caminas entre mis ramas
y me acaricias
me hundo entre tus manos
y tú descubres el éxtasis
la ley justa de este universo
Ellos dijeron:
Agita, Marian, la palmera
y haz que caigan dátiles para los niños
Y Marian sacudió la palma datilera de su padre
Adán
Oh tú que te estremeces
cuando el viento te sopla en las pestañas
y hace caer los astros
si supieras
lo que encierra el corazón.

No obstante, en otros poemas la autora se muestra mucho más directa en su estilo. Con una claridad que contrasta con los tabúes aún existentes en la sociedad marroquí para abordar determinados temas, Malika arroja luz sobre los muchos problemas sociales pendientes de resolución en su país sin el menor esfuerzo para embellecer la realidad o proporcionar excusas. Véase como ejemplo nuestra traducción de “*Ta’asa*” (miseria), poema incluido en *Escrituras más allá de los muros del mundo* (Al-‘Âşimi, 1988: 50).

MISERIA

Amigos, si sólo supieras mi país,
Las excentricidades y el comportamiento desviado anidan en él,
Las personas fuman hachís y
En mi país la gente se embriaga con bebidas alcohólicas,
Roban y agreden.
Los niños de todos los barrios han formado bandas,
Llevan una vida de crimen y descrédito,
Huyen de sus sucias y oscuras cuevas,
Y los maestros son tan estúpidos
Que no saben lo que les gusta a los niños.

Por lo que respecta a su obra en prosa, ha escrito numerosos artículos, casi siempre relacionados con la condición femenina, así como estudios sobre la mujer y algunos trabajos sobre crítica literaria y literatura marroquí contemporánea. Véanse como ejemplos su panorámica sobre la literatura marroquí (Asimi, 1981: 405-408) y su ensayo *Nosotros y las cuestiones de futuro* (*Nahnu wa as'ila al-mustaqbal*, 2001), en el que realiza un pormenorizado estudio acerca del mundo intelectual en Marruecos.

Además de su tesis doctoral centrada en los cuentos populares, desde 2005 está inmersa en la elaboración de una enciclopedia de la cultura popular (Jay, 2005: 54), que en 2012 todavía se encontraba en proceso de realización (Belqasem, 2012).

Su reflexión sobre la posición de la mujer en las instituciones políticas tras la implantación de estructuras democráticas en Marruecos es una de sus obras más interesantes. En *La mujer y la problemática de la democracia* (*al-Mar'a wa ishkâlîya al-dîmuqrâtiyya*, 1991).

Como señala Berrada en su análisis de la producción literaria femenina en el norte de África, desde las independencias de sus respectivos países, las mujeres han visto cómo la implantación de unos regímenes políticos no democráticos ha perpetuado la concepción patriarcal de la sociedad y su articulación en todos los órdenes de la vida pública. Esta situación ha desembocado en una clara discriminación y ha concienciado a las mujeres a luchar por sus derechos desde una perspectiva multi-dimensional (Berrada 2008: 236), como se observa en la obra.

Publicada en 1991, en un momento clave para la evolución política del país cuando Hassan II comienza a implementar medidas aperturistas presionado por la comunidad internacional y la creciente movilización de la sociedad civil, sus casi ciento diez páginas plantean un escenario complejo, pero sumamente ilustrativo de estas carencias y del carácter cosmético de algunas instituciones y medidas adoptadas.

Se trata de uno de los primeros textos en los que reflexiona sobre los derechos de la mujer en el marco de los valores democráticos. De carácter sociológico, aborda los factores

endógenos y exógenos que según la autora han creado la coyuntura en la que se ha desarrollado el proyecto democrático en Marruecos, sus luces y sus sombras y el alcance de todas ellas en la situación de la mujer.

Entre las conclusiones planteadas por la autora destaca el hecho de que la escasa participación femenina en las instituciones sobre las que reposa el modelo democrático revela la limitación que tienen estas últimas para cumplir con su cometido, ya que una democracia real implica la igualdad entre todos los ciudadanos. Y, en segundo lugar, se denuncian las consecuencias que suponen para la mujer marroquí la aplicación de un sistema no democrático.

En consonancia con lo que avanzaba en su tesis sobre los fundamentos culturales e identitarios del Marruecos contemporáneo, Malika al-‘Asimi vuelve a poner de manifiesto la doble discriminación que sufren las mujeres en tanto que sujetos ausentes del poder y la toma de decisiones, y pacientes que sufren las consecuencias de unas medidas contrarias no solo a sus necesidades, sino a sus derechos más elementales.

4. CONCLUSIONES

Malika al-‘Asimi es una de las escritoras marroquíes contemporáneas que goza de mayor acogida entre el público y la crítica literaria. Su calidad como poeta ha sido reconocida por intelectuales de la talla de Tahar Benjelloun o Abdellatif Laâbi, y es habitual encontrarla en antologías literarias. Sin embargo, su prosa no ha sido objeto de un estudio pormenorizado, como tampoco sus trabajos sobre crítica literaria o la contribución de su revista al panorama literario marroquí de los años ochenta.

Como militante feminista, conviene destacar su coherencia vital. Esta última se ha podido mostrar a través de su labor como docente e investigadora universitaria, parlamentaria y escritora. Malika fue una de las primeras mujeres que hicieron oír su voz en un país anclado durante años en una mentalidad conservadora de tradición patriarcal que aún perdura, y como tal, merece el reconocimiento de las nuevas generaciones que se han unido a la lucha.

El tercer elemento que la distingue es su dedicación a promover la visibilización de la mujer marroquí en el terreno artístico y literario y a incentivar dicha presencia dentro de un proceso de normalización conducente a la igualdad entre creadores, entre ciudadanos.

Y, por último, pero no por ello menos importante, ha de resaltarse su aportación a la integración de otras mujeres en la vida política del país y a la adopción de pequeños pero significativos pasos hacia un mayor empoderamiento femenino en Marruecos.

La confluencia de estos tres ejes de actuación refuerza, una vez más, la vinculación entre igualdad de género y valores democráticos, especialmente presentes en Malika a través de su identidad *amazigh*. También ejemplifica la transversalidad e interseccionalidad del feminismo marroquí. Y contribuye a derribar algunos de los tópicos en torno al inmovilismo de las sociedades árabes contemporáneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- El-Amrani, L. (2007). Literatura escrita por mujeres en el Marruecos actual. En M. Arriaga et al. (Eds.), *Escritoras y pensadoras europeas* (pp. 263-274). Sevilla: ArCiBel Editores.
- Asimi, M. (1981). Documento sin firma. En M. Abumalham y N. Abumalham (Trads.), *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos* (pp. 405-408). Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- Al-'Âşimi, M. (1987). *al-Hikâya al-ša'abiya fi Marrâkuş* (Tesis Doctoral). Université Mohamed V, Rabat.
- Al-'Âşimi, M. (1988). *Kitâbat jâriy aswâr al-'âlam*. Casablanca: 'Uyûn al-Maqâlât.
- Al-'Âşimi, M. (1988a). *Aşwât handjara mayyita*. Rabat: Manşûrât al-Risâla.
- Al-'Âşimi, M. (1991). *Al-Mar'a wa iškâlîya al-dîmuqrâtiyya*. Casablanca: Ifriqîya al-Şarq.
- Al-'Âşimi, M. (1997). *Divân şay'... la-hu asmâ'*. Casablanca: Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Naşr wa-l-Ibdâ'.
- Al-'Âşimi, M. (2001). *Dimâ' al-şams*. Casablanca: Dâr al-Tağâfa.
- Reyes, A. y A. Zennan (2007) (Trads.). Antología de la poesía femenina marroquí (pp. 46-49). Sevilla: Alfar-Ixbilia.

- Al-‘Âṣimi, M. (2001). *Naḥnu wa as'ila al-mustaqbal*. Rabat: Manšûrât al-Zaman.
- Al-‘Âṣimi, M. (2008). *Kitâb al-‘aṣf*. Rabat: Manšûrât al-Wizâra al-Ṭaqâfa.
- Al-‘Âṣimi, M. (2015). *Ašyâ’ rarâwada-hâ*. Rabat: Manšûrât Bayt al-Ši‘r fî-l-Magrib.
- Al-‘Âṣimi, M. (2017). *Ḥarrâk al-Rîf. Aktafî bi-ḥadâ*. Recuperado de: <http://www.marrakech7.com/index/details/15479/AK> [Fecha de consulta: 20/06/2017].
- Belqassem, ‘A. (2012). *Ḥiwâr ma’a awwal muntajiba magribîyya al-barlamâniyya Malîka al-‘Ašimî*. Recuperado de: http://rabitato.blogspot.com.es/2012/11/blog-post_1318.html [Fecha de consulta: 14/06/2017].
- Benjelloun, A. (1976). *La mémoire future: Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc* (p. 15). París: Maspero.
- Berrada, M. (2008). “Arab North Arica”. En R. ‘Âshûr, J. Ghazoul, y H. Reda-Mekdashî (Eds.). *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873-1999* (pp. 235-253). El Cairo: American University in Cairo Press.
- Boum, A. y Park, T. K. (2016). “Al-Assimi, Malika”. En *Historical Dictionary of Morocco* (p. 68). Maryland: Rowman & Littlefield.
- El-Harti, L. (2008). Siete poetas marroquíes contemporáneos: Abdellatif Laabi, Malika Assimi, Idriss Issa, Hassan Najmi, Ahmed Assid, Aisha Basry, Yassi Annane. *Caravansari. Revista de poesía contemporánea en lenguas peninsulares y árabe*, 2, pp. 42-48.
- Jay, S. (2005). “Assimi, Malika”. En *Dictionnaire des écrivains marocains* (p. 54). Casablanca: Eddif.
- Laâbi, A. (2005). *La Poésie marocaine de l’Indépendance à nos jours* (p. 48). París: Éditions de La Différence.
- Al-Wazzânî, Ḥ. (1993) (Ed.). *Dalîl al-kuttâb al-magârîba a’ḍâ’ Ittihâd Kuttâb al-Magrib* (p. 277). Rabat: Manšûrât Ittihâd Kuttâb al-Magrib.

IV. LAS INÉDITAS EN ASIA Y OCEANÍA

UN INEDITO CLASSICO AUSTRALIANO:
WE ARE GOING DI OODGEROO NOONUCCAL
INTRODUCING AN AUSTRALIAN CLASSIC:
WE ARE GOING BY OODGEROO NOONUCCAL

Francesca DI BLASIO
Università degli Studi di Trento

Riassunto: Nel 1964 viene pubblicata la prima raccolta di poesie di autorialità indigena, *We Are Going* di Oodgeroo Noonuccal. L'autrice si chiamava allora Kath Walker e la sua opera prima da un lato interseca in modo significativo la storia dell'Australia contemporanea, dall'altro contribuisce a riscrivere il passato lacerato dell'epoca precoloniale. Il saggio che segue presenta la raccolta di Oodgeroo Noonuccal, inedita in Spagna, sulla scorta delle sue caratteristiche culturali, letterarie e poetiche. Si menziona la prima traduzione italiana di *We Are Going* (F. Di Blasio, M. Zanoletti *Oodgeroo Noonuccal, con We Are Going/E noi andiamo*, Labirinti, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013), a opera di chi scrive.
Parole chiave: Scrittura delle donne, Autorialità indigena, Poesia, Australia, Memoria

Abstract: In 1964, the first collection of poetry by an Aboriginal author, Oodgeroo Noonuccal's *We Are Going*, is published. Oodgeroo's name at that time was still Kath Walker, and her collection is a form of memory that often intertwines with hegemonic and official Australian history. On the other hand, Oodgeroo's poems also preserve and reconstruct the memory of an older past, the one of pre-invasion Indigenous culture. This pre-colonial, epical memory has been severely compromised by the colonial policies, and yet it still survives, giving shape in many ways to the Indigenous *Weltanschauung*. My paper aims at introducing Oodgeroo's poems to the Spanish audience, having in mind their specificity as cultural, literary, and poetic writings. The experience of translating *We Are Going* for its first Italian edition (F. Di Blasio, M. Zanoletti *Oodgeroo Noonuccal, con We Are*

Going/E noi andiamo, Labirinti, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013) will be also taken into consideration.

Keywords: Women writing, Indigenous writing, Poetry, Australia, Memory

La raccolta poetica *We Are Going* (Oodgeroo/Walker, 1964), inedita in Spagna come tutta la produzione di Oodgeroo Noonuccal nel momento in cui questo contributo viene redatto, esiste in traduzione integrale italiana dal 2013 (Di Blasio, Zanoletti, 2013) ed era stata pubblicata circa 50 anni prima in una Australia ‘postcoloniale’ ancora immersa nel “Grande Silenzio” che per decenni ha inghiottito la questione indigena.

La storia dell’Australia contemporanea, che le poesie di Oodgeroo ricostruiscono e ripensano nella prospettiva ben più antica del millenario passato precoloniale, era iniziata con l’invasione inglese della fine del Settecento. In quegli anni l’Australia, pretestuosamente considerata “terra di nessuno”, diviene colonia inglese. La presenza aborigena viene negata e il diritto degli abitanti originari sul territorio medesimo verrà riconosciuto ufficialmente solo alla fine del Ventesimo secolo, a partire dalla storica *Mabo Decision* della Corte Suprema australiana, che nel 1992 per la prima volta attribuisce il diritto di proprietà del territorio australiano agli aborigeni, nella persona di Eddie Mabo (Di Blasio, 2013a: 5).

L’arrivo degli invasori inglesi apre una pagina tragica della storia del popolo aborigeno: il millenario sistema di vita degli indigeni viene scardinato, la cultura originaria forzosamente rimossa, la stessa esistenza fisica messa a repentaglio. Dopo lo sterminio del diciannovesimo secolo, le epidemie, la rimozione forzata dalle sedi originarie, soprattutto quelle più ospitali a sud del grande e aspro continente australiano, dalla fine dell’Ottocento i coloni creano un aberrante sistema legislativo di ‘protezione’, in base al quale i diversi stati australiani si danno leggi ad hoc¹ mirate a ‘risolvere il problema’ della presenza dei nativi:

¹ Si ricordano l’*Aboriginal Protection Act*, promulgato dallo stato del Victoria nel 1869, l’*Aboriginal Protection and Restrictions of the Sale of Opium Act*, promulgato dallo stato del Queensland nel 1897, e così via.

Con il ‘conforto’ della legge abbiamo [...] la creazione di riserve entro cui gli indigeni sono costretti a spostarsi. L’istituzionalizzazione forzata diviene la regola, e una fonte di manodopera a basso (o nullo) costo da sfruttare per i lavori più umili nei campi e nelle case dei bianchi. Nell’alveo di questa situazione si crea l’ulteriore aberrazione che condurrà al triste fenomeno delle “Stolen Generations”. I bambini meticci, – ‘scientificamente’ definiti dal lessico burocratico del tempo “half-caste”, “quadroon”, “octoroon”, e così via, sulla base della percentuale di sangue indigeno –, vengono allontanati dai nuclei familiari aborigeni per essere tenuti in apposite strutture. Qui vengono educati alla maniera dei bianchi, sono forzati a dimenticare lingua e cultura d’origine e viene loro impedito di unirsi ai “full-blood”, con il fine di ‘lavare via’, progressivamente, il sangue aborigeno dalle generazioni future (Di Blasio, 2013a: 5).

Le leggi ‘protezioniste’ australiane, razziste e prevaricatrici, costituiscono di fatto anche una forma di sterminio culturale, e l’altrettanto frequente rimozione dei bambini meticci, ricollocati in apposite istituzioni ed educati all’occidentale, è di fatto una pratica assimilabile al genocidio secondo la Convenzione per la prevenzione e la repressione del delitto di genocidio ratificata dalle Nazioni Unite nel 1948. Tali politiche si protraggono per lunga parte del Novecento, e verso la metà del secolo, con lo smantellamento graduale delle riserve, si incanalano in un percorso assimilazionista che completa il quadro dell’eccidio culturale (e fisico) indigeno.

In questa situazione, che il Paese stesso fa fatica a riconoscere e meno che mai a elaborare, restando imprigionato a lungo nel già menzionato “Great Australian Silence” sugli aborigeni, il rinascimento culturale che inizia alla fine del secolo scorso ha il sapore della ricostruzione di una *lebensform* distrutta: è infatti proprio attraverso la creatività artistica che il ritorno alla vita diviene possibile. Tale creatività si esprime in tutti i linguaggi, da quello figurativo a quello letterario, e in questo modo le comunità indigene divengono il luogo vivo in cui la cultura aborigena si ricostruisce. Oodgeroo è una delle grandi interpreti di questo movimento di rigenerazione culturale

che ha inizio negli anni Sessanta. La sua poesia, insieme a molta della letteratura prodotta a partire da questo periodo,

ha la forma ibridata delle letterature cosiddette post-coloniali: è scritta, di contro alla lunga tradizione di oralità dell'epica tradizionale², è una forma di *counter-discourse* politico-culturale ed è in lingua inglese, la lingua degli invasori³. [...] Si tratta spesso di una letteratura indecidibile, che si regge su un potenziale argomentativo anche oppositivo ma che non è semplicisticamente contraddittorio, bensì complesso, predicabile in modalità capaci di includere istanze che sembrano inconciliabili e invece sono sfaccettate, stratificate, come le realtà in cui sono inserite e che sono in grado di rappresentare così bene. È una letteratura di morte e di vita, di rassegnazione e speranza, di rabbia ed empatia (Di Blasio, 2013a: 6).

We Are Going, pubblicato nel 1964, è testimone fulgido della particolare temperie culturale e delle peculiarità della fioritura letteraria indigena del periodo in cui la raccolta stessa vede la luce (Di Blasio, 2009; 2013b). All'epoca la sua autrice è dedita alla causa dei diritti degli indigeni, svolge la funzione di segretaria del Council for the Advancement of Aboriginal and Torres Strait Islanders per lo stato del Queensland (QCAATSI), ed è impegnata a livello nazionale e internazionale nella divulgazione della questione aborigena in Australia. Questo impegno politico ha attraversato costantemente il resto della sua vita, insieme al rapporto con il Partito Comunista Australiano e con il Partito Democratico, e la creazione, nei primi anni Settanta, di Moongalba, un centro culturale ed educativo che sarà un punto di riferimento fondamentale per la cultura indigena e l'espressione tangibile di questa perseveranza:

[Moongalba] viene fondata a Stradbroke Island, nota anche con il nome indigeno Minjerribah, isola della Moreton Bay, presso Brisbane, che è il luogo d'origine di

² Si veda in proposito Carlson, Fagan, Khanenko, 2011.

³ Sulle implicazioni politiche di tale scelta linguistica si vedano Brathwaite, 1995; Di Blasio, 2005.

Oodgeroo. Minjerribah è un luogo simbolicamente indomito, dove fu impossibile per i coloni inglesi, data la resistenza degli indigeni locali, stabilire riserve sul modello di quelle che furono fondate, numerose, nel resto del territorio del Queensland e dello Stato federale in generale (Di Blasio, 2013a: 7).

La creazione di Moongalba, che vuol dire “luogo in cui stare, restare”, proprio a Stradbroke Island è significativa anche per questo, oltre che, naturalmente, per questioni biografiche relative alla nostra autrice. In proposito, Oodgeroo dirà in un'intervista dei tardi anni Ottanta:

Negli ultimi diciassette anni ho ospitato 26.500 ragazzi sull'isola. Ragazzi bianchi come ragazzi neri. E se ce ne fossero di verdi, avrei accolto anche loro. Sono cieca di fronte al colore della pelle, capisce. Insegno loro la cultura aborigena. Insegno loro l'equilibrio della natura (Mitchell, 1987: 206)⁴.

A metà degli anni Sessanta, dunque, nella vita di Oodgeroo all'impegno politico si affianca quello nella scrittura⁵. La pubblicazione di *We Are Going* è caldeggiata e favorita dalla poetessa Judith Wright, che seleziona i manoscritti presso la Jacaranda Press. Wright è considerata con buona ragione e in molti modi il controcanto bianco della voce poetica di Oodgeroo; la sua produzione, infatti, mostra come la letteratura bianca non possa sfuggire, in quella particolare temperie culturale, “al confronto con lo stesso passato complesso e duale e lo stesso presente con cui si confronta la produzione indigena, esperiti dalla posizione ‘opposta’” (Di Blasio, 2013a: 7). La poesia di Oodgeroo e Wright dimostra anzi che proprio a partire dalla letteratura si articola

⁴ “The last seventeen years I've had 26,500 children on the island. White kids as well as black. And if there were green ones, I'd like them too... I'm colour blind, you see. I teach them about Aboriginal culture. I teach them about the balance of nature”. Cit. in Mitchell, 1987: 206. Traduzione italiana di chi scrive.

⁵ A *We Are Going* seguiranno, tra altri scritti, le raccolte *The Dawn is at Hand: Poems*, 1966, *Kath Walker in China*, 1988; l'antologia *My People*, 1990.

il lento e doloroso, ma costruttivo, percorso di confronto con la Storia australiana che porterà negli anni successivi al processo ancora in fieri della riconciliazione. Sorprende come, leggendo la poesia di Wright e Walker, tutto appaia come già scritto. Sorprende, o forse non fa che provare l'alto statuto sia ontologico che epistemologico della letteratura, che, in quanto forma di conoscenza della 'vita', della soggettività e del momento storico, attinge, in casi particolarmente felici, "all'anticipazione profetica di eventi e punti di vista ancora in divenire (Di Blasio, 2013a: 7).

Il potere proiettivo e insieme empatico della rappresentazione letteraria, infatti, costituisce una via d'accesso privilegiata, unica, alla conoscenza della realtà. Seguendo un *fil rouge* che si dipana dai poeti romantici alla critica contemporanea, la letteratura, lungi dall'aver un ruolo meramente esornativo, adempie a una precisa funzione gnoseologica (Locatelli, 2002; 2003-2011) e a una funzione (meta)etica che si esprimono chiaramente anche nei testi oggetto di questa trattazione.

Tornando alla nostra "inedita", è significativo ricordare più nel dettaglio la sua vicenda biografica, una microstoria che si sovrappone alla macrostoria australiana del Novecento. Oodgeroo nasce con un nome che porta il segno della presenza, sul suolo australiano, sia della matrice anglosassone che di quella migratoria dai quadranti europei, Katherine Ruska. Nei primi decenni della sua vita il nome Oodgeroo Noonuccal, con cui diverrà universalmente nota, non esiste ancora. Siamo nel 1920 e Minjerribah, come già ricordato, è il luogo che ospita questa nascita e insieme un luogo 'resistente' alla prevaricazione coloniale, pur nella inevitabile ibridazione culturale che è impressa nel nome di nascita di Oodgeroo stessa. Minjerribah, o Stradbroke Island nella versione inglese che è anche, ovviamente, la più accreditata, è un'isola della Moreton Bay, chiamata a sua volta Quandamooka dagli Indigeni del posto, situata a circa trenta chilometri da Brisbane. L'isola è luogo originario della tribù dei Noonuccal, e a questa tribù appartiene la famiglia della scrittrice. Oodgeroo non subisce l'esperienza traumatica della deportazione o della separazione dalla famiglia di origine ma sperimenta su di

sé le difficoltà di essere nera nell’Australia della prima metà del Novecento. La prima fra queste difficoltà è l’accesso impervio, se non impossibile, all’educazione scolastica e meno che mai universitaria, cui si unisce lo sfruttamento nel lavoro, quando viene impiegata come domestica già dall’età di tredici anni. Il nome Kathleen Ruska viene portato fino al 1942, anno in cui la futura poetessa sposa Bruce Walker. È proprio con il nome di Kath Walker che diviene via via nota nel costante processo di crescita culturale e sociale che la porta all’impegno politico e letterario degli anni Sessanta. Membro del Partito Comunista australiano, Walker, come anticipato sopra, collabora attivamente con il Queensland Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders (QCAATSI) e con il Federal Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders (FCAATSI), e, a partire dalla metà degli anni Sessanta, pubblica le sue prime raccolte poetiche. Tale impegno le vale, tra gli altri riconoscimenti, la nomina a MBE (Member of the Order of the British Empire) assegnatole nel 1970 dalla Corona. La rinuncia ufficiale all’onorificenza avrà luogo nel 1988, l’anno del bicentenario dalla fondazione dell’Australia moderna, o dell’invasione anglosassone in terra aborigena, a seconda dei punti di vista. In questo stesso anno Kath Walker diviene Oodgeroo Noonuccal, il nome che celebra e sostanzia le sue origini indigene: Noonuccal, come la tribù di appartenenza, Oodgeroo come l’albero di melaleuca, pianta autoctona di Minjerrabah. “Paperbark”, traducibile come “corteccia di carta”, è la parola inglese che definisce questo arbusto, una parola che descrive felicemente l’aspetto del tronco della pianta stessa, composto di tanti strati ‘sfogliati’ di corteccia, che rievocano da un lato l’antica arte aborigena di dipingere su questo materiale e dall’altro i fogli su cui scrivere, e in-scrivere, una rinnovata identità (Di Blasio, 2016).

E in effetti, le poesie di Oodgeroo sono riscritture esistenziali, echi delle antiche storie identitarie della sua gente e allo stesso tempo forme ibride che ripensano il passato recente, lo elaborano e lo proiettano nel futuro, garantendo una possibilità di continuità culturale che due secoli di colonizzazione avevano rischiato di cancellare.

Il corpus poetico di Kath Walker dà conto sia dell'espropriazione fisica, culturale, identitaria, che della lenta opera di rigenerazione. A tal fine, si serve delle forme tipiche dell'*establishment* bianco in maniera dialogica e provocatoria insieme, diventando l'occasione per interrogarsi su questioni centrali, quali la condizione di essere straniera nella propria terra, l'articolazione identitaria in una situazione di ibridazione culturale estrema posta in bilico tra passato, presente e futuro, il contributo che l'arte, la letteratura, la poesia possono dare a questo difficile compito.

Le poesie contenute in *We Are Going* sono testi di esproprio culturale e ricostruzione identitaria, interpellano lo stile dei dominatori per porre domande che contrastano, ripensano, e neutralizzano il dominio stesso, riarticolarlo la soggettività individuale e collettiva attraverso la creatività artistica, capace di dar voce a tale soggettività e di proiettarla nel futuro. Esse portano a riflettere su temi di centrale importanza, quali la necessità di preservare le culture delle minoranze che rischiano di scomparire sotto la minaccia dell'omologazione prevaricatrice, il significato delle cosiddette "letterature minori"⁶, il confronto con forme di alterità, la conservazione e trasformazione delle culture individuali nelle società multiculturali, l'ibridazione socioculturale.

La raccolta di Oodgeroo interseca la storia ufficiale ed egemonica dell'Australia contemporanea con le microstorie individuali degli abitanti originari, che rischierebbero altrimenti di essere inghiottite nell'oblio, e mostra dalla prospettiva di chi le ha subite le conseguenze delle politiche bianche sulle vite degli australiani neri.

Accanto alla memoria recente, poi, questi testi ricostruiscono anche la memoria del passato ancestrale, quello precedente l'invasione coloniale, una memoria che potremmo definire "epica" nel suo essere costitutiva di una ricostruzione identitaria collettiva e atavica, capace di ridare forma a una *Weltanschauung* profondamente compromessa dalla violenza dell'attacco esterno ma che tuttavia ancora sopravvive, lacerata dal trauma e bisognosa di essere ritessuta in ogni possibile trama leggibile.

⁶ Nell'accezione deleuziana del termine (Deleuze, Guattari, 1996).

L'analisi di una selezione di poesie che si articolano proprio intorno a questo nucleo semantico concorrerà ora a rendere il senso di quanto ricostruito finora sulla figura e l'opera dell'"inedita" Oodgeroo.

L'esperienza traduttiva di *We Are Going* per la sua prima versione italiana (Di Blasio, Zanoletti, 2013) ha molto contribuito alla comprensione profonda del testo. L'accesso intimo e minuziosamente dettagliato, si direbbe 'calligrafico', proprio della pratica della traduzione da una lingua all'altra, che rende fruibili mondi da una cultura all'altra, si rivela sempre preziosa per la disamina del testo letterario. Così è stato anche per la raccolta di Oodgeroo, ed è sulla scorta di questa presa sul testo che proseguiamo ora nella presentazione di una breve selezione di testi articolati intorno alla rifunzionalizzazione del passato ancestrale, testi che rigenerano, reinventano, restituiscono la memoria culturale dilaniata e la rendono fruibile, non più *inedita*, anche per altri.

Il passato ancestrale rievocato nella selezione che segue torna in vita proprio grazie all'azione della poesia, della creazione letteraria. I testi si organizzano prevalentemente intorno a stilemi più lirici e meno apertamente politici, pur essendo il *côté* politico molto caratterizzante della produzione di Oodgeroo.

Allora e ora, Then and Now nella versione originale, è costruita sul movimento dialettico tra passato ancestrale e presente coloniale:

- 1 Nei miei sogni sento la mia tribù
- 2 Ridere mentre caccia e nuota,
- 3 Ma i sogni sono distrutti da auto in corsa,
- 4 Tram sferraglianti e treni fischianti,
- 5 E non vedo più la mia vecchia tribù
- 6 Mentre cammino sola nel tumulto della città.
- 7 Ho visto corroboree
- 8 Dove quella fabbrica erutta fumo;
- 9 Dove hanno eretto un parco alla memoria
- 10 Un tempo lubra scavavano in cerca di igname;
- 11 Un tempo i nostri bambini scuri giocavano
- 12 Là dove ora ci sono i binari,
- 13 E dove io ricordo il didgeridoo
- 14 Chiamarci a danzare e giocare,

15 Uffici ora, luci al neon ora,
16 Ora banca e negozio e cartellone,
17 Traffici e commerci della frenetica città.
18 Non più woomera, non più boomerang,
19 Non più celebrazioni, non più la vita di un tempo,
20 Eravamo figli della natura allora,
21 Niente sveglie per gente che corre al lavoro.
22 Ora sono civilizzata e lavoro come i bianchi,
23 Ora ho il vestito, ora ho le scarpe:
24 “Com’è fortunata ad avere un buon posto!”
25 Meglio quando avevo solo una dillybag.
26 Meglio quando non avevo altro che la felicità (Di
Blasio, Zanoletti, 2013: 22-23)⁷

Il tema della perdita sembra il paradigma di questo componimento, dal momento che i ricordi felici di un passato edenico sembrano inghiottiti dal deprimente presente industrializzato ed espropriante. Eppure, le immagini di quel passato sono rese presenti proprio nella e dalla forma poetica, che le nomina, le descrive, le ricostruisce attraverso una serie di simboli atti a ricrearlo e a renderlo esperibile. Il nominare equivale al far rivivere, e le parole indigene o in Aboriginal English⁸ lavorano in sinergia con il dettato poetico a tal fine.

La ricreazione in assenza è ciò che questa poesia riesce a comunicare, proiettando così nel presente, e quindi nel futuro delle sue (ri)letture, il passato messo a repentaglio dall’azione devastatrice del regime coloniale. Il “dreams” della prima strofa contribuisce a dare il senso di tale proiezione, dal momento che nel contesto indigeno il termine “sogno” è riconducibile al concetto di *Dreamtime*. Benchè controverso in quanto considerato come un’“invenzione” dei bianchi che semplifica e in definitiva misconosce la complessità e la diversità dei miti cosmogonici aborigeni, il termine viene spesso riappropriato e rifunzionalizzato nella letteratura indigena come marca identitaria. E nei complessi miti dell’origine che il concetto di *Dreamtime*

⁷ La traduzione italiana è di Margherita Zanoletti. In Di Blasio, Zanoletti, 2013: 22-23 la versione originale.

⁸ “Corroborree” (v. 7), “lubras” (v. 10), “didgeridoo” (v. 13), “woomera”, “boomerang” (v. 18), “playabout” (v. 19), “dillybag” (v. 26).

mira a raccogliere, seppur non in modo esaustivo in senso sia estensivo che diacronico, il passato ancestrale è continuamente rievocato per essere rilanciato nel futuro. I “canti” celebrano l’origine, ma tale origine è, nella cosmogonia aborigena, ancorata all’identità attraverso il sistema totemico: cantare il passato e rievocare la figura totemica che ha generato una certa tribù nell’interazione con una certa porzione del territorio significa celebrare la specifica identità emersa da quell’atto generativo, e garantire il suo permanere nel tempo mediante la rievocazione collettiva e rituale.

Nei *corroboree*, vale a dire nelle cerimonie sacre nelle quali i miti ancestrali vengono cantati e danzati, le storie del *Dreamtime* rivivono, rigenerando l’identità del popolo che le possiede e le custodisce gelosamente. Condividere tali storie è un atto di inclusione identitaria, e pertanto non è scontato, né consueto. Il senso di esclusione dello sguardo esterno è precisamente quel che anima il prossimo componimento, che si intitola proprio *Corroboree*:

- 1 Il giorno infuocato muore, è tempo di cucinare.
- 2 Adesso tra il tramonto e l’ora del sonno
- 3 È tempo di celebrare.
- 4 I cacciatori dipingono sui corpi neri vicino al fuoco
motivi di storie
- 5 Per danzare il corroboree.
- 6 Adesso il didgeridoo induce con ipnotico mormorio
piedi entusiasti a battere il suolo,
- 7 E il ticchettio delle bacchette rituali ritma l’ondeggiare
dei corpi
- 8 Che danzano il corroboree.
- 9 Come spiriti tangibili emersi dalla grande oscurità
circostante
- 10 Gli eucalpti, quasi fantasmi nel buio profondo che li
avvolge, stanno sul ciglio del chiarore
- 11 E osservano il corroboree.
- 12 Colma di mistero la scena rischiarata da lingue di fuoco,
- 13 Colmi di mistero i suoni della scena selvaggia,
- 14 Mentre i danzatori nudi intrecciano storie tribali
- 15 Nel corroboree (Di Blasio, Zanoletti, 2013: 26-27)⁹

⁹ La traduzione italiana è di chi scrive. In Di Blasio, Zanoletti, 2013: 26-27 la versione originale.

Mentre le figure protagoniste sono progressivamente sempre più coinvolte nel rituale che inizia e si consuma nel farsi della poesia, la scena notturna contribuisce ad aumentare l'aura di mistero che le circonda, escludendo chi legge dalla effettiva comprensione del rituale che si sta celebrando: non è dato conoscere le storie "intrecciate", "tessute" ("weaved" (v. 14) nella versione originale) dai danzatori, è solo rivelato che si tratta di storie "tribali", vale a dire di una specifica tribù (v. 14). L'epistrafe (la parola "corroboree" è ripetuta al termine di ogni strofa) contribuisce a creare il climax nella sequenza cronologica, che inizia con la pianificazione della cerimonia e prosegue con la sua performance, nell'immagine materica della narrazione orale che si consolida nei disegni di senso tessuti dai corpi dei danzatori ma che non si rivela nei contenuti allo sguardo esterno. In questo modo, mille ipotesi interpretative si articolano di fronte a un tale spettacolo, e il gioco dell'interpretazione diviene un altro strumento di proiezione nel futuro.

Lamento funebre all'alba (Dawn Wail for the Dead) è animata da una fine dinamica tra memoria culturale e aspirazione al futuro:

- 1 La fioca luce dell'alba
- 2 Debole sul campo addormentato.
- 3 La vecchia lubra, la prima a svegliarsi, ricorda:
- 4 La prima cosa a ogni alba,
- 5 Ricordare i morti, piangere per loro.
- 6 Il suo lamento comincia, dolce dapprima
- 7 Uno a uno si svegliano e ascoltano
- 8 Si uniscono al pianto, e l'intero campo
- 9 Risuona del lamento per i morti, i poveri morti
- 10 Andati da qui verso il Luogo Buio:
- 11 Essi sono nel ricordo.
- 12 Poi finisce, ora la vita,
- 13 I fuochi accesi, le risate ora,
- 14 E un nuovo giorno che chiama (Di Blasio, Zanoletti, 2013: 44-45)¹⁰

¹⁰ La traduzione italiana è di chi scrive. In Di Blasio, Zanoletti, 2013: 44-45 la versione originale.

La memoria culturale si articola dapprima intorno al tema del lutto, già il titolo anticipa infatti che siamo di fronte a un lamento, e a un lamento funebre, dedicato ai morti. L'alba è il momento del ricordo e del *compianto* – nel senso etimologico del “dolersi insieme”, come comunità –, perchè alla singola voce che si leva in esordio si uniscono via via tutte le altre, quasi a mimare la presa di coscienza collettiva dell'eccidio fisico e culturale, e il ritrovarsi comunità in questo. L'importanza del ricordo si staglia chiara al verso 11, e nuovamente il passato diviene catalizzatore del futuro, perché, a partire dalla consapevolezza comunitaria della memoria culturale, origina la disposizione a continuare verso il “nuovo giorno” che “chiama”, in una avvincente linea di continuità resa nel tessuto poetico dal riferimento rigenerante alla vita, al fuoco, al riso, che non cancellano il trauma ma consentono il suo superamento.

La voce di Oodgeroo si esprime chiara nei testi analizzati: memoria e visione del futuro si rincorrono di continuo in un dettato poetico che ricostruisce quel che è stato distrutto e lo proietta in un futuro possibile, mentre convoca a una visione condivisa. Il passato che il corpus di Oodgeroo costruisce ha la peculiarità di continuare a vivere nel presente, aprendo la strada al futuro. È un passato progressivo (Di Blasio, 2013a), e lo è nell'accezione positiva secondo la quale in esso si trovano le marche identitarie che permettono la ricostruzione del sé dopo l'espropriazione fisica e culturale subita a causa della colonizzazione inglese dell'Australia. Il passato della poesia di Oodgeroo non è il luogo del sentimentalismo nostalgico ma la fonte viva e pulsante di una soggettività impegnata in un processo (ri)formativo, è un passato che abita nel presente e nel futuro.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brathwaite, E. K. (1995). Nation Language. In B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (Eds.), *The Postcolonial Studies Reader* (pp. 309-313). London: Routledge.
- Carlson, K. T. & Fagan K., Khanenko N. (Eds.) (2011). *Orality and Literature: Reflections Across Disciplines*. Toronto: University of Toronto Press.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet.
- Di Blasio, F. & Zanoletti M. (2013). *Oodgeroo Noonuccal, con We Are Going/E noi andiamo*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti.
- Di Blasio, F. (2016). "I am born of the conquerors, you of the persecuted": la Storia s/velata nella poesia di Judith Wright e Oodgeroo Noonuccal. In Cerrato, D. (Ed.), *Desde los margenes: narraciones y representaciones femininas* (pp. 43-54). Sevilla: Benilde Ediciones.
- Di Blasio, F. (2013a). Passato progressivo: "Written On Paperbark". In F. Di Blasio, M. Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal, con We Are Going/E noi andiamo* (pp. 1-39). Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti.
- Di Blasio, F. (2013b). La disseminazione del margine: leggere la letteratura australiana delle donne. In M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta, M. Martín Clavijo (Eds.), *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, (pp. 348-365). Sevilla: Arcibel.
- Di Blasio, F. (2009). Memory is Desire: Epistemological Premises and Desiring Textualities in Indigenous Australian Literature. *Textus*, 23 (1), pp. 270-298.
- Di Blasio, F. (2005). *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti.
- Locatelli, A. (2002-2011). *La conoscenza della letteratura/The Knowledge of Literature*, Voll. 2-10. Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante.
- Mitchell, S. (1987). *The Matriarchs: Twelve Australian Women Talk About Their Lives to Susan Mitchell*, Ringwood Vic.: Penguin Australia.
- Oodgeroo Noonuccal. (1988). *Kath Walker in China*. Milton Qld.: The Jacaranda Press.
- Oodgeroo Noonuccal. (1990). *My People* (3ª edizione). Milton Qld.: The Jacaranda Press.
- Oodgeroo Noonuccal/Walker, K. (1964). *We Are Going: Poems*. Brisbane: The Jacaranda Press.
- Oodgeroo Noonuccal/Walker, K. (1966). *The Dawn is at Hand: Poems*. Brisbane: The Jacaranda Press.

EL SUEÑO DE SULTANA DE ROKEYA S. HOSSAIN:
UN EMPODERAMIENTO PIONERO A TRAVÉS
DE LA LITERATURA
ROKEYA S. HOSSAIN'S *SULTANA'S DREAM*:
A PIONEERING EMPOWERMENT THROUGH
LITERATURE

Jorge DIEGO SÁNCHEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: El presente artículo examina cómo Rokeya S. Hossain utiliza la igualdad de género en la historia “Sultana’s Dream” (“El sueño de Sultana”) (1905) como herramienta para desafiar la dominación machista impuesta sobre la mujer musulmana del Subcontinente Surasiático a principios del siglo XX. El ensayo analiza cómo Hossain propone un nuevo modelo de sociedad para la mujer que desmonta los sistemas limitadores que eran impuestos sobre la mujer a través de la exclusión social, política, educativa y económica. El estudio muestra cómo Hossain también promovió la educación en su vida real para promover la igualdad social y de género en su época. Además, se destaca la limitada presencia de las obras de Hossain en los programas de asignaturas universitarios y en el círculo literario como ejemplo de todas esas mujeres que todavía permanecen *inéditas* para el público general.

Palabras clave: Literatura postcolonial, género Sub-Continente Surasiático.

Abstract: This paper studies how Rokeya S. Hossain’s “Sultana’s Dream” proposes gender equality as main instrument to challenge the chauvinist domination imposed on the Muslim women of the beginning of the twentieth century in the South Asian Subcontinent. The article firstly studies how Hossain presents a new model of woman to dismantle the derogatory systems that were imposed on women based on social, political, educative and economic exclusion. Furthermore, the essay highlights how Hossain empowered education in real life to

promote social and gender equality. To sum up, the limited presence of Hossain's writing in academic syllabus as well as for general readers will be highlighted as an example of all those female writers who are still unknown and unreferenced.

Key words: Postcolonial Literature, Gender, South Asian Subcontinent.

La educación y la igualdad de género podrían ser propuestos como índices para mostrar la evolución de las sociedades y los seres humanos. La difusión e interés académico por estos temas quizás también podría indicar el grado de vinculación (y contacto) social e individual entre instituciones y programas curriculares académicos. Este ensayo busca presentar a Rokeya K. Hossain (1882-1932) y su obra "El sueño de Sultana" (1905) como escritora silenciada y olvidada dentro de este volumen dedicado a *Las Inéditas*. El objetivo es mostrar a Hossain como ejemplo de compromiso anticolonial e igualitario y al relato como una narración pionera que, escrita en inglés, ofrece una subversión de los sistemas de dominación basados en la diferencia género.

El acercamiento propuesto parte de los Estudios Postcoloniales y Feministas porque sus propuestas teóricas son variadas y permiten identificar y evaluar patrones de desigualdad de género y discriminación colonial (también imperialista, postcolonial y neoimperialista). Estos modelos todavía están presentes tanto en el mundo de a pie como en el académico y, por lo tanto, se necesitan alternativas que *subviertan* estos viejos patrones de dominación basados en género, raza o clase para fomentar nuevas plataformas a través de las cuales autoras y autores silenciados puedan comunicarse más allá de narrativas y anécdotas solo narradas desde la óptica del poder colonizador (Boyce, 1994: 74; Loomba 1996: 183).

La óptica de los Estudios Postcoloniales propone un compromiso subversivo para modificar estos patrones y proponer nuevas visiones del pasado, presente y futuro desde diversos medios. La directora de cine vietnamita Trinh T. Minha-ha y su película *Reassemblage* (1982) o la escritora caribeña Jean Rhys y su novela *Wide Sargasso Sea* (*El Ancho mar de los Sargazos*) (1966) son ejemplos que muestran esa otra manera de contar

historias sobre otras personas que ocupaban (y ocupan) posiciones de inferioridad en los entresijos del sistema político y socioeconómico.

La teoría feminista permite encontrar y *subvertir* todos estos modelos que incrementan la desigualdad sistemática de las mujeres por una serie de reglas patriarcales que posibilitan la discriminación y la subordinación (Butler, 1999: 9; Alibhai-Brown, 2001: 21-35; Ahmed, 2004: 7-11). Ilustran esta afirmación oras feministas con contexto postcolonial como, *The Woman Warrior* (1976) de la escritora chino-americana Maxine Hong Kingston o la película *El Piano* (1992) de la directora australiana Jane Campion.

Estudiar la obra de Hossain desde esta doble perspectiva sirve para señalar el empoderamiento pionero que logra desde los presupuestos *subversivos* de la obra "El Sueño de Sultana" en un determinado momento histórico de dominación masculina (ocupación imperialista y colonial del Sub-continente Surasiático). Así, el artículo comenzará explicando por qué Rokeya S. Hossain juega un papel clave en su época para, en segundo lugar, contextualizar qué tipo de empoderamiento propone en la obra a estudio y por qué es pionero. En último lugar, se explicará por qué es importante que este relato inédito en el mundo hispánico (y bastante desconocido también en el anglófono) sea incluido en los programas de Estudios Postcoloniales. Por lo tanto, las siguientes páginas enaltecen el papel de la cultura y el análisis académico como puntales a través de los cuales promover el estudio de textos inéditos que, siguiendo el compromiso de Hossain, tienen mucho que decir en este camino hacia sistemas políticos, sociales y económicos más justos y tolerantes con la diversidad cultural y la variable de género.

1. ¿POR QUÉ ROKEYA S. HOSSAIN?

Rokeya S. Hossain nació en 1880 en el seno de una familia musulmana y bengalí parlante que vivía en un pueblo de Pariaband (Jahan & Papanek, 1988: xi), una región que hoy pertenece a Bangladesh (desde la Partición de Bangladesh en 1971) y que, en su época, pertenecía al estado de Bengal. A los 16 años contrajo matrimonio con Khan Bahadur Syed Sakhawat

Hossain, magistrado del gobierno civil de Bengal que pronto es destinado a Bhagalpur, en el estado de Bihar donde Rokeya S. Hossain no podía ni hablar bengalí, ni urdu ni inglés (Jahan, 1988: 1). La seclusión de Hossain en este destino era total pues su marido viajaba alrededor de todo el estado y ella permanecía recluida en casa sin poder comunicarse con nadie debido a que existía una barrera lingüística y tenía que respetar el *purdah* (aislamiento/restricción de las mujeres marcado por la religión musulmana pero existente en otras muchas) que se esperaba de ella como mujer.

La activista y escritora Roushan Jahan (cofundadora de la asociación bangladeshí feminista Women for Women) documenta cómo en estos momentos Hossain comienza a pedir a su marido viajar con él en sus viajes algo que su marido rechazaba porque él sostenía ella no entendería ni podría comunicarse en inglés (Jahan, 1988: 2-3). Es en este momento en el que Hossain comienza a escribir en inglés artículos y columnas para distintos periódicos y semanarios de Calcutta (hoy en día Kolkata, Calcuta) para hablar de las limitaciones que sufría como mujer bengalí y musulmana (Jahan, 1988: xi). Hossain decide hablar en nombre de todas aquellas mujeres que no pueden expresarse y se erige en estandarte de una contra-voz que denuncia la discriminación que sufrían las mujeres por parte de sus maridos y su comunidad.

Sus escritos son, como la escritora Ann J. Lane proclama, actos de plena “conciencia feminista” (xix, mi traducción) a través de los cuales Hossain pretende alertar sobre la desigualdad y discriminación sufrida por las mujeres. Estas publicaciones de 1903 al 1904 serían aglutinadas en *Motichur, Part I*¹ y publicadas en 1908 después del gran éxito que Hossain alcanza en 1905 con la que es su obra más importante, “El Sueño de Sultana”, reconocida como pionera de las utopías feministas (Jahan, 1988: 1).

Hossain decide escribir esta historia, en sus propias palabras, “para pasar el tiempo” y demostrar a su marido que ella podía

¹ Algunos de estos artículos son: “Strinjatir Abanati” (“Degradación de la Mujer”), “Ardhangi” (“La Mitad femenina”), “Sugrinhi” (“La buena ama de casa”), “Borka” (“El armario”) o “Griha” (“Casa”).

comunicarse “perfectamente” (1930: 311, mi traducción²). La historia cuenta cómo una mujer, que recibe el nombre de Sultana, recibe la visita de la Hermana Sara mientras duerme. La Hermana Sara la lleva a un lugar llamado Ladyland (“La tierra de las mujeres”) (Hossain, 1905: 8) donde las mujeres estudian, ordenan el tráfico, toman decisiones políticas, defienden la ciudad, utilizan energía solar u organizan la producción agrícola de manera respetuosa con el medio ambiente logrando grandes resultados de recolección y ahorro energético. Los hombres se encuentran reclusos en la zenana, las dependencias de una casa donde las mujeres se encuentran reclusas según algunos preceptos religiosos. Lo pionero no sólo es el cambio de roles sino la conciencia sobre asuntos como el uso de energías renovables (Hossain, 1905: 11,15) o reducir gastos militares por estrategias no violentas y más rentables (14-15).

La escritora cuenta las palabras que su marido sostuvo al leer “El Sueño de Sultana”: “Esto es una venganza total” (cit. en Jahan, 1988: 1). Hossain pronto vio publicado el relato en *The Indian Ladies’ Magazine* de Calcutta en 1905 alentada por su marido a que lo hiciera (Jahan, 1988: 2). Más tarde, en 1908, el relato se publicaría de manera independiente por S. K. Lahiri and Company en Madras. La motivación de Rokeya Hossain era “dotar a las mujeres de una conciencia propia en la que se incluyera a las mujeres más vulnerables y que los hombres se diesen cuenta de los beneficios que tendría incorporar a la mujer a la vida pública, política y social” (Hossain cit. en Jahan, 1988: 4, mi traducción). Existe, por tanto, un doble afán de igualdad (feminista y en contra de la división fomentada por el poder colonial) que lleva a Hossain a, en 1909 después de la muerte de su marido, fundar la escuela para mujeres musulmanas y bengalíes (Sakhawat Memorial Girls’ School, Bhagalpur) en el pueblo de Bihar en el que vivía (Jahan, 1988, 37) y más tarde en Calcutta y su región natal (Pairaband, actual Bangladesh). Además, presidiría el colectivo Mujeres Musulmanas de Bengal (Anjuman-e-Khawatin-e-Islam Bengal). y la Conferencia de Mujeres de India en 1933 (Jahan y Papanek,

² Todas las traducciones en español de las citas de la obra de Hossain están hechas por el autor de este artículo al no existir ninguna traducción disponible en español.

1988: xii). La búsqueda de desarrollo personal y social de las mujeres se convirtió para Hossain, como dicen Roushan Jahan (1988: 21), Mahua Sarkar (2001: 227) o Mahmudul Hasan (2012: 180) en el principal objetivo para Rokeya Hossain con el fin de subvertir la desigualdad de género, religiosa y racial que ella veía en su época.

2. “EL SUEÑO DE SULTANA”: ¿QUÉ EMPODERAMIENTO Y POR QUÉ PIONERO?

“El Sueño de Sultana” propone un empoderamiento para la sociedad en general y las mujeres en particular pionero a través de la literatura una década antes que la escritora Charlotte Perkins Gillman publicara *Herland* (1915), una obra de temática similar. La antropóloga Hanna Papanek considera la obra de Hossain como una fábula muy recurrente para nuestro tiempo (1988: 58) y Mahua Sarkar coloca a Hossain como una de las escritoras musulmanes más pioneras en su lucha hacia la igualdad desde la literatura (2001: 240). Esta sección estudia qué empoderamiento alienta Hossain y cómo y por qué es pionero.

Hossain crea en esta historia una utopía donde se visita Ladyland (la tierra de las mujeres) dirigida por mujeres y donde los hombres se encuentran recluidos bajo el *purdah* que regía la vida de las mujeres en la época. Utilizando un tono mordaz e irónico, se dan ejemplos que buscan ilustrar que la organización y el bienestar social de una ciudad como Calcutta mejorarían si las mujeres y los hombres tuvieran iguales derechos y presencia en la vida pública y la toma de decisiones importantes.

El texto comienza con la siguiente cita “estaba una noche tranquilamente sentada en una silla dentro de mi habitación meditando perezosamente en el estado de la mujer en India. Quizás eché una cabezada. Quizás no. Yo me recuerdo totalmente despierta, o eso creo” (1905: 7). De repente, Sultana (la voz que describe en primera persona el encuentro) recibe la visita de la Hermana Sara quien invita a Sultana a visitar un jardín cercano. La Hermana Sara y Sultana pasean recibiendo “la mirada extrañada” (8) de las que se cruzan con ellas. Sultana pregunta a la Hermana Sara la razón de esos gestos que reciben a lo que la Hermana Sara responde “las mujeres que nos vamos

cruzando dicen que pareces muy masculina [...] porque caminas de manera tímida y retraída como hacen los hombres” (8).

Sultana se muestra perpleja cuando se da cuenta de que camina como si no fuese a encontrarse con ningún hombre, algo que ella misma define como extraño al no estar acostumbrada a caminar sin “miedo a encontrarme a algún hombre” (8). La respuesta de la Hermana Sara informa a Sultana que se encuentran en “La tierra de las Mujeres” un lugar donde solo reina “la virtud ya que no existen ni pecado ni dolor” (9). Sultana se asombra también ante la limpieza y belleza de las calles “repletas de zonas jardines y un hermoso césped que parece un cojín de terciopelo” (8). La Hermana Sara le dice que Calcutta podría tener la misma apariencia si solo los hombres decidieran que así fuera. Sultana le pregunta a La Hermana Sara “dónde están los hombres” a lo que la Hermana Sara “Están donde tienen que estar [...] Nuestros hombres están encerrados dentro de las casas” (8-9). Sultana rápidamente interpela, “entonces, los hombres aquí están como nosotras en las zenanas”. La hermana Sara responde diciendo que el hecho de que las mujeres estén recluidas “es totalmente injusto” (9) a lo que Sultana replica:

Es normal. Es una forma de salvaguardar a las mujeres porque nosotras somos débiles [...] por eso en India el hombre es el Dueño y Señor y nosotras no tenemos ningún papel a la hora de administrar los asuntos sociales. El hombre tiene todos los privilegios y por eso es mejor que nos quedemos en casa (9).

Este es el punto de partida para que la Hermana Sara haga entender a Sultana que el hecho de que las mujeres estén recluidas es algo innatural que va no solo en contra de los derechos e intereses de las mujeres sino también del bienestar de los hombres y de toda la comunidad.

La respuesta de la Hermana Sara resume el compromiso inherente al relato que nos ocupa y a la obra literaria y activista de Hossain: “El león es más fuerte que el ser humano y, sin embargo, esto no le permite gobernar toda la raza humana. Os habéis negado el deber que os debéis a vosotras mismas y, al mismo tiempo, habéis perdido vuestros derechos naturales

cerrando los ojos a vuestros propios intereses” (9). De esta manera, Hossain lanza un grito alentador en la voz de la Hermana Sara para que las mujeres despierten a conocer lo intrincado de los sistemas de sumisión en los que viven y descubran sus derechos y deberes en esa nueva posible sociedad.

Este es el germen empoderador del texto, el acceso a la esfera ocupada por los hombres concebido como como recuperación de derechos de las mujeres hacia la igualdad y como deber para que la tierra funcione. La Hermana Sara impulsa a Sultana a que ella misma se dé cuenta de la posición de subalterna que ocupa y de las paradojas que el propio sistema de reclusión tiene. En la misma línea, Hanna Papanek lee estas consideraciones de la Hermana Sara como un rechazo “directo al purdah y todas sus paradojas” (1988: 59) porque hay algo en el “mundo de Sultana que no funciona y la manera de solucionarlo es dando presencia a las mujeres” (58). La Hermana Sara está lanzando un grito feminista pionero en esa época, recogido una década después por Charlotte Perkins Gillman (1915) y que denuncia la posición de la mujer sólo como *alter-ego* que tan bien define Simone de Beauvoir (1949: 52).

A partir de aquí, la Hermana Sara muestra a Sultana en “La Tierra de las Mujeres” la eficiencia del funcionamiento del lugar realizado solo por mujeres. Existe eficiencia en la burocracia y las funcionarias solo necesitan “dos horas” para realizar el trabajo diario en contraposición a las “siete” (10) que los hombres requieren puesto que se permiten vagar y distraerse. Se utiliza “energía solar” (11) para mantener el riego de los jardines diseñados por las mujeres quienes tienen acceso a la educación superior (11) y son capaces de controlar tormentas y recogida de agua para la sostenibilidad de toda “La Tierra de las Mujeres” porque realizan estudios científicos (12) que son utilizados para evitar sequías (15). El sistema de defensa por parte de las mujeres ha reducido las guerras porque, según la Hermana Sara, “las mujeres son más rápidas intelectualmente que los hombres a la hora de evitar un enfrentamiento armado” (12). Esta afirmación deja a Sultana perpleja y la Hermana Sara le cuenta cómo la Reina de esa Tierra una vez venció a un ejército de hombres mediante a todo el sistema de almacenamiento de energía solar que habían creado desde una de las universidades a las que

acudían las mujeres (14-15). Asimismo, el hecho de que las mujeres tuvieran acceso a la educación permitía “que el matrimonio a edades tempranas se redujera” (11).

Sultana va entendiendo cómo esta sociedad controlada por mujeres activas resuelve los problemas de la época a los que se enfrentaba Calcutta: hambrunas, sequías y dominación económica, lingüística y cultural colonial. Sultana le pregunta a la Hermana Sara cómo se gestionan los enfrentamientos religiosos que tanto asolaban Bengal en ese tiempo. La respuesta de la Hermana Sara es clara: “nuestra religión se basa en el Amor y la Verdad [...] si alguien no lo respeta tiene que abandonar esta Tierra, sin violencia, pero de manera pronta” (16). Sultana tiene el privilegio de conocer y conversar con la Reina sobre las relaciones comerciales del lugar, donde no se realizan interacciones con ningún país que recluya a sus mujeres y no hay ningún interés en comenzar una rivalidad con otra nación, aunque el Koh-i-Noor³ estuviera en juego (18-19).

Por lo tanto, Hossain propone en el relato una subversión de género para que el sistema político, social, económico y de producción agrícola mejore. Esta revolución de roles se basa en modificar todas las prácticas que por sistema imponen y aceptan la reclusión de las mujeres al ámbito privado para promover una participación de las mujeres en la organización política, social, económica y de producción agrícola. El acercamiento pionero de la obra radica en esta necesidad de cambio inclusivo que la Hermana Sara tan bien formula a Sultana al inicio de la historia, “¿por qué os permitís las mujeres estar recluidas?” (9). Hossain responde a esta pregunta a través de su propia escritura contestando a su marido (quien, como se expuso anteriormente, no creía que ella fuese capaz de comunicarse en inglés de manera suficiente en un ambiente formal) y desafiando el sistema socio religioso (que la recluía en el purdah más absoluto), la organización económica (que no le permitía desempeñar un trabajo), el control colonial británico (que en 1905 realizaría la

³ Desde tiempos Mogoles, el Koh-i-Noor (literalmente “montaña de luz”) fue el símbolo de poder de los monarcas o líderes del Subcontinente. Actualmente es el diamante más preciado de la colección de Joyas Reales de Reino Unido a pesar de los intentos de India de reclamar su vuelta.

Partición de Bengal promoviendo el odio entre religiones y el control sobre el uso del bengalí) y la falta de acceso a la universidad (al no haber entidades de educación superior que la aceptaran como lo que era, una mujer bengalí y musulmana).

3. ¿CUÁL ES EL PAPEL DE LA LITERATURA Y POR QUÉ ESTUDIAR A ROKEYA S. HOSSAIN?

Rokeya S. Hossain escribió sobre los efectos que la vida en reclusión de las mujeres tiene no solo para ellas sino para todo el sistema. Hannah Papanek relaciona el relato de Hossain con las necesidades de igualdad de género que acuciaban en la década de los 1980 y que, lamentablemente, siguen presentes hoy en día. Papanek lo resume perfectamente cuando dice que “hay algo muy equivocado en este mundo y la manera de solucionarlo es que las mujeres vuelvan al lugar que les corresponde” (1988: 58). Con esta afirmación explica la recurrencia del lugar que la Hermana Sara enseña a Sultana y, sobre todo, el impulso por escribir esta historia.

Estudiar, por tanto, a Rokeya Hossain y a “El Sueño de Sultana” dentro de los programas universitarios de Estudios Ingleses y de Género es importantísimo para entender la raíz de los problemas sociales, religiosos, políticos y económicos del siglo XX y su triste radicalización en el siglo XXI. Sin embargo, la realidad es bien distinta pues las lecturas de escritoras como Hossain son muy complicadas de encontrar por la falta de ediciones actuales (la edición en inglés más contemporánea del relato data del 1988, a cargo de The Feminist Press) y la inexistencia de traducciones al español.

La propia Gayatri Spivak ya hablaba de la falta de lecturas sobre Bangladesh en 1992 cuando escribía:

Es muy difícil que encuentres una lectura sobre Bangladesh en un curso sobre postcolonialismo o literatura del Tercer Mundo [*sic*]. No interesa estilísticamente al Mercado internacional. La ONU sí ha escrito sobre países en vías de desarrollo y la pésima situación que ocupan las mujeres en ellas. Nuestros y nuestras estudiantes no conocerán, como consecuencia de la descolonización británica en el 1947 y la liberación otorgada por Pakistán Occidental, que Bangladesh tuvo que enfrentarse a un proceso de descolonización doble. (1992: 16, mi traducción)

La situación no ha mejorado pues, como ratificaba Susan Friedmann, “Bangladesh podría ser un enclave de oportunidad y libertad dentro del contexto del Sur de Asia [...] [aunque] todavía lucha para representar con el trauma conjunto de la Partición [1947, 1971]” (2009: 5)⁴. Ante esta ausencia de estudio y representación, desde estas páginas se quiere reconocer el papel subversivo y divulgativo que la traducción, edición y circulación de un texto como “El Sueño de Sultana” podría tener. Aquí, el papel de la literatura y el de nosotros como escritores, docentes y lectores es el de crear, fomentar y difundir las redes que, a través de textos como el de “El sueño de Sultana,” capitalizan estos esfuerzos en verdaderas redes concebidas como R.E.D.E.S. que Reconocen ausencias, Explican silencios, Denuncian la existencia de sujetos subalternos, Empoderan y Subvierten y deshacen errores. Es ahora nuestro papel el de promover y militar en estas R.E.D.E.S.

Sin lugar a duda, leer estas páginas, recomendar estas lecturas y elegir una pequeña subversión hacia la verdadera igualdad son los primeros e importantísimos respaldos para tejer esas R.E.D.E.S. a través del hilo proporcionado por visiones como las de Sultana y la Hermana Sara y acciones pioneras como las de Rokeya Hossain. Tejamos, contemos y reconozcamos estas redes/R.E.D.E.S. para dar visibilidad a todas aquellas escritoras y narrativas inéditas que tanto pueden aportar para explicar y solucionar el funcionamiento monolítico y patriarcal de un sistema que nos limita y restringe a todas y a todos por igual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2004). *The Politics of Emotion*. Edimburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Alibhai-Brown, Y. (2000). *Imagining the New Britain*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Boyce Davies, C. (1994). *Black Women, Identity and Writing: Migrations of the Subject*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Thinking Gender*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Campion, J. (Dir.) (1992). *The Piano*.

⁴ Traducción propia

- Hong Kingston, M. (1976) (1989). *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. Nueva York: Estados Unidos: Random House.
- Jahan, R. “‘Sultana’s Dream’: Purdah Reversed.” “Sultana’s Dream”. En R. Jahan (Ed.), *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia* (pp. 1-6). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- Jahan, R. & H. Papanek. “Preface”. “Sultana’s Dream”. En R. Jahan (Ed.), *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia* (pp. vi-xiii). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- De Beauvoir, S. (1949) (2003). *El Segundo Sexo*. Madrid, España: Cátedra.
- Friedman, S. S. (2009). “The New Migration”: Clashes, Connections and Diasporic Women’s Writing”. *Contemporary Women’s Writing* 3 1, 6-27.
- Hasan, M. (2012). “Marginalisation of Muslim Writers in South Asian Literature: Rokeya Sakhawat Hossain’s English Works”. *South Asia Research* 32(3), 179-197.
- Hossain, R. S. (1905) (1988). “Sultana’s Dream”. En R. Jahan (Ed.), *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia* (pp. 7-18). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- Hossain, R. S. (1905) (1988). *Motichur Part I*. Calcuta, India: Gurudas Chattopadhyaya & Sons, 201 Cornwallis Street.
- Lane, A. J. (1979). “Introduction to Charlotte Perkins Gilman”. En Ch. Perkins Gilman. *Herland* (pp. i-xix). Nueva York, Estados Unidos: Pantheon Books.
- Loomba, A. (1996). *Colonialism/Postcolonialism*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Mahua, S. (2001). “Muslim Women and the Politics of (In)visibility in Late Colonial Bengal”. *Journal of Historical Sociology* Vol. 14 No. 2 June 2001, 217-250.
- Minha-ha, Trinh T. (Dir.) (1982). *Reassemblage*.
- Papanek, H. (1988). “Caging the Lion: A Fable of Our Time” En R. Jahan (Ed.) *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia*. (pp. 58-86). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- Perkins Gilman, Ch. (2004, 1915). *Herland*. Londres, Reino Unido: Dover Publishers.
- Rhys, J. (1966) (2008). *Wide Sargasso Sea*. Londres, Reino Unido: Penguin.
- Spivak, G. Ch. (1992). “Teaching for the Times.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association. Oppositional Discourse* 25 1, 3-22.

A CONTRACORRIENTE:
GHADA SAMMAN BAILA CON BÚHOS
AGAINST THE TIDE:
GHADA SAMMAN DANCE WITH OWLS
Victoria KHRAICHE RUIZ-ZORRILLA
Universidad de Valladolid

Resumen: La producción poética de Gāda al-Sammān¹, escritora, periodista y poeta siria, es prácticamente desconocida en occidente. *Bailar con búhos* es una de sus últimas obras, publicada en el año 2003. A lo largo de la misma, la autora explora de manera intimista dos ejes temáticos principales: amor-desamor y libertad-dominio. Los ciento sesenta y dos textos autónomos que alberga no han sido clasificados de manera categórica bajo ningún género literario árabe y se encuentran a caballo entre el poema en prosa y el microrrelato. A pesar de su frescura y actitud transgresora, sorprende la ausencia de traducciones a otras lenguas de esta obra y de la mayor parte de la producción poética de la autora. Este breve artículo pretende llamar la atención sobre el trabajo literario de la autora en general, y en concreto sobre la mencionada *Bailar con búhos*, revelando su originalidad y examinando algunas de las principales dificultades que entraña su traducción al español. *Palabras clave:* Literatura árabe contemporánea, literatura feminista, mujer árabe

Abstract: The poetic production of Ghada Samman, writer, journalist and Syrian poet, is practically unknown in the West. *Dancing with Owls* is one of her last works, published in 2003. Throughout the same, the author explores in an intimate way two main thematic axes: love-lovelessness and

¹ Encontramos su nombre generalmente transcrito como Ghada Samman, y así aparecerá en este artículo a partir de ahora salvo en la transcripción de las referencias bibliográficas en árabe.

freedom-dominance. The one hundred and sixty-two autonomous texts that it houses have not been classified categorically under any Arab literary genre and are found between the prose poem and the micro-narrative. In spite of its freshness and transgressive attitude, it surprises the absence of translations to other languages of this work and of the greater part of the poetic production of the author. This brief article aims to draw attention to the author's literary production, and specifically to the aforementioned *Dancing with Owls*, revealing its originality and examining some of the main difficulties involved in its translation into Spanish.

Keywords: Contemporary Arabic literature, feminist literature, Arab woman

Ghada Samman no es una autora anónima ni mucho menos. No lo es en el mundo árabe, donde es ampliamente reconocida y admirada, ni lo es tampoco internacionalmente. Sus novelas han sido traducidas a más de diez idiomas, pero sin embargo, su poesía se mantiene hasta hoy en un segundo plano a pesar de su frescura formal y de su valentía ideológica. Es en ella donde aborda de manera más intimista tabúes patrimoniales como la liberación sexual de la mujer, cuestión recurrente en su obra.

1. DESARRAIGO, COMPROMISO Y LIBERACIÓN

Ghada Samman nació en Damasco en 1942, en el seno de una familia de intelectuales. Su padre ocupó el cargo de ministro de educación en los duros años posteriores a la independencia del país. Su madre, escritora también, murió cuando ella apenas era una niña. Como es de esperar, recibió una educación esmerada. Estudió Literatura inglesa en la Universidad de Damasco. Tras licenciarse, viajó a Beirut en 1964 para realizar estudios de postgrado en la Universidad Americana e investigar sobre el teatro del absurdo, que tanto influiría en su obra literaria más tarde.

Durante los años sesenta y setenta todo el mundo árabe estaba inmerso en un periodo de cambios revolucionarios sociales y políticos. Beirut era por entonces, como lo sigue

siendo hasta hoy, una ciudad que atraía intelectuales y artistas de todo el mundo árabe en búsqueda de libertad de expresión. Las corrientes progresistas con tintes marxistas sacudían a la intelectualidad árabe y la empujaban a adoptar un posicionamiento político, y sobre todo un compromiso social.

Ferviente nacionalista árabe, Ghada Samman no se quedó atrás. Durante estos años, comenzó a trabajar como periodista en las revistas libanesas y mantuvo una relación con el importantísimo periodista y escritor palestino Gassān Kanafānī, asesinado por el Mosad, en 1972. Veinte años después de su muerte, Samman publicó las cartas que este le escribiera durante aquellos años de romance (al-Sammān: 1992). Era la primera vez que en el mundo árabe una escritora, además casada, hacía algo así. Esta obra, además de reflejar su valentía, inauguraba el género epistolar moderno en la literatura árabe. Sin embargo, la hazaña le valió numerosas críticas por parte sobre todo de las facciones políticas palestinas, que consideraron que los textos románticos traicionaban la imagen de héroe nacional de Kanafani, a pesar de que la relación era conocida por todos.

Ghada Samman fue desde su juventud rebelde. Estudió lo que deseaba, en contra de los deseos de su padre, que habría preferido que estudiase medicina; viajó libremente, sin doblegarse ante la tradición musulmana, que cree inadecuado que una mujer viaje sola; ni ante las del Estado sirio, que llegó a condenarla en 1966 a tres meses de prisión, después de viajar a Londres sin permiso de las autoridades. Ese mismo año su padre murió. La suma de acontecimientos la llevó a instalarse definitivamente en Beirut en 1969. Al año siguiente, contrajo matrimonio con Bashir al-Dauq, un reconocido editor progresista. Con ayuda de este, y para evitar censura alguna, fundó su propia casa editorial Manshurat Ghada Samman, cuyo logo es precisamente un búho, el protagonista de la obra que nos ocupa.

Actualmente, Ghada Samman vive en París. La guerra civil libanesa (1975-1990) llevó a la pareja a instalarse definitivamente en la capital francesa en 1984. No ha publicado nada desde la muerte de su esposo en 2007. Sus obras tardías siguen reflejando esa relación ambivalente con la capital libanesa, con la cual termina siempre reconciliándose:

VICTORIA KHRAICHE RUIZ-ZORRILLA

Búho cuyo corazón está en Beirut
Todavía te amo,
a pesar de todo,
porque en tus playas aprendí a beberme,
con una libertad casual,
la luz de la luna.

(al-Sammān, 2003:18)

Y en torno a esa libertad sensual gira precisamente la obra entera de Ghada Samman, acentuándose en su producción poética; a veces mostrando su lado oscuro, de agente que convierte a los protagonistas de sus obras en hedonistas víctimas y verdugos, sin distinción de género, a pesar del rotundo feminismo de la autora, que entiende que la liberación de la mujer árabe debe pasar también por una liberación del hombre árabe, a quien dibuja asimismo en su obra como una víctima de la sociedad patriarcal tradicional. Así, Ghada Samman se ha atrevido a abordar diversos tabúes sin complejos de ningún tipo, como la liberación sexual de la mujer o su represión; pero también otras prácticas tribales que afectan a ambos géneros, como son los crímenes de honor, practicados todavía por algunas comunidades.

2. NARRADORA INNOVADORA, POETA ATREVIDA

Como ya se ha dicho, Ghada Samman es ampliamente reconocida por sus novelas y relatos. La crítica coincide en el valor indudable de su producción narrativa, destacando obras como las colecciones de relatos cortos *La baḥr fī Bayrūt* (En Beirut no hay mar, 1963), *Layl al-guraba* (La noche de los extraños, 1966), *Rahīl al-marafī al-qadīma* (Partida de los antiguos puertos, 1973), o la más reciente *al-Qamr al-muraba'a* (La luna cuadrada, 1994), traducida al español por José Miguel Puerta (Samman: 2007).

La luna cuadrada, impregnada de un tenebroso realismo mágico, sin embargo provisto siempre de humor, nos presenta una galería de emigrantes y exiliados libaneses y sirios, residentes en París, Londres o Nueva York, para realizar, como siempre en los relatos de Samman, una crítica mordaz de los

valores reaccionarios de las sociedades árabes y un canto al feminismo y a la libertad del ser humano.

Las novelas de Ghada Samman también han recibido un gran reconocimiento. *Beirut 75*, publicada en 1974, supuso una grata sorpresa para la crítica debido a la sofisticación de las técnicas narrativas. La encontramos traducida al español también por José Miguel Puerta Vilchez. En ella, una galería de personajes, cuyas vidas se encuentran de alguna manera entrelazadas, se encarga de construir la caleidoscópica imagen de una Beirut en pleno apogeo cultural y en la cúspide de un hedonismo autodestructor, dueña de una violencia latente que terminará por estallar precisamente en 1975, año en el que se inicia la guerra civil libanesa.

Beirut 75 aborda importantes y polémicos temas como la corrupción política, el tribalismo y la libertad sexual de la mujer, cuyo precio pagará su principal protagonista, Yasmina. Tanto ella como otro de los personajes principales, Farah, viajan a Beirut desde Damasco en busca de libertad y prosperidad, y terminan siendo engullidos por esta ciudad. En esta magistral novela, la autora pone de relieve la ambigüedad y esquizofrenia de la ciudad, en la que la modernidad no parece ser sinónimo de progreso; y en la que todos los habitantes parecen estar siendo explotados de una manera u otra. A *Beirut 75*, le siguieron *Kawābīs Bayrūt* (Pesadillas de Beirut, 1977), *Laylat al-miliār* (La noche de los mil millones, 1986), y la más reciente *Sahra tanakkuriyya li-l-mawtā* (Baile de disfraces para muertos) (2003). Todas ellas ambientadas en la terrible o las terribles guerras civiles libanesas.

Siendo la novela y el relato los géneros donde mejor se desenvuelve, Ghada Samman ha cultivado también el teatro, la poesía, el ensayo y un sinfín de subgéneros periodísticos. La libertad, y en concreto la de la mujer, ha sido el tema central de su obra, en la que la política y temas más marginales como los acontecimientos paranormales o la locura han encontrado asimismo un espacio.

Toda su producción es muy personal. En ella se advierte siempre una actitud rebelde y crítica inteligentemente fundamentada y un anhelo de libertades, que se vuelve especialmente íntimo en su obra poética, como es el caso de la

desconocida obra que queremos presentar aquí, *Bailar con búhos*. Su obra poética, por otro lado, destaca por el uso de un lenguaje accesible para el gran público y sobre todo un atrevimiento y un afán de normalización de la expresión de la sensualidad y de la sexualidad de la mujer a través de un yo poético femenino, algo poco común en las literaturas árabes contemporáneas. Aunque uno de sus libros de poemas, *‘Alantu ‘alayk al-ḥubb* (Te declaro mi amor, 1963), alcanzó especial popularidad en el mundo árabe, en español carecemos de traducciones de su poesía y apenas existen algunas antologías en otras lenguas europeas (Samman: 2009).

3. BAILAR CON BÚHOS

Menos conocida aún es la obra que nos ocupa, *al-Raqs ma‘ al-būm* (Bailar con búhos), enmarcada primordialmente en el género poético. *Bailar con búhos* es uno de los últimos trabajos de Ghada Samman, publicado por su propia editorial en el año 2003. A lo largo de esta obra, Ghada Samman explora de manera intimista dos ejes temáticos: amor-desamor y libertad-dominio. El búho, símbolo de género ambiguo en árabe, encarna para la autora la libertad, la inteligencia, la belleza y también la melancolía; en contraposición a lo que tradicionalmente representa en la cultura árabe: malaventura, desgracia y muerte. Cabe mencionar, que el uso del animal como símbolo está muy presente en toda la obra de la autora, narrativa y poética (Homsí Vison, P: 2002)

Esta obra no ha sido clasificada de manera categórica bajo ningún género literario árabe concreto. Algunos autores la etiquetan en sus reseñas como *poesía en prosa* (šī‘r naṭarī), modalidad que puede estar más o menos alejada de la *poesía libre* (šī‘r al-hurr), que aún guarda normas de composición; otros se refieren a los textos que la componen como híbridos entre poema y microrrelato (Mahmūd: 7-9).

Bailar con búhos aún no ha sido traducida a ninguna lengua, a pesar de su originalidad temática y formal, y de ser una obra introspectiva que desvela anhelos y preocupaciones importantes de la autora. Tan sólo nos consta la traducción al inglés de apenas cuatro poemas incluidos en él y publicados en la revista

electrónica *al-Jadid*, lo cual contrasta con la atención prestada a la obra narrativa de Ghada Samman, especialmente sus novelas dedicadas a la sociedad libanesa en guerra, traducidas a numerosas lenguas: inglés, francés, italiano, español, ruso, polaco, alemán, japonés y persa (Abdulahad: 2005; Boullata. 2001)

Algunos de los textos que componen la obra, a los que desde ahora nos referiremos como poemas, se acercan realmente a la poesía en prosa en su sentido árabe; y la mayoría de ellos puede equipararse a un poema en prosa tal y como se entiende en la literatura española o francesa, por ejemplo.

Bailar con búhos se compone de ciento sesenta y dos textos autónomos, aunque muchos interconectados, a los que debe sumarse una dedicatoria, que hace las funciones de prólogo y que con una llamada nos invita a admirar las reproducciones de diferentes artistas pictóricos, incluidas en las últimas páginas del libro y dedicadas a la figura del búho. La dedicatoria es toda una declaración de intenciones:

A quienes decidieron no arrancarse los ojos para plantar en su
lugar el ojo bendito de la tribu,

A quienes retan con una mirada fresca las máximas heredadas
sobre la ventura y la desventura, el bien y el mal, el amor y la
libertad.

A quienes no confunden momias con patrimonio, ni leyenda
con santidad.

A los que se niegan a ser esclavos de la idea imperante y
revisan cada certeza como si la realidad se renovase a cada
instante. ¡Y es que así en verdad sucede!

A los escasos creadores árabes que ven en el búho una de
tantas criaturas de Dios y no aceptan la superstición por
consejera.

Y a los muchos creadores occidentales que se han inspirado en
sus bondades.

A todos ellos y a los enormes y bellos ojos de esa criatura
inocente, incomprensible, gran víctima de la intolerancia.

A mi búho amado.

(al-Sammān, 2003:5)

Tras este texto introductorio, podemos encontrar asimismo varias citas de autores referidas al animal protagonista, a la superstición como fenómeno y a la naturaleza del pensamiento nuevo y libertador. El búho se encuentra, además, presente en todos los poemas de la obra desde el título de cada uno de ellos. Por otro lado, el uso recurrente del mencionado animal como símbolo obedece a una evolución de la revelación de la intimidad del yo poético, puesto que la autora encuentra en el búho un admirado alter ego animal.

El poema que abre la colección presenta al protagonista de la obra: el *búho* o *la mujer diferente* en general. Describe las bondades de la mujer libre y liberada, “de esa criatura que no se deja domesticar; que rechaza la agresión emocional y el exhibicionismo”. Mediante el propio título plantea una necesaria reflexión a quien se dice progresista: ¿realmente te gustan las criaturas de este talante?; y quien, por el contrario, se piensa más partidario de la tradición: ¿de veras no te gustan?

Como ya se ha dicho, para Ghada Samman la liberación de la mujer árabe pasa por una liberación sexual, un verdadero tabú, que está presente en toda su obra y cuyo análisis profundo ha sido esquivado por la crítica hasta la llegada del estudio *La sexualité et la société arabe à travers l'oeuvre de Ghada Samman* de Wafiq Gharizi en el año 2009. Tanto en *Bailar con búhos* como en toda su obra poética esta rebeldía sexual se declara mediante la normalización de las relaciones sexuales extramatrimoniales con poemas como el siguiente, en el que el referente religioso, también presente en la tradición islámica, es especialmente significativo:

Búho del amor contemporáneo
Lo difícil fue engullir la primera manzana.
Tras ésta, devoramos manzanas hasta aburrirnos;
y acabamos con el manzano entero,
con el vicio de quien no conoce el porqué.
Después corrimos al supermercado
y compramos latas y latas de manzanas en almíbar
¡Con la fecha de caducidad bien clara!
(al-Sammān, 2003:13)

El amor, y especialmente el juego de dominación de la relación amorosa, está asimismo presente en gran parte de los poemas:

Búho que de ti escribe con sombras
En mi corazón hay un museo de armas letales
con las que he deseado ardientemente,
una y otra vez,
matarte.
Camino hacia tu encuentro con ellas ocultas en el cementerio
secreto que es mi pecho,
en el mismo que no hay lugar sino para tus sucesivas tumbas.
(al- Sammān, 2003:9)

Y la guerra, especialmente el absurdo y la ignorancia que se desprenden de ella, es un tema recurrente también:

Panoramas de un búho en Beirut
Cuando se posó la mosca sobre la foto del 'Número 1',
magna y feroz, de la plaza pública, tembló de cólera el guardia
y abrió fuego sobre ella.
Lo ahorcaron antes de poder explicar la verdad sobre lo
sucedido.
(al-Sammān, 2003:13)

Por otro lado, puede decirse que la traducción de la mayoría de los textos poéticos que componen esta peculiar obra de Ghada Samman no supone grandes dificultades en el plano semántico debido a la deliberada accesibilidad de la lengua, la imagen y el símbolo en *Bailar con búhos*. Sí requiere, no obstante, una detenida reflexión sobre la manera de trasladar su estilo al español, en definitiva, sobre cómo lograr asimismo una equivalencia formal entre los textos origen y los textos meta, debiendo, como es lógico, cometer concesiones en ocasiones poco satisfactorias; pero logrando, al menos en la mayoría de los casos, disfrutar del componente lúdico del propio proceso traductológico, que en la traducción literaria se encuentra especialmente presente.

Tal vez uno de los mayores retos de su traducción se encuentre en resolver el título de la obra y de cada uno de los

textos que la componen, en los que suele aparecer la palabra *būma* (búho), la mayor parte de las veces, singular e indeterminada (*Búho supersticioso con la gente, Búho que de ti escribe con luz, Delirios de búho, etc.*) Mientras que la forma plural del término que designa esta especie animal no plantea en principio ninguna ambigüedad de género al oído nativo, su singular puede hacerlo. Si se le pregunta a nativos sirios y libaneses sobre el género del animal, por ejemplo, se advierte que la mayoría de ellos no tiene claro si *būma* (un búho), es un ser masculino o femenino. Puede pensarse que la marca de número, la *tā' marbūta*, que coincide con la marca de género femenino, es la causa, pero esta ambigüedad no es tan acusada cuando se pregunta al hablante nativo por otras especies animales. Así pues, debemos asumir que *el búho* en árabe, como muchos temores y supersticiones ancestrales del ser humano, tal vez tiene algo de femenino.

Trasladar esta femineidad del búho árabe al español es complicado, puesto que en español no existe ningún equivalente exacto de género femenino y la única especie similar sería la lechuza, cuya característica principal es su torpeza ante la luz y se contrapone a la imagen misteriosa de inteligencia oscura que proyecta el búho en la cultura árabe. El traductor no se puede permitir este tipo de sacrificios semánticos, no sólo por la carga simbólica del término, sino también por su presencia gráfica en el anexo de obras pictóricas dedicadas a tal bestia, que se incluye al final del libro, así como también la identificación de la autora con dicho animal, que incluso constituye el logo de su editorial. La solución parecer implicar una rendición ante la nota que explique que en árabe el búho es un animal de género ambiguo, misterioso, relacionado muchas veces con lo maldito y lo femenino.

En definitiva, Ghada Samman observa en esta obra con sus grandes ojos de búho, y de manera especialmente aguda, el funcionamiento del ser humano, su inteligencia emocional, sus pasiones físicas y políticas, y su vulnerabilidad mental; y lo hace siempre desde una perspectiva personal, hasta autobiográfica, impregnada por la nostalgia del desarraigo del emigrante, de ahí la importancia de “la ciudad” como referente espacial y vital.

Bailar con búhos es una obra considerablemente importante por la propia relación de la autora con la misma. En ella, se desvelan preocupaciones y reflexiones íntimas de Ghada Samman, que sintetizan el pensamiento de toda su obra literaria sin olvidarse de sus cualidades específicas más importantes: el humor, bien sea absurdo, y el afán transgresor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdulahad, N. (2005) «Three poems by Ghada Samman (A rebellious Owl, The Owl Whose Heart is in Beirut, A Revived Owl)». *al-Jadid*, 11(52) Recuperado de <http://www.aljadid.com/content/three-poems>, [Fecha de consulta 1/6/2017]
- Boullata, Issa J. (2001) «The Owl's Songs as Testimony Against Murderers. Selections from Ghada Samman's forthcoming book, "Al-Raqs ma'a l-Boom" (Dancing With the Owl)». *al-Jadid*, 7 (35). Recuperado de <http://www.aljadid.com/content/owl%E2%80%99s-songs-testimony-against-murderers> [Fecha de consulta 1/6/2017]
- Gharizi, W (2009) *La sexualite et la société arabe à travers l'œuvre de Ghada Samman*. Trad, Kenza Barbot-Bourja. Paris: L' Harmattan
- Homsí Vison, P. (2002) Ghada Samman: a Writer of Many Layers, *al-Jadid*, 8(39) Recuperado de <http://www.aljadid.com/content/ghada-samman-writer-many-layers> [Fecha de consulta: 1/6/2017].
- Maḥmūd, I. (2009) *Ḥadaṭatnī al-būma, qālat. Muqāriba yamāliyya naṣṣiyya likitāb Gāda al-Sammān "al-Raqs ma' al-būm"*, Bayrūt: Dār al-Ṭali'a.
- al-Samman, G. (2003) *al-Raqs ma' al-būm*. Bayrūt: Manšurāt Gāda al-Sammān.
- al-Samman, G. (1992) *Rasā'il Gassān Kanafānī ilā Gāda al-Sammān*. Bayrūt: Manšurāt Gāda al-Sammān.
- Samman, G. (2009) *Arab Women in Love and War. Fleeting Eternities*. Trad. Rim Zahra. S.l.: BookSurge Publishing
- Samman, G. (2007) *La luna cuadrada*. trad. José Miguel Puerta Vílchez. Granada: Editorial Comares.
- Samman, G. (1999) *Beirut 75*. trad. José Miguel Puerta Vílchez. Madrid: AECE

XIAO HONG, LA LEYENDA RESUCITADA¹
XIAO HONG, THE LEGEND RESURRECTED

Shan LU

Universidad de Salamanca

Resumen: Xiao Hong fue una de “Las Cuatro Talentosas” en la época revolucionaria de China (años treinta del siglo XX), sus novelas volvieron a la vista del público a finales del siglo tras su muerte en los años cuarenta siendo una de las escritoras más estudiadas por el movimiento feminista del país. En este texto, se van a revisar las críticas sobre ella y sus obras con un hilo diacrónico partiendo del contexto social de China.

Palabras clave: Xiao Hong, novela, China, críticas, feminismo.

Abstract: Xiao Hong was one of "The Four Talented" in China's revolutionary era (1930s), her novels returned to the public in the late twentieth century after her death in the 40's as one of the most studied female writers by the feminist movement of the country. In this text, the criticisms about her and her works will be reviewed with a diachronic thread starting from the social context of China.

Key words: Xiao Hong, novel, China, criticism, feminism.

1. INTRODUCCIÓN

Xiao Hong (en chino tradicional: 蕭紅, en chino simplificado: 萧红)² aparte de ser una de “Las Cuatro Talentosas” en la época revolucionaria de China, recibió el apoyo significativo del fundador de la literatura contemporánea

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

² A partir de ahora, chino simplificado se abrevia con c.s., y chino tradicional se abrevia con c.t. Si coinciden las dos se señala sin especificaciones.

china, Lu Xun (c.t.: 鲁迅, c.s.: 鲁迅), el cual la consideró “la escritora más prometedora” (Qiu, 2011:4).

Su creación literaria incluye poemas, novelas, teatros y prosas, entre ellas, las novelas representan el nivel más alto de sus obras. La novela *Cuentos del Río Hulan* (c.t.: 呼蘭河傳, c.s.: 呼兰河传), es considerada su obra maestra, por sus memorias de la infancia.

Después de cuarenta años de silencio, Xiao Hong volvió a la vista del público con fuerza plena a partir de los años 80 del siglo XX, generándose el fenómeno que lleva su nombre: *La Locura por Xiao Hong*.

A continuación, se introduce brevemente su vida para dar contexto a sus obras ya que es un periodo desconocido por muchos investigadores europeos, dando paso posteriormente a la revisión de las críticas desde sus inicios hasta la actualidad.

2. BIOGRAFÍA BREVE

Según Zhou (2013: 3), las obras biográficas de Xiao Hong antes de los años noventa son ocho. A partir de los años noventa hasta el año 2013, se publica una nueva biografía sobre ella cada dos o tres años.

Por tanto, es inevitable que existan desacuerdos sobre algunos detalles de su vida, como por ejemplo sus relaciones románticas. Sin embargo, estas discusiones no afectan la introducción de la escritora que se expone en este texto, porque se han escogido los contenidos justificados por las cinco biografías más reconocidas, cuyos escritores son: Xiao (1980), Ding (1993), Tie (1993), Ji (2000), y Ge (2011).

2.1. LA NIÑEZ Y LA INFANCIA

Xiao Hong nació en el año 1911 con el nombre Zhang Naiying, en un pueblo rural que se llama Hulan, lugar que dará nombre a una de sus obras más simbólicas *Cuentos del Río Hulan*.

Justo en el mismo año de su nacimiento, la última dinastía feudal china fue derrocada por la revolución democrática a nivel nacional, el proceso de reforma acababa de empezar.

Siendo la hija mayor, Xiao no recibió el amor de su padre sino que le tenía miedo:

Cuando tenía nueve años, se murió mi madre y el carácter de mi padre cambió. Una vez se rompió un vaso por casualidad y él me maldijo hasta que templé. Después de que mi padre me pegara, me quedaba en la habitación del abuelo, con la cara frente a la ventana, desde el atardecer hasta la madrugada (Xiao, 1958: 3).

Su madre también le pegaba, incluso le tiraba piedras (Xiao, 1937: 41). Era “una mujer con lenguaje malo y cara malvada” (Xiao, 1941: 79). Su abuela, le clavaba agujas en los dedos (Xiao, 1941: 69).

Mencionó a su abuelo en *Cuentos del Río Hulan* y en otras prosas y diarios, con un tono amoroso. Ella jugaba mucho con él en el jardín de casa hasta que a veces los dos estaban allí todo el día. Con la compañía del abuelo, Xiao Hong llegó a conocer la belleza que reside en la naturaleza y recibió amor del anciano gracias a este paraíso aislado,

La vida rural se ha reflejado en la mayoría de sus obras por estar durante su infancia en el pueblo, así como la soledad, ya que fue la sensación que acompañó su niñez y que llegó a torturarla toda la vida.

2.2. ESCOLARIZACIÓN

Desde el 1920 hasta el 1926, China seguía andando en la reforma democrática y tuvo un estado inestable de guerras civiles³ y conflictos bajo el Gobierno *Beiyang*⁴, mientras, Xiao cursaba la Primaria.

Al contrario de la tensión política, las corrientes de pensamiento revolucionario crecían con libertad, hasta que el día 4 de mayo del 1919, tuvo lugar el famoso *Movimiento del 4 de mayo*, cuyos objetivos tienen varios aspectos: animar la participación de los intelectuales progresistas en el proceso democrático; iniciar la lucha por la igualdad de género: liberar a las mujeres encadenadas

³ Guerras entre diferentes fuerzas militares del Partido Nacional.

⁴ Gobierno provisional para seguir desarrollando el proceso democrático antes del Gobierno Nacional.

por la ideología feudal, etc. En este contexto, ella absorbió los nuevos pensamientos con sus propios ojos.

En el año 1927, esta estudiante joven entró en un instituto de la capital de la provincia para cursar la Secundaria. Después, empezó a regir el Gobierno Nacional durante los siguientes “Diez años de oro” por la estabilidad social y las reformas exitosas de la política, la economía y la cultura. Al principio, Xiao observaba y luego participó en numerosos movimientos juveniles y democráticos. Luego se interesó por la *Nueva Literatura*⁵. Conoció a Lu Xun, uno de los líderes de esta corriente, así como su futuro tutor.

En 1930, se escapó de casa para no aceptar el matrimonio concertado.

2.3. DIEZ AÑOS DE CREACIÓN LITERARIA

1931, las tropas japonesas ocuparon Harbin, capital de provincia y formaron un gobierno títere. Xiao Hong embarazada, vivía en un hostel, amenazaba por el impago, fue salvada por dos escritores progresistas y empezó a convivir con uno de ellos, Xiao Jun (c.t.: 蕭軍, c.s.: 萧军) como pareja.

En 1933, los dos Xiao publicaron la colección de cuentos *Caminata*, pronto las autoridades la prohibieron por haber incitado el sentimiento anti-japonés. Luego por el ánimo de Xiao Jun y los amigos, Xiao Hong publicó más cuentos cortos.

1934 fue el año histórico para ella. Lu Xun, el fundador de la literatura contemporánea, les invitó a ir a Shanghái, el centro cultural de China, para seguir su creación literaria.

En 1935, por la ayuda de Lu Xun, la novela *Campo de vida y muerte* pudo publicarse. Xiao Hong se hizo conocida por el público. Como la novela trata de la rebelión de los campesinos contra los invasores japoneses, que anima al pueblo chino contra la invasión japonesa, se convirtió en una obra popular.

En 1936 la publicación de la novela autobiográfica *Calle de Tiendas y Mercados* recibió otra vez la bienvenida de los

⁵ Movimiento que inició la época de la literatura china contemporánea, cuyos eslóganes son: anti - tradición feudal; anti - confucionismo; anti - chino escrito clásico. El último se aplicó desde el siglo III antes de Cristo, se quedaba anticuado de la época y era muy distinto a la lengua hablada actual.

lectores. Luego escribió *Puente*, una colección de trece cuentos y prosas que fue exitosa también.

En el mismo año, Xiao Hong publicó la colección de cuentos *En el carro de buey*.

De 1937 a 1940, Xiao Hong tuvo que refugiarse por el arresto de los japoneses, durante los traslados, terminó la novela autobiográfica *Cuentos del Río Hulan* que llegó a ser el “pináculo de sus obras” (Ge, 2011: 106).

En el 1942, con un cuerpo débil y sufrido acompañado de una vida de soledad, infortunio y abandono, la joven escritora murió en Hong Kong con 31 años dejando un millón de caracteres⁶ escritos.

3. CRÍTICAS LITERARIAS DE XIAO HONG

3.1. PRIMERAS CRÍTICAS DE LOS PRESTIGIOSOS

Recibió las primeras críticas de su obra cuando dio a luz la novela *Campo de vida y muerte* (Xiao, 1935), la misma que le dio a conocer el público. Lu Xun, uno de los prestigios de la *Nueva Literatura*, escribió el prefacio y otro líder, Hu Feng, el epílogo.

En el prefacio de menos de mil caracteres, Lu Xun (1935: 3) elogió la obra e insinuó el defecto: “La narración y la descripción de los paisajes es mejor que la creación de los personajes...Tiene una observación femenina minuciosa y estilo excéntrico, añaden una belleza radiante y fresca a la obra” el resto del prefacio trata de sus propias críticas sobre la situación real de China.

Hu Feng (c.t.: 胡風, c.s.: 胡风), siendo un escritor de izquierda, destacó el valor social en las escenas que describen la lucha de los pueblos contra las invasiones, representa el tono de las críticas de la corriente dominante sobre Xiao Hong. En cuanto al estilo de ella, dice: “(He visto) el sentimiento fino y femenino, también he notado un corazón grandioso que no es femenino” (Hu, 2009: 98), en cuanto a las desventajas, comenta que: “El carácter no tan claro de los personajes, la organización

⁶ Escritura china, una palabra china puede estar formada por uno, dos o más caracteres.

textual no suficiente estricta y la retórica sin mucha refinación” (Hu, 2009: 99). Estos puntos negativos dominaron la orientación de las críticas durante mucho tiempo hasta el siglo XXI, estos mismos “defectos” indicados por él, se convirtieron en características peculiares de ella.

Cabe mencionar que, Mao Dun (c.t.: 茅盾, c.s.: 茅盾), otro de los líderes de la *Nueva Literatura*, escribió el prefacio de la novela *Cuentos del Río Hulan* tras la muerte de Xiao. Aparte de confirmar que la obra ha reflejado la “ignorancia” y el “conservadurismo” de los pueblos, afirma que “...no veo la explotación y opresión feudal, tampoco la invasión sangrienta del imperialismo japonés...” (Mao, 2009: 109). Otro punto de vista inspirativo de este escritor es que descubrió el tono de la soledad que está escondido detrás del texto y por primera vez expuso la causa: lo que ha sufrido ella durante la vida. “Está condenada por el círculo estrecho de su vida privada, aislada del contexto amplio que es la lucha de vida y muerte” (Mao, 2009: 110).

Se puede observar que los tres prestigiosos de aquella época comparten la misma ideología dominante: la literatura tiene que funcionar como un arma para despertar a la gente y que se levante a luchar contra la invasión. Por tanto, confirman que Xiao Hong es una del grupo de los escritores de literatura anti-invasión japonesa e indicaron que su estilo literario necesita más refinación.

Estas críticas han puesto el fundamento de las críticas de ella hasta los años 80.

3.2. CRÍTICAS POSTERIORES HASTA LOS AÑOS 80

En 1945, se publicó *Sobre Xiao Hong* (Shi, 1945), el primer artículo con argumentos completos sobre la escritora. Lamentablemente, es más una crítica política que literaria. Shi resumió que la vida de creación literaria de ella fue en “cuesta abajo” (Shi, 1945: 92), por su bajo grado de integración con el pueblo, quedándose estancada en el atolladero de relaciones románticas. Luego salieron críticas parecidas de los antiguos amigos de Xiao: Es “una persona débil” porque vive fuera de la lucha y del pueblo (Luo, 1947: 2). Otra voz importante de la literatura contemporánea, Ding Ling en apoyo a Xiao, escribió

Memoria de Xiao Hong en viento y lluvia, dónde comentaba que, “hay tantas formas de hacer la ejecución póstuma, que a partir de ahora tus palabras y obras van a ser más distorsionadas y humilladas” (citado en Wang, 2012:13).

En resumen, las críticas literarias de los años cuarenta sirven para la política, las medidas de valoración provienen del realismo (Wang, 2016: 10). Las obras de Xiao Hong como no exponen claramente y radicalmente la actitud contra la invasión y la revolución, aunque ella declara “escribir contra la ignorancia de todo el humano” (Zhou, 2013:10), no salvó estas críticas ya formadas.

Como consecuencia, algunos investigadores llaman estos diecisiete años (1949-1965) “El periodo silenciado de Xiao Hong” (Guo y Peng, 2011; Wang, 2012; Wang, 2016). Aparte de algunos artículos conmemorativos, Xiao solo fue mencionada en algunos capítulos de la historia de la literatura china como una de las personas pertenecientes al grupo de los “escritores anti-invasión japonesa” o del “círculo de escritores del noreste” (Li, 1951; Wang, 1951; Liu, 1956). Cabe destacar que, Sima (1978) dedicó un capítulo para Xiao Hong y lo puso junto con los de principales escritores de su libro, esta voz prospectiva nos abrió la vista para la era importante: los años ochenta.

3.3. CRÍTICAS AL PRINCIPIO DE LOS AÑOS OCHENTA

Al principio de los años ochenta, China⁷ empezó a recuperarse de la ruina de la *Revolución Cultural*⁸. La gente empezó a reflexionar sobre la historia, así como sobre la literatura. Por este contexto, empezó el fenómeno llamado *Locura por Xiao Hong*, hay investigaciones posteriores donde lo valoran como “una locura superficial” (Wang, 2012: 13), dado que solo se centran en la vida privada de ella en lugar de sus obras, también hay investigadores que valoran positivamente este fenómeno porque aporta nuevos puntos de vista a partir de cuatro

⁷ Con el fin de evitar involucrar temas no resueltos de la situación política entre China Continente y Taiwán, en este artículo el término “China” que aparece después del año 1949 es un concepto geográfico que se refiere a China Continente; igualmente después del año 1949, “Taiwán” se refiere a la Isla de Taiwán, tanto en el corpus como en la bibliografía.

⁸ Del 1966-1976, un movimiento de plena izquierda promovido por la “Banda de los cuatro” que causó el retroceso del desarrollo de China.

dimensiones: revaloración de *Campo de vida y muerte* y *Cuentos de Río Hulan*, discusión sobre la “cuesta abajo” de Xiao Hong según Shi (1945), las peculiares características literarias y la relación padre / heredera entre Lu Xun y ella (Wang, 2016: 16-18).

Qian (1982: 5) en su famoso artículo *La literatura que transforma el alma chino* confirmó que Lu Xun como líder y fundador, “despierta el alma chino adormecido”. Lo cual recibió una gran repercusión y una influencia duradera del público. También mencionó a Xiao Hong como heredera de Lu Xun del estilo crítico sobre la reflexión del pueblo chino.

3.4. CRÍTICAS DESDE FINALES DE LOS AÑOS OCHENTA HASTA FINALES DEL SIGLO XX

Llegando a finales de los años ochenta y de los noventa, con base de las investigaciones de la última década, empezaron a aparecer críticas liberadas de los eslóganes políticos antiguos debido al cambio social de China, siendo estas desde puntos variados: el feminismo, la crítica cultural, la literatura comparada y las revisiones de los estudios de Xiao.

Por la influencia del feminismo, a partir de la *Literatura del feminismo* (Sun, 1987) surgieron puntos de vista como “la observación y la sensación femenina dio la estructura artística especial a *Campo de vida y muerte*” (Meng y Dai, 2011: 16), “la experiencia corporal de las mujeres” (Meng y Dai, 2011: 16; Liu, 2011:89).

Los artículos como el de Huangfu, empezaron a leer las obras de Xiao Hong eliminando los eslóganes añadidos antes de los años 80, iniciando las críticas culturales de la literatura de ella: *Campo de vida y muerte* refleja la estructura multidimensional de la cultura y filosofía chinas; es la integración entre el realismo y el modernismo, el naturalismo y el simbolismo (Huangfu, 1991: 32).

La literatura comparada también ha tomado importancia sobre Xiao Hong, aparecieron investigaciones entre ella y otras escritoras de la misma época, entre ella y las posteriores, entre ella y otros escritores rurales o con escritoras occidentales como las hermanas *Brontë*, Marguerite Duras, así como las comparaciones de los personajes de sus obras con los de otras.

Wang (2016: 26) mencionó cinco artículos y resumió que las características artísticas de Xiao Hong reflejan en el estado primitivo de sus personajes y en el “estilo atípico”. En 1987, *Las novelas de Xiao Hong y los rasgos de prosa en las novelas contemporáneas chinas* (Zhao, 1987) abrió un nuevo camino de críticas que se centra en el rasgo artístico e ideológico, confirmó las características peculiares de Xiao desde los tres aspectos: organización textual, rasgos de prosa en las novelas y el tono trágico. Los defectos indicados por los prestigios de los años cuarenta se han convertido en las ventajas destacadas de Xiao. Luego, Ai (2002) indicó otra característica: la ironía dramática.

En los años 90, aparecieron numerosas revisiones de los estudios de Xiao Hong, incluso publicaciones de biografías de ella. Se cuentan veintitres biografías entre el 1980 y el 1999 (Zhou, 2013: 4). Entre ellas, cabe destacar que la *Crítica y Biografía de Xiao Hong* (Ge, 1985), gracias a contar con documentos justificados de la vida de la escritora y argumentos sobre la riqueza de sus obras revalorizados con un ojo occidental y otro ojo oriental de la crítica literaria, el sinólogo americano Ge ayudó a que Xiao Hong subiera a una figura internacional.

El último, en cuanto a la edición de la historia de la literatura china, Qian, Wu y Wen (1987: 344) aparte de confirmar el valor literario de Xiao, definió que sus novelas son “obras maestras de las novelas poéticas chinas”. Yang (1988: 546) en su obra importante también confirmó “el estilo poético de sus novelas” y resumió el estilo de Xiao con tres aspectos: novela prosada, lenguaje poético y lírico, descripción visualizada.

En resumen, los estudios de Xiao en este periodo subieron de nivel, primero al nivel teórico de la literatura con diferentes puntos de vista; segundo su posición en la historia de la literatura. Este periodo decoloró la influencia de la política, reescribiendo la historia de la literatura china con un contexto político despolitizado (Wang, 2016: 30). Con este gran paso, las investigaciones caminan hacia un nuevo periodo: el *Nuevo Siglo*⁹.

⁹ Nombre del periodo actual de la historia de la literatura china

3.5. INVESTIGACIONES SOBRE XIAO HONG EN EL SIGLO XXI

Después de abrir su mercado al mundo globalizado, la sociedad china empezó a tener nuevas oportunidades y también nuevos problemas, por ejemplo: la transformación de la ideología; el aumento de la brecha entre las clases sociales, etc. Por tanto, la creación de la literatura vuelve a centrarse en las realidades de la sociedad.

En esta ocasión, numerosas obras de críticas sociales de los años treinta y cuarenta del siglo XX volvieron a la vista del público y empujaron a Xiao Hong hasta la cresta de la ola.

Las críticas de Xiao Hong del siglo XXI en cantidad son insuperables (Wang, 2011: 28) al comparar con otros periodos. Además, no solo incluyen los aspectos del apartado 3.4. de este artículo, sino también aparecen críticas de sus prosas y poemas.

Aparte de los cambios mencionados arriba, con la base de inmensas publicaciones, empezaron a surgir voces que se oponen contra *La Locura por Xiao Hong*.

Wang (2011: 2-10) no está de acuerdo con atribuir “la escritora grandiosa” a Xiao Hong, es una exageración sobre los valores literarios de sus obras y la causa fue por el aprovechamiento de los investigadores feministas. También, reconoce el estilo peculiar del talento de la escritora, aunque piensa que su muerte temprana le paró la maduración en el área literaria.

Hasta ahora, este fenómeno todavía sigue en auge tanto en el área académica como en la pública, la mayoría de las críticas por un lado confirman la posición imprescindible de Xiao en la literatura china; por otro lado, buscan justificaciones teóricas para apoyar dicha posición.

3.6. INVESTIGACIONES DE ULTRAMAR

Los estudios de ultramar de Xiao principalmente proceden de Japón, Corea del Sur y los Estados Unidos.

Japón fue el primer país que introdujo a Xiao (Wang, 2016: 45) debido al viaje que hizo al país, por ejemplo: Nakagawa (citado en Xiao, 1982: 251), Hiraishi (2010 y 2011).

Ge es el primer investigador extranjero de Xiao, la *Crítica y Biografía de Xiao Hong* (1985) recibió fama hasta que tuvo diferentes versiones en los Estados Unidos, Hong Kong, Taiwán

y China Continente. Con una observación objetiva, Ge cosió los trozos de la vida de Xiao Hong, mostró a los lectores una leyenda de una escritora talentosa. Sus críticas sobre el estilo de Xiao todavía son citadas por numerosos artículos.

En Corea del Sur, los investigadores también han iniciado los estudios sobre Xiao. Kim (2003) introdujo siete publicaciones sobre ella desde varios aspectos: análisis de la novela *Campo de vida y muerte* y de *Cuentos del Río Hulan*, las novelas de Xiao, las descripciones de escenas de Xiao Hong, el tono trágico de sus obras y comparación entre ella y otras escritoras coreanas

Sin embargo, fuera del contexto político local, estos estudios se centran principalmente en el punto de vista artístico y estético, que también aportan una parte importante junto con los estudios de China.

4. RESUMEN

En los ochenta años totales de los estudios de Xiao Hong, hemos visto su comienzo potente, el silencio de cuarenta años y la vuelta tormentosa.

Las críticas han tenido un desarrollo sorprendente: de poca cantidad a inmensos artículos, de haber sido realizadas por personas del entorno de Xiao a haber sido realizadas por otros investigadores nacionales e internacionales, de analizar algunas obras seleccionadas hasta críticas de todas sus obras y del punto de vista político hasta aspectos multidimensionales y despolitizados. Se puede ver que los estudios sobre Xiao Hong y sus obras no solo se han incrementado en cantidad sino también se han mejorado en calidad.

Cabe mencionar que, aparte de las numerosas investigaciones que existen de ella, los historiadores y los críticos de la literatura china todavía no la pueden ubicar adecuadamente en el sistema teórico ni en el contexto histórico de la propia literatura china, lo que implica que no disponga de una valoración integral y uniforme. No como su tutor Lu Xun, quién siempre ha tenido su “capítulo individual” en todas las versiones de la historia siendo el fundador de la literatura contemporánea china.

Por otro lado, pasado el tiempo sus obras demuestran una larga atracción y su interés todavía persiste. El contexto social

de China ha tenido varios cambios drásticos, pero sus obras han sobrevivido, además se descubre cada día algún aspecto nuevo de las mismas. Aunque ella todavía no ha conseguido una posición “oficial”, solo existe como una página fresca y extraordinaria de la literatura china, nadie se atreve a ocultar su existencia. Para Xiao Hong, es cuestión de tiempo tener un lugar determinado y preparado en la literatura china.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ai, X. M. (2002). 戏剧性讽刺：论萧红小说的独特素质 [Ironía dramática: la característica peculiar de las novelas de Xiao Hong]. *Modern Chinese Literature Studies*, 3, 53-72.
- Ding, Y. Z. (1993). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Nanjing, China: The North Literature and Art Publishing House.
- Ge, H. W. (1985). 萧红评传 [Crítica y biografía de Xiao Hong]. Shanghai, China: The North Literature and Art Publishing House.
- Ge, H. W. (2011). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Shanghai, China: Fudan University Press.
- Guo, Y. B. y Peng, X. C. (2011). 萧红研究七十年摭论 [Discusión de setenta años de estudios de Xiao Hong]. *Study & Exploration*, 3, 220-223.
- Hiraishi, Y. (2010). 萧红的意义 [El valor de Xiao Hong]. *Literature and Art Criticism*, 1, 64-65.
- Hiraishi, Y. (2011). 一个外国读者看萧红 [Xiao Hong en el punto de visto de una lectora extranjera]. *Study & Exploration*, 3, 209-213.
- Huangfu, X. T. (1991). 萧红现象 - 兼谈中国现代文化思想的几个困惑点 [El fenómeno Xiao Hong - puntos confusos de los pensamientos de la cultura contemporánea de China]. Tianjin, China: Tianjin People Publishing House.
- Ji, H. Z. (2000). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Beijing, China: Beijing October literature and Art Publishing House.
- Kim, C.H. (2003). 萧红研究在韩国 [Los estudios de Xiao Hong en Corea del Sur]. *Journal of Hulan Teachers College*, 4 (19), 6-9.
- Li, H. L. (1951). 中国新文学史研究 [Estudios de la historia de la Nueva Literatura de China]. Beijing, China: New Construction Press.

- Liu, H. (2011). 重返《生死场》[Vuelta a *Campo de vida y muerte*]. En H.N. Zhang (Ed.), *Estudios sobre las impresiones de Xiao Hong*. Heilongjiang, China: Heilongjiang University Press.
- Liu, S. S. (1956). 中国新文学史稿 [Historia de la Nueva Literatura de China]. Beijing, China: The Writers Publishing House.
- Lu, X. (2009). 序 [Prefacio]. En H. Xiao, *Campo de vida y muerte*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Luo, B. J. (1981). 萧红小传 [Breve biografía de Xiao Hong]. Heilongjiang, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Mao, D. (2009). 序 [Prefacio]. En H. Xiao, *Cuentos del Río Hulan*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Meng, Y. y Dai, J. H. (2011). 萧红, 大智勇者的探寻 [Xiao Hong: exploración de una individuo inteligente y valiente]. En H.N. Zhang (Ed.), *Estudios sobre las impresiones de Xiao Hong*. Heilongjiang, China: Heilongjiang University Press.
- Qian, L.Q. (1982). 改造民族灵魂的文学—纪念鲁迅诞辰一百周年与肖红诞辰七十周年 [La literatura que transforma el alma chino – en centenario de Lu Xun y setenta años de nacimiento de Xiao Hong]. *October*, 1, 5.
- Qian, L. Q., Wu, F. H. y Wen, R. M. (1987). 中国现代文学三十年 [Treinta años de la literatura contemporánea china]. Shanghai, China: Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Qiu, S. (2011). 呼兰河的女儿 [Hija del Río Hulan]. Nanjing, China: Baihuazhou Literature and Art Press.
- Shi, H. C. (1945). 文学论文集 [Ensayos literarios]. Shanghai, China: Gengyun Publishing House.
- Sima, C. F. (1978). 中国文学史 [Historia de la literatura china]. Taiwán: Knowledge House Press.
- Sun, S. X. (1987). 女性主义文学 [Literatura del feminismo]. Liaoning, China: Liaoning University Publishing House.
- Tie, F. (1993). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Heilongjiang, China: The North Literature and Art Publishing House.
- Wang, B. B. (2011). 关于萧红的评价问题 [Sobre los problemas de las críticas de Xiao Hong]. *Modern Chinese Literature Studies*, 8, 7-17.
- Wang, C. R. (2011). 新世纪十年萧红研究状况分析 [Análisis de los estudios de Xiao Hong en los primeros diez años del siglo nuevo]. *Journal of Liaoning University*, 9(39), 27 -34.

- Wang, J. (2016). *萧红评价史研究 [Estudios de la historia de las críticas de Xiao Hong]* (tesis de posgrado). Universidad de Hainan, Hainan, China.
- Wang, Y. (1951). *中国新文学史稿 [Historia de la Nueva Literatura de China]*. Shanghai, China: Shanghai New Literature and Art Publishing House.
- Wang, Y. (2012). *萧红研究综论 [Investigación imparcial sobre los estudios de Xiao Hong]* (tesis de posgrado). Universidad de Lanzhou, Lanzhou, China.
- Xiao, F. (1982). 萧红研究在台湾及国外 [Estudios de Xiao Hong en Taiwán y en el extranjero]. *Research on Historical Materials of New Literature*, 3, 250-252.
- Xiao, H. (1958). *萧红全集 [Colección completa de Xiao Hong]*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Xiao, H. (1937). *牛车 [En el Carro de buey]*. Shanghai, China: Editorial de vida cultural.
- Xiao, H. (1941). *呼兰河传 [Cuentos del Río Hulan]*. Guilin, China: Guilin Heshan Publishing House.
- Xiao, H. (2009). *呼兰河传 [Cuentos del Río Hulan]*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Xiao, H. (1935). *生死场 [Campo de vida y muerte]*. Shanghai, China: Slave Publishing House.
- Xiao, H. (2009). *生死场 [Campo de vida y muerte]*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Xiao, F. (1980). *萧红传 [Biografía de Xiao Hong]*. Tianjin, China: Biahua Literature and Art Publishing House.
- Yang, Y. (1988). *中国现代小说史 [Historia de las novelas contemporáneas de China]*. Beijing, China: People's Literature Publishing House.
- Zhao, Y. (1987). *论小说十家 [Sobre diez escritores y escritoras de novela]*. Zhejiang, China: Zhejiang Literature & Art Publishing House.

UNA VOZ DEL ESTE: MARÍA THERESA ASMAR,
MEMOIRS OF A BABYLONIAN PRINCESS
A VOICE OF THE EAST: MARÍA THERESA ASMAR,
MEMOIRS OF A BABYLONIAN PRINCESS

María Isabel PÉREZ ALONSO
Universidad de Salamanca

Resumen: La escritora asirio-caldea María Theresa Asmar (1804-1870) publicó en 1844 *Memoirs of a Babilonian princess*. A medio camino entre la literatura de viajes, la narración autobiográfica y las *memoirs*, permanece en el olvido fuera del ámbito académico. La autora nos ofrece una visión desde dentro del Imperio Otomano en el complejo fin de siglo XIX. Nacida en una familia cristiana, Theresa nos abre las puertas de un mundo que conoce desde dentro. Centra su mirada en la situación de las mujeres y de su pueblo. En Europa emprende una labor de lucha por lograr mejorar la educación de la mujer en la región, enfrentándose a los dirigentes de su comunidad y a la visión eurocéntrica del Próximo Oriente.

Palabras clave: Asmar, Literatura de viajes femenina, *Memoirs*, Aramaic.

Abstract: The Assyrian-Chaldean writer Maria Theresa Asmar (1804-1870) wrote in 1844 *Memoirs of a Babilonian princess*. Halfway between travel literature, autobiographical narration and memoirs, remains in oblivion outside the Aramaic academic. Theresa offers us a view from within the Ottoman Empire in the complex end of the nineteenth century. Born in a Christian family, Theresa opens the doors to a world she knows from within. She focuses on the situation of her people and women. In Europe, she began a struggle to improve the education of women in the region, facing the leaders of her community and the Eurocentric vision of the Middle East.

Key words: Asmar, Women's travel writing, Memoirs, Aramaic.

En los últimos años ha saltado al primer plano de actualidad la existencia de ancestrales comunidades cristianas en los países árabes del Próximo Oriente. Estas comunidades han sido y siguen siendo las primeras víctimas de una vorágine de fanatismo que aún no ha tocado fondo. Es sabido que Jesús, sus apóstoles y sus primeros discípulos en la Palestina bajo romana utilizaban como lengua vehicular el arameo. El hecho de que esta lengua fuera, desde el s. VII a.C. y hasta la expansión musulmana la *lingua franca* del Próximo Oriente y la lengua más extendida entre las poblaciones locales, fue un factor clave en la rápida difusión del cristianismo hacia el Extremo Oriente y la India. Estas primeras comunidades cristianas arameo-parlantes han sobrevivido hasta la actualidad, en medio de persecuciones constantes, manteniendo su identidad cultural, religiosa y lingüística tanto en el Próximo Oriente como en la diáspora. María Theresa Asmar, heredera de esa tradición, sufrió la persecución a la que se vio sometido su pueblo, y como mujer, sufrió una doble discriminación: dentro de su propia comunidad y en la sociedad otomana. Al llegar a Europa, tuvo que enfrentarse también a los prejuicios occidentales sobre el Próximo Oriente. Maria Theresa Asmar escribió a principios del s. XIX una obra titulada, *Memoirs of a Babylonian princess*, un relato a medio camino entre la narración autobiográfica, la literatura de viajes, y las *memoirs* en la que narra una parte de su intensa y ajetreada vida y de sus viajes. Maria Theresa nos ofrece su experiencia y su visión del Imperio Otomano, ya en su época de declive, de Persia, y de varios países europeos.

Este libro, originalmente escrito en arameo, fue publicado por primera vez en Inglaterra, y en inglés, en 1844. Dividida en dos volúmenes, con un total de setecientos veinte páginas, la obra está dedicada a la reina Victoria de Inglaterra, mecenas y benefactora de Maria Theresa Asmar. La importancia de esta obra trasciende el valor que pueda tener como obra literaria para constituir un hito en la literatura escrita por mujeres en el mundo árabe. Es la primera obra en la que una mujer proveniente de este mundo nos cuenta su propia historia y nos relata los recuerdos de su vida y los de su comunidad. Lo hace además en primera persona. Por primera vez una mujer del Próximo Oriente toma la voz y la palabra para hablar de sí

misma y de las mujeres, las de su comunidad y las musulmanas, las del harén y las de los campamentos beduinos, las de Oriente y las de Occidente. Y alza su voz para reivindicar orgullosa la herencia ancestral de su pueblo y vindicar su lugar en el mundo. Finalmente, se trata de la primera obra escrita por una mujer asirio-caldea de la que tenemos noticias ciertas, una mujer singular, que rompe esquemas, luchadora, adelantada a su época, pero también contradictoria, que luchó por la igualdad de derechos y por la educación de la mujer en una sociedad muy cerrada sufriendo el menosprecio y el olvido por parte de sus compatriotas. Inexplicablemente, fuera de los ámbitos anglosajón y de la Academia, pocos se acuerdan de esta huérfana que, buscando su destino, consiguió sobrevivir, conseguir cierta notoriedad como fenómeno literario, y de paso hacerse portavoz de una minoría de la minoría: las mujeres cristianas del Oriente Próximo.

María Theresa Asmar nació en una tienda de campaña, como sus lejanos antepasados los pastores semitas seminómadas que adoraban a la diosa solar *Šemeš*, y al dios lunar *Šahar*. Vio la luz en la llanura que rodea a la bíblica ciudad de Nínive, en 1804 o quizá, a tenor de la información que utilizó para conseguir su título de “princesa”, en 1806 (Fey, 1965: 370-371). Este territorio pertenecía en esa época al Imperio Otomano. Se crió en el seno de una familia cristiana rica venida a menos. Su abuelo, el emir Abdallah, habría amasado una considerable fortuna para los estándares de la época, el lugar y la comunidad donde había nacido. Poco antes de su nacimiento, la familia, residente en Bagdad, se había visto obligada a trasladarse a la pequeña localidad de Tell Kaiff, en el valle que rodea la ciudad de Nínive, huyendo de una de las plagas que asolaban periódicamente Bagdad. En ese remoto lugar nació Maria Theresa, hija de un sacerdote asirio-caldeo, Potros (Pedro) Asmar. De su padre habla bastante al comienzo de su obra, pero soslaya su existencia cuando buscaba su reconocimiento como *amirah*, como princesa, en Inglaterra. Este es uno de los ejemplos que ilustran su compleja y contradictoria personalidad de superviviente: respetaba y quería a su padre, pero en Occidente le convenía más llamarse “hija” de un emir que hija de un sacerdote. Tuvo nueve hermanos, cinco hombres y cuatro

mujeres, si bien su madre sufrió otros nueve embarazos más que, o no llegaron a término, o los hijos murieron a los pocos meses. El hecho de que las mujeres de su comunidad (como sucedía, por otro lado, con las musulmanas o judías) fueran prometidas en matrimonio por sus padres al poco tiempo de nacer y se casaran con doce o trece años, teniendo, de media, siete u ocho hijos vivos, marcó el destino de María Theresa, como había sucedido también siglos atrás, curiosamente, con su tocaya, la también escritora y doctora de la Iglesia, Teresa de Ávila con quien tantos paralelos tiene. Como nos narra en su obra, a edad muy temprana decidió no casarse y tomó decisión de dedicar su vida a defender la fe cristiana, signo de identidad de su pueblo perseguido, como lo habían hecho sus antepasados y lo hacían valientemente sus parientes masculinos.

Su padre aplaudía sus deseos de conocimiento y de emulación de sus antepasados pero no el propósito de romper su compromiso e ingresar en un convento. El destino la ayudó en este propósito pues su prometido decidió tomar los votos e ingresar en una ermita trapense en el Líbano. Las persecuciones y la desaparición o dispersión de su familia fueron aplazando la inevitable boda. Desde temprana edad Theresa mostró su determinación, un carácter aventurero y un tanto fantasioso, y un gran afán por escapar de los estrechos muros del hogar, bien a través de las excursiones o viajes bien a través de la lectura. Así nos lo revela en los deliciosos dos primeros capítulos de su relato. Sus ancestros provenían, según nos cuenta, de Travancore, de una familia de la casta de los *brahmanes*, en el suroeste de la India, en el actual estado de Kerala, y habían llegado a Bagdad a través de Persia varios siglos atrás. Formaban parte de los denominados “cristianos de Santo Tomás”. Según la tradición, el apóstol Tomás llegó a esas lejanas tierras y las evangelizó, creando una floreciente comunidad cristiana, documentada al menos desde el s. IV de nuestra era, que utilizó el arameo tardío o siriaco como lengua litúrgica durante muchos siglos y que aún conserva en la actualidad en su música sacra parte de la tradición musical asirio-caldea.

En una época en la que más del 95% de las mujeres de Mesopotamia era analfabeta, María Theresa Asmar llegó a

dominar o conocer nueve idiomas: arameo, árabe, inglés, francés, turco, italiano, principalmente, y también algo de hebreo, persa y kurdo. Sus viajes comenzaron por el Líbano, en Bet-ad-din, donde se convierte en primera dama de honor de la mujer del emir Béchir, que le trató como a una hija. Este hecho le permitiría alegar más tarde que fue hija adoptiva de esa “gran princesa del Líbano” (Fey, 1965: 372). En 1834 salió de un convento en el que estuvo albergada durante un tiempo, después de la muerte o dispersión de toda su familia. Con buenas recomendaciones de la abadesa, que alaba su “sabiduría” y su “virtud”, partió hacia Roma con la intención de entrar como religiosa en el monasterio de San Lorenzo de Roma, recibiendo para este fin una dote o ayuda del Papa Gregorio XVI.

Comienza a forjarse en este momento lo que sus detractores denominan su “falsa personalidad”, describiéndose, para obtener la dote, como una “noble de Nínive, caldea, de una familia católica de las más antiguas del país...que se había quedado sin pares por la desolación de la peste y privada de medios de subsistencia según la legislación turca” (Fey, 1965: 372). En la descripción de su situación omite el hecho de su padre era simplemente un sacerdote llamado Potros Asmar: ¿manipulación de los datos o simple estratagema para salvarse y huir de los peligros que la acechaban? Al llegar a tierras italianas la auténtica transformación de esta huérfana cristiana en una *aventurière*, como la llama el erudito dominico J.M. Fey. Lo que para algunos es poco menos que una traición a sus orígenes para otros, como la investigadora feminista iraquí, Emily Porter, es una decisión personal arriesgada para cambiar su vida y sobrevivir a sus adversas circunstancias. En ese momento, creía que en tierras europeas se encontraría con una Cristiandad moderna, tolerante y acogedora. Sin embargo, después de viajar a Italia y encontrarse con el Papa, sus esperanzas se vieron frustradas. Se dio cuenta en seguida de que esa Iglesia europea minusvaloraba, desconocía o simplemente se aprovechaba de las tradiciones, las riquezas y de la fe de otros pueblos. Orgullosa de sus orígenes y de su herencia asirio-caldea, vestía allá donde iba con los vestidos tradicionales de su tierra. En este punto también se enfrentó con su iglesia natal, que la creía ya viviendo como monja en algún convento.

Tras una breve estancia en París en el año 1838, llegó a Inglaterra donde tiene lugar su transformación en una mujer libre e independiente. De inteligencia viva y desenvuelta, en su viaje por Europa adoptó, como tarjeta de presentación, como una forma de llamar la atención del público intelectual de la época, atraído por el exotismo de Oriente, el título de “princesa de Babilonia”. Tomó este título del conocido cuento filosófico homónimo de Voltaire, *La princesse de Babylone*, publicado en 1760, y luchó porque se le reconociera, con documentos un tanto dudosos, su rango de “princesa”.

En su admirada Inglaterra, gracias a su talento, constancia y a buenas dosis de osadía, entró en contacto con muchos aristócratas, seducidos por el orientalismo tan en boga en el s. XIX, y finalmente, consiguió que la reina Victoria de Inglaterra la ayudara y patrocinara económicamente. A ella le dedica precisamente una agradecida María Theresa Asmar su libro: “To Her Most Gracious Majesty, the Queen Dowager, whose noble and virtuous heart is ever open to the afflicted, this work is most humbly and most respectfully inscribed, by Her Majesty’s ever grateful and obliged servant, the author”. ¿Cómo llegó María Theresa a obtener el mecenazgo y el favor de la Reina Victoria que le concedió una generosa pensión anual de cincuenta libras? Desconocemos las circunstancias exactas. Su carácter determinado, sus habilidades sociales o el instinto de supervivencia sin duda la ayudaron. Fue en Inglaterra donde su libro *Memoirs of a Babylonian princess* fue publicado por primera vez en 1844, con un notable éxito, como lo demuestra el hecho de que se reeditara varias veces. Al año siguiente se publicó también en Filadelfia, Estados Unidos. La publicación de esta obra estuvo envuelta en ciertas polémicas por el dinero que sus editores ingleses le reclamaban a cuenta de la traducción y edición de la misma. Es llevada a juicio y pierde los pleitos con sus editores, decepcionados con su actitud elusiva a la hora de hacer frente a sus deudas. La acusan de “basse ingratitude et son manque de bonne foi” (Fey, 1965: 373). Pierde los pleitos. Ni siquiera su cercanía a la Reina la salvó de una sentencia condenatoria. Fue declarada insolvente, y logró continuar su vida con cierto decoro gracias a la ayuda que le prestaron sus amigos ingleses y al hecho de haber puesto sus escasos bienes a

nombre del embajador francés. Como prueba de la importancia que alcanzó en América esta obra, sirva el dato de que el nombre de Maria Theresa Asmar y un extracto de su libro, aparecen en la serie *University Library of Biography* (1918), que recoge, entre otras, las autobiografías de distintas personalidades del s. XIX de la talla del cardenal John Newman, de los escritores Víctor Hugo y Hans Christian Andersen o el filósofo, economista y político John Stuart Mill (Namoü, 2012).

Tras diez años de estancia en Inglaterra, el 17 de octubre de 1850, la “princesa María Theresa de Asiria” consiguió la ansiada nacionalidad británica. A pesar de la tranquilidad que le produjo su nuevo estatus, siguió viéndose envuelta en litigios para que le reconocieran efectivamente su título de “princesa de Asiria”, hija del emir Abdallah Asmar e hija adoptiva del emir Béchir. Aportaba una escasa documentación pero, eso sí, un notable desparpajo, y muchas declaraciones a su favor de sus amistades y contactos ingleses y franceses.

María Theresa no se olvidó en Europa de una de sus principales preocupaciones: la promoción social de la mujer, su educación y el respeto de sus derechos. Un año después de la publicación de *Memoirs of a Babylonian princess*, vio la luz en Inglaterra su segunda obra: *Prophecy and Lamentation, or A voice from the East*, también dedicada a su mecenas la reina Victoria. Escribió este alegato público con la finalidad de conseguir la ayuda y solidaridad de las mujeres inglesas para mejorar las condiciones de vida de las mujeres del Oriente Medio. Así lo indica el subtítulo: “un llamamiento a las mujeres de Inglaterra por la regeneración del Este y la elevación de su sexo a los derechos y dignidades de los que han sido privadas durante tanto tiempo por los maestros mahometanos”. Esta obrita no ha de entenderse como dirigida contra los musulmanes en general sino contra la mayoría de sus dirigentes, que mantenía a sus súbditos y especialmente a sus súbditas, en la ignorancia y la miseria, y que no dudaba en azuzar los prejuicios religiosos de la plebe contra los cristianos en épocas de crisis económicas o políticas. Por lo demás, María Theresa, se crió con vecinos musulmanes, con los que tanto ella como su padre mantenían una buena relación de amistad. Admiraba profundamente a las mujeres beduinas, a las que consideraba las

mujeres más fuertes y bellas del mundo. Sentía también un gran aprecio por el emir Béchir, un dirigente ilustrado y de espíritu tolerante, cuya defenestración política ella lamenta profundamente.

Su vocación vindicativa de los derechos de las mujeres había empezado ya en su propia tierra. Superando todo tipo de obstáculos e incomprensiones, había conseguido, antes de su viaje a Europa, con más ilusión y esfuerzo que recursos, fundar una pequeña escuela femenina en Bagdad, con la ayuda de otras dos amigas. Esta institución prestaba sus servicios no sólo a jóvenes de familias adineradas, sino también a mujeres de clase humilde, a las que se daba clase al aire libre, es decir, no en el mismo lugar que a las ricas. En su escuela se enseñaban nociones de lengua “caldea” (aramea), turca y persa, además de cálculo elemental y, por supuesto, religión cristiana. En su ingenuidad, creyó que la llegada de los misioneros católicos occidentales le ayudaría a apuntalar y desarrollar este proyecto de progreso social al que se había entregado con todas sus fuerzas. Sin embargo, los misioneros habían sobornado a los corruptos gobernantes turcos para que les permitieran a ellos establecer sus propios colegios masculinos. La escuela de María Theresa era apenas una gota de agua en el mar del analfabetismo de la población femenina cristiana, pero molestaba a los misioneros europeos que deseaban fomentar su imagen de pioneros en llevar la luz de la educación a esos hermanos cristianos atrasados. El cierre de su colegio produjo un profundo desengaño y decepción en María Theresa Asmar, que nunca pudo imaginar que recibiría tal trato por parte de sus correligionarios occidentales. Buscando la calma, encontró refugio entre los árabes beduinos de la zona, con los que vivió durante seis meses. Allí comenzó a investigar y recoger con gran minuciosidad datos sobre su vida diaria, sus celebraciones y ritos, sus luchas con otras tribus rivales, prestando especial atención al trabajo de las mujeres.

Esta experiencia recogida, en varios de los mejores capítulos de su libro, ilustra muy bien la visión que nos ofrece Theresa Asmar del Oriente Medio. La suya no es una mirada eurocéntrica, desde de la concepción europea de sentirse superiores, atraídos y repelidos a partes iguales por un mundo

desconocido, primitivo, pintoresco, bello y brutal a la vez. Asmar contempla desde dentro, se siente orgullosa de su tradición y su herencia cultural, de los valores que encarna sin dejar de ser consciente de su situación de atraso cultural y económico, sobre todo la de la mujer. Para muchos viajeros/viajeras occidentales, la población local forma parte del paisaje, del decorado. Les interesan sus costumbres bizarras, sus pintorescos ritos y ceremonias, mas poco o nada se cuenta en sus obras de las circunstancias de atraso y pobreza en las que viven, de sus valores y de su lucha por la vida. Y de las mujeres, salvo de las odaliscas o de las que forman parte del harén, que despiertan la imaginación sensual del varón, poco o nada se nos relata.

A medida que iba adquiriendo cierto renombre en Inglaterra, su propia comunidad la iba apartando, ridiculizando o tildando de fantasiosa. Se dudaba de la veracidad de sus viajes y de sus encuentros con personalidades y se la acusaba de buscar títulos y fama, de ser una “aventurera” y de haber creado un montaje en torno a su persona con obra. Para Emily Porter, sin embargo, Asmar “sustained her existence and individuality without compromising her tradition” (Porter, 2009: 10). Poco se sabe de su vida íntima. Nunca se casó ni ella menciona en sus obras haber tenido ninguna relación sentimental, coqueteo o noviazgo ni en su preadolescencia en Mesopotamia ni en Europa, una vez abandonado su proyecto de ingresar en un convento.

María Theresa murió en 1870, en una fecha no conocida, en Francia. Había pedido que sus restos fueran trasladados a Tell Kaiff, donde nació. A su aldea natal legó una parte de su fortuna, quizá en un intento de compensar la dote que no se destinó a su profesión en un convento. Este dinero sirvió para restaurar la iglesia de San Pedro y San Pablo. Su cuerpo embalsamado fue transportado y enterrado en ese lugar, que terminaría de reconstruirse en 1876 con el pago de los gastos por parte de las autoridades locales. Con este último gesto, María Theresa buscaba quizá devolver a su comunidad parte del dinero que le había servido para su nueva vida en Europa y reivindicar así su buen nombre y sus esfuerzos por dar a conocer su cultura.

Después de su muerte, la figura y la obra de María Theresa Asmar, fue cayendo en un olvido casi general. Gracias a la labor

de Emily Porter (2009), la figura de esta escritora está siendo (re)considerada. Fuera del ámbito anglosajón, la obra y la figura de Asmar es prácticamente desconocida para el gran público. Apenas los especialistas en literatura aramea moderna conocen su nombre y su obra, pero no se le ha prestado la atención que merece. Varios son los factores que han contribuido a que su figura haya caído en el olvido o la desatención: su carácter singular y contradictorio, los claroscuros de su vida, la ignorancia occidental sobre los cristianos asirio-caldeos, el ser poco (re)conocida en su comunidad o el hecho de desconocerse la lengua original en la que escribió su obra. Son conocidas las intrépidas viajeras inglesas del s. XIX en Oriente: Gertrude Bell, Freya Stark o la misma Agatha Christie. Pero casi nadie conoce a esta talentosa, sofisticada, fantasiosa e intrépida viajera llamada Theresa Asmar. Las viajeras occidentales viajaban movidas por una personalidad excéntrica o por acompañar a su marido, que solía ocupar un cargo oficial en la zona (Porter, 2009: 10). María Theresa, sin embargo, viajaba adonde las circunstancias de su vida la iban llevando.

Mi trabajo sobre la obra de Maria Theresa Asmar tiene como objetivo acercarla al público hispano traduciendo y comentando sus dos obras para situarla en su contexto sociocultural e histórico, el de una escritora asirio-caldea que vivió entre el Imperio Otomano y la Europa del s.XIX. Sería crucial encontrar la versión original de su primera obra, cuya fecha exacta de redacción desconocemos. La mayoría de especialistas en lengua y literatura aramea modernas considera que Asmar escribió sus *Memoirs* en árabe. Su lengua materna era el arameo moderno, en una forma dialectal oriental, el Suret (Yildiz, 2017: 7-8), pero la zona de Mesopotamia en la que nació y vivió una parte de su vida había sufrido un largo y profundo proceso de arabización, que había ido arrinconando al arameo en la vida social y cultural de la población asirio-caldea. Los misioneros católicos llegados a esta zona del norte de Iraq en la segunda mitad del siglo XIX pretendían hacer del árabe la lengua común de los cristianos del Próximo Oriente. El árabe era una lengua conocida y dominada por ellos, no así el arameo. Recelaban de una tradición y unas costumbres religiosas milenarias, muy arraigadas, de las que sus habitantes se sentían orgullosos, pero que eran desconocidas

para ellos. Contaron con la complicidad o el apoyo tácito de las autoridades turcas y de algunos dirigentes locales (Mengozi, 2017). A pesar de las adversas circunstancias, el arameo continuó utilizándose tanto como lengua vehicular, lengua litúrgica y también como lengua literaria. La arabización, unida al alto grado de analfabetismo y a la presión ejercida por los misioneros occidentales que llegaban a esta parte del mundo y que trataban de imponer el árabe como lengua común de las comunidades cristianas orientales, hacen muy verosímil pensar que escribiera su obra en árabe. En esta lengua y en inglés firma, precisamente, Theresa algunos documentos en Inglaterra.

No obstante, hay varios datos que me llevan a pensar que tal vez pudiera haber escrito toda o una parte de su libro en *suret*. Es notorio el orgullo que exhibe Maria Theresa por sus orígenes y por su tradición cultural a lo largo de la obra. Ella misma manifiesta que en Inglaterra tenía esperanzas de conseguir recursos económicos enseñando su lengua materna y “traduciendo las obras orientales y sus manuscritos” (Asmar, 1844: 308). Estos deseos no pudieron llevarse a cabo pero su afirmación nos hace entrever que el conocimiento que tenía de su propia lengua no era ni tan superficial como subrayan sus críticos ni seguramente tan profundo como ella pregona, pero en cualquier caso sí lo suficientemente amplio como para haberle permitido escribir sus memorias en arameo moderno. El hecho de ser una mujer culta que hablaba tantas lenguas me hace pensar en que tal vez no sea absurdo conjeturar que escribiera su primera obra total o parcialmente en arameo, y que ella misma la tradujera después al árabe. Para lograr una mayor difusión habría procurado que se la tradujesen al inglés, a un inglés literario que ella seguramente no dominaba en 1840. En la Inglaterra de la época era más fácil encontrar traductores del árabe al inglés que de cualquiera de los dialectos arameos modernos a esta lengua. De ser cierta mi teoría, sería ella la primera escritora asirio-caldea que habría escrito en arameo moderno. Y no la poeta Anne de Tell-Keppe, a la que sus contemporáneos tachaban de analfabeta y de la que se afirma que tuvo que recurrir a otras personas para que le transcriberan sus poemas (Mengozi, 2012).

El mérito de las *Memoirs of a Babylonian princess* no reside ni única ni primordialmente en la calidad literaria de la lengua en la que fue escrita sino en su valor testimonial. Su obra es un testimonio valioso de una mujer que vivió las circunstancias que precedieron al *seifó* asirio. Entre 1890 y 1915, la población asiria que vivía bajo el imperio otomano sufrió varias oleadas de asesinatos masivos (Yildiz, 2009: 20-30). Es un genocidio que empieza a ser conocido a raíz del reconocimiento del genocidio armenio por parte del Consejo de Europa y de la ONU. A lo largo de las páginas de esta obra asistimos a la génesis de la tragedia. Asmar relata cómo vivió la crisis del Imperio Otomano y cómo sus corruptos dirigentes manipulaban a la población empobrecida y analfabeta musulmana contra los cristianos, que eran considerados cabezas de turco, cuando no traidores vendidos a las potencias occidentales. Resultan conmovedores los pasajes en los que Theresa describe las torturas y asesinatos a los que eran sometidos su familia, su pueblo, por no querer abjurar de su fe.

Falta una investigación más profunda sobre su vida, tanto la que se desarrolla en Oriente como en Europa. Es necesario ponderar los datos que aporta la propia María Theresa en su obra con la documentación recogida por Fey, proveniente de los archivos de la misión dominicana en Mosul y con los descubrimientos y reflexiones de investigadoras como Porter para trazar un retrato más apurado de Theresa, sin caer en una visión idealizada de mujer feminista y de vanguardia ni en presentarla como una mujer ambiciosa, con delirios de grandeza, una aventurera que se fabricó un personaje atrayente que vender a los occidentales. Fue simplemente una mujer que tuvo la oportunidad de tomar las riendas de su destino, no como sus hermanas. No dudó en arriesgarse y luchar para conseguir salvarse. Tuvo que ganarse la vida y mantenerse con sus propios recursos, sin familia, sin patria, a miles de kilómetros de la tierra que la vio nacer. No se olvidó de sus orígenes ni de sus hermanas asirio-caldeas y los reivindicó en la medida de sus posibilidades y teniendo en cuenta las circunstancias en las que vivía, una extranjera soltera, sin patria a la que poder regresar.

La historia de la literatura aramea moderna y contemporánea está aún por escribir. En las últimas décadas se han ido

publicando y digitalizando (afortunadamente, dadas las circunstancias terribles que han sufrido y sufren las comunidades cristianas de Oriente) bibliotecas, públicas y privadas. Este hecho ha permitido ir conociendo géneros, autores y tendencias que nos permitirán completar el marco histórico, literario y cultural de esta etapa de la literatura aramea y conocer mejor a esta *outcast of the world* como ella se define. (Asmar, 1844: 14)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fiey, J.M. (1965). *Assyrie Chrétienne. Contribution a l'étude de l'histoire et la géographie ecclésiastiques et monastiques du Nord de l'Iraq*. Volume II/1. Beyrouth: Imprimerie Catholique.
- Mengozi, A. (editor) (2011). *Religious poetry in vernacular Syriac from Northern Iraq (17th to 20th centuries. An anthology*. Louven: CSCO, 628.
- Mengozi, A. (2017). *Nuevos materiales para el estudio de la lengua y literatura sureth*. En Efrem Yildiz Sadak y María Fuencisla García Casar (Presidencia). II Jornadas del Área de Estudios Hebreos y Arameos. Jornadas dirigidas por el Área de Estudios Hebreos y Arameos de la Facultad de Filología. Salamanca, 15-16 de marzo de 2017.
- Namoü, W. (01/08/2012). Ahead of her time. *Chaldean News*, en línea. [Fecha de consulta: 20/03/2017]
- Porter, E. (2009). *Memoirs of Maria Theresa Asmar. An Iraqi Woman's Journey into Victorian England*. Ammán: Fadaat House for Publishing.
- Yildiz, E. (2009). El genocidio asirio del s.XIX. *Diálogo ecuménico*, t. 44, n° 238, pp. 7-33.
- Yildiz, E. (2017). *Gramática del arameo modern: Suret*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.
- Wikipedia Contributors. *Maria Theresa Asmar*. Recuperado de las versiones inglesa, árabe y persa https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Maria_Theresa_Asmar, [Fecha de consulta 25/05/2017]

RECONQUISTANDO LA LITERATURA: UENO
CHIZUKO Y LA RENOVACIÓN DE LA CRÍTICA
LITERARIA JAPONESA
RECONQUERING LITERATURE: UENO CHIZUKO
AND THE RENEWAL OF JAPANESE LITERATURE'S
CRITICISM

Raúl PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: No puede entenderse la militancia feminista japonesa sin la aportación de la intelectual y socióloga Ueno Chizuko. Desde este punto de vista, el análisis de sus trabajos como crítica literaria y del mensaje en las décadas de los 80 y 90 del pasado siglo resulta clave a la hora de definir (y redefinir) el concepto de literatura nacional a través de la lucha contra la literatura patriarcal de la establecida *danryū bungaku* (男流文学). Bajo esta premisa, Ueno busca reposicionar la figura femenina, tanto de las autoras como de los personajes y temáticas femeninos en un espacio alejado del distanciamiento como un “Otro” o como una sección paralela de la creación, poniendo de manifiesto la verdadera naturaleza tanto del proceso de conquista de la literatura masculina como del mismo uso del lenguaje. Este artículo analizará las claves de su pensamiento crítico en referencia a la literatura canónica japonesa y la necesidad de replantear una postura que desafíe a la situación de esta “corriente de literatura de varones”.

Palabras clave: Ueno Chizuko, Feminismo, Crítica Literaria, Alteridad, Japón.

Abstract: Japanese militant feminism cannot be understood without sociologist and thinker Ueno Chizuko's work. From this point of view, an analysis of her thinking and criticism on Japanese literature and rhetoric during the period between the 80's and 90's of the past century becomes a key to define, and redefine, the concept of National Literature through her fight

against the *danryū bungaku* (男流文学), the male's literature, as an expression of society and literature, life and its representation. Under this premise, Ueno searches to put in a new place the feminine figure, both of female authors and characters or as a topic, regaining their space non-correspondent to The Other, where this literature, based on an inherent patriarchy, has confined them, even in her use of the language.

Key words: Ueno Chizuko, Feminism, Literary Criticism, Alterity, Japan.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

El presente artículo es resultado de un proceso de investigación actualmente en marcha, en el marco del desarrollo de mi Tesis Doctoral, por lo que no se plantearán conclusiones definitivas ni se mantendrá un final cerrado.

Comenzando por una breve contextualización del artículo, y como se acaba de mencionar, es un trabajo en progreso que deriva de una línea de investigación que aúna estudios sobre arquetipos, en concreto al respecto de la alteridad, y de género, en el análisis teórico de la literatura japonesa.

En este marco teórico en el que me baso, el de alteridad y género, los arquetipos del Yo y el Otro llevados a este discurso plantean la figura femenina como una faceta más del Otro, la mujer como alteridad, tal como Judith Butler, en 2007 o Nash y Torres, en 2009 exponen, por plantear algunos ejemplos recientes, que ya en 1949 lanzará Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*.

Paralelamente, el segundo de los elementos que sustentan teóricamente el presente artículo se basa en los estudios arquetípicos desarrollados por el psicólogo japonés Kawai Hayao, en los que enlaza estas figuras universales con todos los aspectos creativos y de desarrollo intelectual de los grupos sociales, con especial relevancia según mi opinión en los aspectos literarios, por su valor como generadores y modificadores de los esquemas mentales de las diferentes sociedades y culturas.

El tercero de estos aspectos será, y enlazado con el anterior, la concepción japonesa de alteridad, indivisible de la figura que el etnólogo Orikuchi Shinobu identifica con el *marebito*, una representación semideificada de la realidad del no perteneciente al grupo.

En ese proceso, se plantea aquí a Ueno como referencia de pensamiento en cuestión de la reivindicación y el activismo de género desde el marco intelectual.

Pero, ante todo, ¿de quién estamos hablando cuando nos referimos a Ueno Chizuko?

Punta de lanza de la intelectualidad de género en la historia reciente de Japón, su línea de investigación ha tomado diversas rutas durante los más de 40 años de carrera profesional, pero siempre de la mano de la conciencia de género y de clase.

1.1. UENO CHIZUKO, PERFIL

Muy elogiada y criticada tanto en su propio país como a nivel internacional, en España se adolece de su representación, y se hace extensivo al mundo hispanohablante, salvo contadísimas excepciones.

Sus posturas de izquierdas le han valido en numerosas ocasiones el apelativo de radical en cuanto a sus planteamientos teóricos y no pocos debates de relevancia en el discurso intelectual, generalmente con aquellas tendencias más cercanas a sus planteamientos. Y es que para Ueno Chizuko no se entiende el avance de las ideas sin el debate y la polémica, en especial frente a otros actores de los fundamentos feministas, como el caso del conflicto intelectual con Yayoi Aoki, intelectual del llamado ecofeminismo japonés. Estos dos elementos, debate intelectual y polémica, serán dos de sus puntos más fuertes en cuanto a la dialéctica del pensamiento contemporáneo.

Según sus planteamientos intelectuales, se la engloba en un pensamiento post estructuralista que ha adoptado el discurso norteamericano y en unas posturas afines a las teorías de la historia reflexiva, al proponer un doble papel para la mujer durante la Segunda Guerra Mundial, no solamente como víctima, sino como actor, elemento que va a ser analizado con posterioridad en sucesivos párrafos.

Dentro de los autores españoles, apenas el profesor Alfonso Falero, de la Universidad de Salamanca, hará un análisis de su obra, y señalará las escasísimas referencias de otros investigadores en lengua española. Él expondrá la obra de referencia traducida al español de Pierre Lavelle *El pensamiento japonés*, de 1998, en la que se menciona a Ueno en un par de líneas, o la meticolosísima tesis doctoral y posterior monográfico de 2006 *Mujeres japonesas: Entre el liberalismo y el totalitarismo 1868-1945*, de la historiadora Akemi Saito, que lanzará la figura de Ueno solamente como mención en el proceso histórico del feminismo japonés.

Fuera de estas dos referencias, la traducción al español de *Cultura, etnicidad y globalización: la experiencia japonesa*, de Tessa Morris-Suzuki (1998), menciona a Ueno en una breve cita de unas escuetas 5 líneas y nota bibliográfica. Existe, además, una traducción de un artículo escrito originalmente en inglés “Orientalismo y Género”, por Germán Franco, en la revista mexicana *Debate Feminista*, en 1996.

El problema de estas menciones es que, salvo en el caso de Falero, nunca se ha dado la suficiente importancia al pensamiento y a la propia figura de esta intelectual, dentro del marco hispano, y mucho menos a sus posturas en cuanto al desarrollo de la investigación en literatura japonesa contemporánea.

2. EL PROCESO DE LA CRÍTICA DE UENO

Dentro de las tres líneas que, según los planteamientos de Falero, Ueno desarrolla, como son la herencia del estructuralismo, un pensamiento feminista creativo y no imitativo, y una deuda con las posiciones de pensamiento marxista (Falero, 2008) y en relación con el pensamiento socialista de Yamakawa Kikue, me centraré en su línea más pragmática, por la relación que plantea con su visión de la literatura japonesa. En este proceso crítico he podido distinguir una serie de pilares fundamentales que presiden su pensamiento en todos los niveles, y que se entremezclan entre ellos, que se manifiestan de manera más clara en su trabajo de la década de los 80 y primeros 90, su etapa más cercana al desarrollo del análisis del mensaje, al análisis de la lengua y a la crítica literaria.

2.1. VISIBILIZACIÓN Y DEFENSA DE LAS MINORÍAS

El primero de estos pilares resulta de la lectura directa de su ideario como intelectual. La defensa hacia las minorías en general, las víctimas, y su ferviente feminismo al plantear a la mujer como ambas, debido al desarrollo de la sociedad patriarcal, desvela la necesidad, en cuanto a la práctica literaria de la visibilización como un primer paso para la protección de las mismas. La mujer, como tema y autora, debe ser reconocida en su justa apreciación.

Es destacable su activismo al respecto de la causa de la visibilización, llegando a mencionar a menudo a las familias de los protagonistas de las obras que comenta. Claro ejemplo de esto será el comentario a la obra de Yoshiyuki Junnosuke 砂の上の植物群 (*Suna no ue no shokubutsugun*), en 男流文学論 (*Danryū Bungakuron*) (Tomioka T., Ueno Ch., Ogura Ch., 1997:14-24)¹, pues, aun teniendo un papel de escaso peso narrativo en la obra, serán fundamentales para expresar su tesis de literatura opresora, lo que dirige su mirada al respecto del segundo de los pilares.

2.2. DANRYŪ BUNGAKURON Y LA NECESIDAD DE RECONSTRUCCIÓN DEL CANON

Esta “literatura masculina”, la también llamada “literatura de varones” (*danryū bungakuron*), no es más que la puesta en práctica de la normalización de una escritura que deja en su mínima expresión las realidades femeninas, dando preponderancia absoluta a las creaciones de varones. Salvo las creaciones de las grandes autoras clásicas (entre las que estarían Murasaki Shikibu, Sarashina u Ono no Komachi, por mencionar algunas de las quizá más relevantes según el actual canon²) que principalmente se

¹ Traducción personal desde el original por el autor. Los títulos de ambas obras se traducen como *La vegetación sobre la arena* y *Teoría de la literatura de varones*, respectivamente, inéditas en español.

² Resulta destacable en este punto que, casi paradójicamente en una sociedad que valoraba, al menos en cierto modo, los ideales “femeninos”, la gran mayoría, por no decir todas, de las autoras de su tiempo, no podían emplear su nombre real, sino que los apelativos por los que han pasado a la historia de la literatura son títulos, referencias a la posición de sus maridos u orígenes paternos o meros seudónimos, en algunos casos impuestos por los editores, puesto que se desconoce toda referencia sobre ellas salvo sus matrimonios o descendencias. Sirva como el ejemplo el caso de la autora del *Diario de una Efímera* (*Kagerō Nikki*), conocida como *Michitsuna no Haha*, Madre de

enlazan con la época Heian, la mujer pasa a un plano oculto, como no podía ser de otra manera, en una sociedad jerarquizada de tal modo, que envía a la alteridad a todo aquello que puede dismantelar o, cuanto menos, poner en evidencia, un aparato ideológico construido por medio de artificios mediante la manipulación del lenguaje y la sociedad.

Situadas ya en esta alteridad, que demoniza lo que antes se priorizaba, los valores estéticos y sociales que el nuevo orden consideraba femeninos, se plantea un mensaje y una serie de políticas en las que la mujer desaparece de la vida pública. Ante esto, Ueno se manifiesta ofreciendo un planteamiento de la relación hombre-mujer muy alejada de la visión estatal oficial, y da a la literatura canónica el ya planteado estatus de literatura de agresión frente a la mujer y el niño (Komori Y. 2011:104-105), los dos elementos más débiles de la jerarquía socio política de la nación entendida ya no solamente como una extensión del entramado familiar, sino como una familia propiamente dicha, bajo el patriarcado del Emperador.

En este sentido, a la hora de analizar el mensaje femenino de las obras generadoras de la tradición, tanto literaria como cultural, ya plasmadas por escrito, hay que tener especial cuidado en lo referente al estudio de las voces “femeninas” de los mitos. Esta es, en mi opinión, una “trampa del género” en la que es frecuente caer, puesto que los compiladores, si bien afirman basarse en relatos establecidos y mantenidos de forma oral por las garantes de la memoria, usualmente mujeres (herencia de las *kataribe*), son varones y ejercen una función legitimadora para el poder imperial, establecido ya bajo una clara estamentación patriarcal.

Esta va a ser una cuestión que guarda una íntima relación con otra de las bases ideológicas del discurso de Ueno: el concepto de tradición, del que hablaré más adelante.

2.3. ANTI REVISIONISMO HISTÓRICO Y ANTIBELICISMO ABSOLUTO

La cuestión del revisionismo histórico es una constante en el desarrollo de la intelectualidad y la historiografía japonesas desde el final de la Segunda Guerra Mundial y, por tanto,

Michitsuna (Fujiwara). Para una descripción más detallada de estos aspectos, ver McCullough, W. H. (1967) y Watanabe M. y Bowring, R. (1984).

permanece íntimamente ligada a la realidad literaria, su expresividad y su crítica.

Estas corrientes de pensamiento consisten, de manera muy esquemática, en replantearse la realidad de Japón en cuanto a desarrollo histórico y cultural, basándose en la idea de necesidad de sus actos en la Historia, llegando en ocasiones a las concepciones de racismo y supremacismo, y considerando la batalla del género como un intento “masoquista” de feminizar la nación en contra de los principios éticos que el Estado debe mantener respecto a su “varonía”. Y es que es esta una lucha que la sociedad japonesa está viviendo con intensidad desde la década de los años 80 y que no ha dejado de tomar fuerza, con especial importancia en los 90 y en la década actual, debido al auge de tendencias políticas orientadas a la derecha y las subsiguientes corrientes neoimperialistas y ultranacionalistas de la extrema derecha. La lucha por las reediciones y revisiones de los libros de texto sigue siendo hoy en día un frente abierto en la política nacional japonesa.

La propia Ueno va a posicionarse en contra de una de estas asociaciones revisionistas de manera muy explícita en *Narratives of the Past*³ (Ueno Ch. 2001). En ese texto, menciona algunos de los puntos que la Asociación para la Creación de Nuevos Libros de Texto de Historia lanzó en 1998 y 1999, para reflejar la peligrosidad de sus posturas y la manipulación en sus mensajes. En este conflicto social, la postura de Ueno siempre ha sido muy clara: el revisionismo es una herida en la misma alma del país y ningún conflicto armado es justificable.

No se puede dejar que se ensombrezcan los logros intelectuales y sociales, pero tampoco pueden dejarse de asumir responsabilidades ni plantear como un ataque directo un pensamiento que implique el reconocimiento femenino o la realidad de la opresión y la agresión. Para ello, la educación es clave, y el análisis de la literatura debe enfrentarse mediante esta

³ Artículo que destaca, en el plano lingüístico, por su ferviente lucha contra la creación y modificación de retóricas que lleven a engaño o a confusiones que planteen como fin último la defensa de unos ideales anti humanistas y que degraden a la víctima, escondiéndola y favoreciendo la elisión de responsabilidades del agresor.

premisa ante las manifestaciones creativas, en especial, las de la época expansionista o en las que ésta se apoya ideológicamente, sobre todo, teniendo en cuenta el éxito que comienza a plantearse de esta visión de la historia entre las generaciones más jóvenes.

2.4. ACEPTACIÓN DE LA PROPIA HISTORIA COMO ELEMENTOS ACTIVOS Y RESPONSABLES DE LA MISMA

En el cuarto de estos puntos, que deriva directamente del anterior, afirma que no puede establecerse una postura equívoca a nivel del conjunto de la sociedad al respecto de las acciones de la nación en cuanto a su proceso histórico. Japón como sociedad debe reconocerse como colaboradores necesarios en la Guerra Mundial y no solo víctimas del bombardeo nuclear. El Estado es, al fin y al cabo, responsable absoluto del drama de las *comfort women* y del esclavismo sexual durante la Segunda Guerra Mundial como elementos de estrategias de guerra y de directrices en cuanto a una estrategia estatal de posicionamiento en el marco internacional y, por tanto, los ciudadanos tienen gran parte de la responsabilidad de las acciones de los gobernantes, aún en situaciones de autoritarismo político.

Su repulsa hacia posturas acomodaticias, que buscan enterrar este pasado, la sitúan en el marco internacional según mi criterio como una de las abanderadas de la aún necesaria lucha por la defensa de la integridad física femenina frente a la agresión, ya no solamente física, sino ante la agresión moral que es la evasión de responsabilidades sociales amparándose en la sola responsabilidad personal del dirigente.

Esta aproximación a la historia reflexiva que se mencionó en el comienzo del texto, esta no negación de la agencia será la temática en la que centrará su trabajo en los más recientes artículos, junto con la cuestión del envejecimiento y el cuidado de ancianos y otras personas dependientes, siempre de la mano de la concepción de género.

Es este un tema que ha generado una inmensa cantidad de literatura y que destaca por la vigencia de la polémica y la crudeza de los posicionamientos institucionales y personales, y que, a pesar de la relevancia en la creación de dialécticas, ya no solamente de Ueno, sino de una gran cantidad de intelectuales

del ámbito geográfico y de los Derechos Humanos, no intentaré entrar en más detalles que la mención en su proceso de crítica.

No puede olvidarse tampoco que la respuesta gubernamental de todas las partes implicadas se debe a una serie de estrategias geopolíticas y macroeconómicas y que muchas veces este interés político chocará contra las expectativas y las esperadas retribuciones morales de las víctimas, pero da pie a una nueva defensa de la mujer como víctima, de un esclavismo directo contra su propia corporalidad, su integridad mental y su integridad como seres humanos y como individuos en una sociedad que durante décadas se dedicó a negar su existencia.

Los acercamientos a las posturas de la historia reflexiva o a la “historia popular” a la que me referiré más adelante, al relato oral y directo del vencido en la estructura jerárquica, del oprimido, frente a la dialéctica del opresor, son planteados como empoderamiento social y como informante de primer nivel en el ámbito del estudio científico de vanguardia, y se ampara, en este caso particular, en las declaraciones de víctimas de los (pocos) procesos judiciales que se han abierto al respecto del sistema de las *Comfort Stations*.

2.5. IDENTIDAD GÉNERO = CLASE

El quinto de los pilares de su discurso es la absoluta relación del feminismo con una conciencia de clase. Este es, en mi opinión, su planteamiento clave, a parte de la defensa y visibilización de la víctima, junto con el siguiente que se expondrá. En esta línea entroncada con el marxismo (discurso que en cuanto a marco teórico se aproxima a gran parte de sus posturas), los textos oficiales no recogen la realidad del pueblo ni la definen. Su impacto es mínimo en algunas etapas. Las elites y sus registros ni muestran ni definen un marco para la realidad de la mayoría de la población, sino que se retroalimentan de sus propias características.

Ejemplo de ese impacto mínimo será la realidad en torno a *Onna Daigaku*, “manual” de comportamiento femenino en todos los ámbitos de la vida y sus relaciones en sociedad, compuesto en el Siglo XVII. Recientes autoras, como la antes mencionada Akemi Saito, si bien su trabajo de historiografía del feminismo japonés es de una profundidad y una metodología minuciosas, lo

definen como una realidad establecida para todos los niveles y como enseñanzas universales.

Frente a ello, (o estas tendencias frente a ella, si nos ceñimos al desarrollo temporal), Ueno plantea una postura basada en la metodología de la investigación conocida como *People's History*, la “historia popular” que comienza a tomar fuerza en la década de los años sesenta del siglo pasado, mencionada en el punto anterior, en la que la realidad es bien distinta: el ínfimo porcentaje de población campesina que podría tener acceso físico a la obra, y de ellos, el ínfimo porcentaje que podría leerla, hace que solamente sea una difusión del mensaje menos que tangencial.

Además, las supuestas enseñanzas confucianas que desarrolla y que una importante parte de los especialistas da como difundida extensivamente, no eran seguidas por la población campesina, más arraigadas en las tradiciones locales y de comunidades autónomas o semiautónomas⁴, dejando las prácticas e ideas de esa visión del mundo a la burguesía y las elites.

La validez de los informantes orales en los que se basan los planteamientos de esta historia popular será clave para el discurso de Ueno y su valoración de la víctima, puesto que los elementos desfavorecidos, no hegemónicos u oprimidos en cualquier sentido, no dejarán registros escritos y, por tanto, no existe otro medio para conocer su verdad. La lucha a favor de la víctima vuelve a hacer acto de presencia, de manera radicalmente directa, y se emparenta con la lucha de clases.

2.6. RECONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN.

La cuestión de la reconstrucción (mediante todos los medios posibles) de esta entidad ficticia, del constructo que Meiji heredó de las elites Tokugawa, va a mantenerse como uno de sus puntos de atención máximos en todo su discurso. Tanto es

⁴ Tal como Ueno señala en *The Position of Japanese Women Reconsidered* (1987), las pequeñas comunidades se aferrarán en cuestiones como la crianza o la educación de las nuevas generaciones a sus propias formas de regulación social institucionalizada hasta el avance de la escolarización centralizada por el Estado ya a finales del S. XIX.

así que será la base de su obra más reconocida a nivel internacional⁵.

Y es que el proceso de reconstrucción del Estado en una Nación-Estado moderna supuso uno de los grandes cambios en todos los aspectos de la vida japonesa y es, con toda probabilidad, la etapa más estudiada desde todos los ángulos y planteamientos. En este punto, las élites gobernantes tomaron la decisión de crear una completa reestructuración ya no solo del Estado, sino de su completa ideología e idiosincrasia.

Resultarán clave en este momento las políticas que derivarán en la renovación de la visión del género, tal como Ueno expresa en *Nationalism and Gender*. Esta etapa forjadora de tradición se basará en gran medida en una concepción del mundo que busca tomar lo mejor de occidente junto con su propio planteamiento nacional, pero dista mucho de ser un ideal romántico, y, desde luego, el término “mejor” es, cuanto menos, discutible. La reformulación “desde el interior” de la realidad nacional se apoyará en las elites Tokugawa que dominaron el país durante casi tres siglos completos, sentando unas bases ideológicas “tradicionales” (y el entrecomillado es más que acertado en este punto). Con todo ello, se presenta esta tradición moderna recién inventada e impuesta como un modelo de conducta heredado, de manera análoga a las acciones de la creación de pensamiento de los regímenes totalitarios para legitimar su gobierno y las posturas oficiales enraizándolas mediante la idea de la autoctonía más “pura” y la antigüedad.

2.7. LENGUA E IDENTIDAD

Tanta es la relación que establece entre ellas, que llega a plantear sus tesis en artículos meticulosamente contruidos para dar la idea, ya no solo por el término empleado, sino mediante juegos lingüísticos y semánticos, de esta opresión. Komori Yoichi

⁵ Será esta *Nationalism and Gender* (publicado originalmente en japonés en 1998) y en ella explicitará las tensiones entre elementos no hegemónicos de la sociedad con el Estado, las concepciones de Nación, género, tradición y sus relaciones en el establecimiento del Japón moderno, así como la crítica al sistema de jerarquización patriarcal imperial, aunque anteriormente ya habrá planteado la problemática de la creación de la tradición en 1987 con el artículo *The Position of Japanese Women Reconsidered*.

(2011) llegará a afirmar que estas prácticas, casi de obra de prestidigitador, solamente son accesibles a verdaderos intelectuales y que, mediante esta “manipulación” del lenguaje, y sin faltar al rigor investigador, pueda presentarse una idea desde ciertos puntos de vista resulta muy interesante metodológicamente. No es de extrañar, por tanto, que, como se ha mencionado en el inicio, Ueno desarrolle una muy exitosa carrera de polemista gracias a su habilidad en el uso de todos sus recursos retóricos y narrativos, pero que nunca van a plantearse como una cortina de humo frente a posibles fallas en su teoría intelectual, sino que servirán para ilustrarla. Como ejemplo, el uso por escrito de términos asociados a actividades que la “tradición” y el desarrollo jerárquico, han adoptado como masculinas y que estarían expresados mediante el uso del *kanji*, Ueno los presenta mediante su lectura silábica, para elidir la carga semántica del ideograma.

Sin embargo, no plantea que se abandone el uso de estructuras “femeninas” o “masculinas” en el uso de la lengua, pudiendo encontrar ejemplos gramaticales asociados a expresiones reservadas a mujeres junto a lengua estándar alejándose de otras que suelen estar planteadas para ser pronunciadas por hombres, dando relevancia a un constructo social que puede parecer, desde un punto de vista de los estudios de género occidentales, cuanto menos, digno de mención.

La lengua, la exquisita elección de términos y retóricas, serán su campo de batalla más que las armas para expresar ideas. De nuevo, aparece la cuestión de la valoración de la víctima, en este caso, ligada a la neutralización de las retóricas de la hoy famosa *posverdad*.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Con todo lo anterior, no hay ninguna duda en considerar a Ueno Chizuko como muestra de la vanguardia feminista de su época que, si bien ha ido derivando en temáticas y discursos durante su extensa carrera, nunca se ha desligado de una militancia intelectual de primera línea.

En cuanto a sus posicionamientos al respecto del desarrollo literario, sus posturas de crítica ante la narrativa, aunque tempranas y de relativa brevedad en sus planteamientos teóricos, no pueden

dejarse de lado si se busca comprender la situación actual de las corrientes de género en Japón, sus reivindicaciones en sus resultados creativos, y la realidad social a la que referencian. Es un pilar fundamental en el desarrollo histórico de la intelectualidad lingüística, sociocultural y contextual de la literatura japonesa contemporánea que, sin embargo, adolece de repercusión en el mundo hispánico, al contrario del “frente” anglosajón.

Sirva de última cuestión la necesidad de sus planteamientos ante el desajuste editorial y de canon, sobre todo a nivel internacional y de espectro dirigido a un público no especializado, aunque en mi opinión, se hace de igual manera necesaria una revisión de estos principios dentro del mundo académico e investigador, en especial en el ámbito de las obras y autores que conforman el sistema canónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. París: Gallimard.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Falero, A. (2008). Una lectura de *Nationalism and Gender*: Ueno Chizuko en la historia intelectual contemporánea. En E. Barlés Bágüena & V. D. Almazán Tomás (Eds.), *La mujer japonesa, realidad y mito* (pp. 507-523). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Falero, A. (2010). Etnografía del agua en perspectiva simbólica. Introducción al pensamiento de Orikuchi Shinobu. En M^a. A. Montaner & M^a. Querol (Eds.) *Lenguas de Asia Oriental: Estudios lingüísticos y discursivos* (pp. 161-172). Valencia: Universitat de València.
- Franco Toriz, G. (trad.). Ueno Ch. (1996). Orientalismo y género. *Debate feminista*, 14(octubre), 165-186. Recuperado de http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/014_14.pdf [Fecha de consulta: 03/10/2016]
- Ishii, S. (2001). The Japanese Welcome-Nonwelcome Ambivalence Syndrome toward *Marebito/Ijin/Gaijin* Strangers: Its Implications for Intercultural Communication Research. *Japan Review*, 13. 145-170.
- Kawai, H. (1997). A Perspective on Archetypes and the Japanese Consciousness. The Elder, Youth, Male and Female Archetypes. *Japan Review*, 9, 3-27.

- Komori, Y. (2011). 総特集上野千鶴子。分籍化する知の操作。日本近代文学研究と上野千鶴子。(Sōtokushū Ueno Chizuko. Bunsekikasuru chi no sōsa. Nihon kindai bungaku kenkyū to Ueno Chizuko). *Gendai Shisō*, 39 (17), 102-105.
- McCullough, W. H. (1967). Japanese Marriage Institutions in the Heian Period. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 27, 103-167.
- Morris-Suzuki, T. (1998). *Cultura, etnicidad y globalización. La experiencia japonesa*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Nash, M. & Torres, G. (Eds.). (2009). *Los límites de la diferencia. Alteridad cultural, género y prácticas sociales*. Barcelona: Icaria.
- Ogawa, N. (2005) A Reexamination of the *Marebito* Thesis. *Acta Asiatica*, 89. 19-40.
- Saito, A. (2006) *Mujeres japonesas: Entre el liberalismo y el totalitarismo 1868-1945*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Tomioaka T., Ueno Ch., Ogura Ch. (1997). 男流文学論 (*Danryū Bungakuron*). Tokio: Chikuma Shobō.
- Ueno, Ch. (1987). The Position of Japanese Women Reconsidered. *Current Anthropology*, 28(4), 75-84.
- Ueno, Ch. (1996). Modern Patriarchy and the Formation of the Japanese Nation State. En D. Denoon, M. Hudson, G. McCormack & T. Morris-Suzuki (Eds.), *Multicultural Japan. Palaeolithic to Postmodern*. (pp. 213-223). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ueno, Ch. (2000). 上野千鶴子が文学を社会学する (*Ueno Chizuko ga Bungaku wo Shakaigakusuru*). Tokio: Asahi Bunko.
- Ueno, Ch. (2001). Hiroshima from the Feminist Perspective: between War Crime and the Crime of War. *Asian Women*, 12. 53-79.
- Ueno, Ch. (2001). Narratives of the Past. Against Historical Revisionism on “Comfort Women”. En L. Monnet (Ed.), *Approches Critiques de la Pensée Japonaise du XXème Siècle*. (pp. 303-325). Montreal: Les Presses de l’Université de Montréal.
- Ueno, Ch. (2004). *Nationalism and Gender*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Ueno, Ch. (2006). The place of “comfort women” in the Japanese historical revisionism. *Sens Public. Revue électronique internationale*. Recuperado de <http://www.sens-public.org/article196.html?lang=fr> [Fecha de consulta: 05/02/2016]
- Ueno, Ch. (2011). 不惑のフェミニズム (*Fuwaku no feminizumu*). Tokio: Iwanami Shoten.
- Watanabe, M. & Bowring, R. (1984). Style and Point of View in the Kagerō Nikki. *The Journal of Japanese Studies*, 10(2), 365-384.

FINCHÉ MORTE NON MI SEPARI.
IL FENOMENO DELLE SPOSE DELL'OPPIO
IN AFGHANISTAN
TILL DEATH DO ME PART.
THE OPIUM BRIDE PHENOMENON
IN AFGHANISTAN
Anna Grazia RUSSU

Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED

Riassunto: Nata in Afghanistan, ma trasferitasi da bambina in America, dopo anni, la giornalista Fariba Nawa è tornata nel suo paese d'origine. Sullo sfondo di una terra dilaniata da lotte interne ed interessi di potenze straniere, ha incontrato suo nonno, che era stato imprigionato per le idee troppo progressiste, trafficanti di droga, donne disposte al sacrificio per far valere i propri diritti. Il viaggio è raccontato nel libro *La moglie afghana*, in cui, con particolare riguardo, riporta la storia di una bambina, costretta dal padre a sposare un uomo molto più vecchio di lei, che non parla la sua lingua, che è già sposato, che ha già dei figli. L'Afghanistan è, oggi, il posto peggiore al mondo dove una donna possa nascere: per lei non è prevista istruzione, ma un matrimonio in giovane età ed un parto precoce, che può cagionarne la morte.

Parole chiave: Afghanistan, Donne, Matrimoni precoci, Oppio

Abstract: Fariba Nawa is a journalist who was born in Afghanistan and who moved to the USA, when she was a child. After many years, she came back to her motherland, wracked by internal struggles and foreign interests: it was there that she met her grandfather, who had been imprisoned because of his far too progressive ideas, drug dealers and women ready to sacrifice themselves to enforce their rights. She tells her journey in the book *La sposa afghana* (The Afghan bride - the original title is *Opium Nation*, t/n), where she reports with particular regard the story of a young girl, forced by her father to get married to a man much older

than her, who does not speak her language, is already married and already has two sons. Today, Afghanistan is the worst place in the world for a girl to be born: no education is foreseen for her, rather a child marriage and a premature birth, which could kill her.

Keywords: Afghanistan, Child marriage, Opium, Women

1. INTRODUZIONE

Il suggerimento per questa riflessione è arrivato dal libro della giornalista Fariba Nawa, *La moglie afghana*, del 2011, ristampato nel 2016. Il titolo in italiano, frutto di un'abile operazione di *marketing*, lo colloca, apparentemente, nella frondosa letteratura al femminile, che racconta forti esperienze vissute da donne, nei diversi angoli del pianeta: in realtà, la pubblicazione, sulla cui copertina originale si legge *Opium Nation*, è un *reportage*, molto ben documentato, sul commercio di oppio in Afghanistan, contesto in cui tutti gli esseri umani nati lì devono necessariamente inserirsi e sopravvivere. Nel viaggiare attraverso le lande della sua terra d'origine, la Nawa viene a conoscenza del caso di una ragazzina di 12 anni, Darya, promessa sposa dal padre ad un uomo molto più grande di lei.

2. L'AFGHANISTAN OGGI

L'Afghanistan è una repubblica Islamica¹, il cui presidente è Mohammad Ashraf Ghani Ahmadzai, eletto nel settembre del 2014 (Amnesty, 2017b). La situazione interna non è di pace (Furlan, 2016): il conflitto armato causato dai Talebani colpisce indiscriminatamente obiettivi militari e civili, generando un numero così alto di sfollati da fare del paese il secondo per la quantità di rifugiati (Amnesty, 2017a). Al momento, si registra il rientro di centinaia di migliaia di richiedenti asilo, proprio mentre si raggiungono nuovi picchi di vittime fra la popolazione inerme (Amnesty, 2017c). Su tutto il territorio nazionale, consistenti sono le violazioni dei diritti umani, nelle varie sfumature (Amnesty, 2017b; Hrw, 2017: 68, 69). Degno di nota

¹ Per la storia dell'Afghanistan, si veda Zanichelli, n.d. e Youreporter, n.d.

è, a questo proposito, anche il contributo di agenti esogeni: il 3 ottobre del 2015, un'incursione aerea degli USA ha colpito un ospedale di Medici senza Frontiere a Kunduz, causando almeno 30 morti, 13 dei quali membri del personale medico, 10 pazienti e 7 corpi irriconoscibili (Msf, 2015).

3. IL CONTESTO ATTUALE E LE DONNE

Nel 2016, lo scontro fra Talebani ed esercito governativo e l'intervento di attori esterni, quali lo Stato Islamico (IS), hanno causato migliaia di morti. Il perdurare di circostanze di guerra dà luogo a effetti collaterali sconvenienti: le Forze di Sicurezza Nazionale Afgane (ANSF) hanno, spesso, utilizzato le scuole per scopi militari, privando, così, molti studenti, soprattutto bambine e ragazze, del diritto all'istruzione (Unicef Sowc, 2016: 53).

La voce "donne", presente nell'agenda politica, risente di modalità di oculata trattazione: il governo, senza dubbio, ha fatto passi avanti per quanto riguarda il rilascio di giovani imprigionate per crimini morali², ma ha continuato a perseguire la fuga di adolescenti da matrimoni forzati o da violenza domestica (Hrw, 2017: 65); a proposito di quest'ultimo crimine, membri del parlamento si sono opposti alla modifica della legge che lo puniva ed offriva protezione alle vittime, oltre che regolare l'età da matrimonio per le ragazze (Hrw, 2017: 67-68). Il rapporto della Commissione Afgana Indipendente per i Diritti Umani registra, per i primi otto mesi del 2016, 2.621 segnalazioni di abusi familiari (Unodc, 2016: 67), mantenendo quasi invariate le cifre dell'anno precedente: la stima è da intendersi, certo, per difetto, in assenza di regolare denuncia e documentazione.

Il dossier del 2015 rende noto un largo impiego del test della verginità su detenute per crimini morali (Fraddosio, 2016): il Presidente Ashraf Ghani avrebbe chiesto una revisione della pratica, di cui, però, ancora nel Novembre del 2016, non si è avuta notizia.

Strettamente misurate sono le quote rosa in politica, spesso bersaglio di minacce di morte (Hrw, 2017: 68).

² Per crimine morale si intende, in questo contesto, fuga da matrimoni forzati o da violenza domestica, si veda Hrw, 2012.

4. L'ECONOMIA DELL'AFGHANISTAN

Base dell'economia afghana è la produzione di oppio. Il rapporto 2016 dell'Ufficio delle Nazioni Unite per il Controllo della Droga e la Prevenzione del Crimine (Unodc) incorona il paese principale produttore planetario: due anni prima, il totale degli introiti di questa attività è stato di 2,8 miliardi di dollari, equivalente al 13% dell'economia interna (Unodc, 2016: xx), per cui si può parlare di un vero e proprio narco-stato (Aduc, 2014), che rifornisce differenti mercati, a qualunque latitudine (Unodc, 2016: 26).

Nel 2015, c'è stata una riduzione mondiale nella coltivazione dei papaveri, dovuta, soprattutto, al crollo in Afghanistan (-19%), sebbene i terreni di questo (183.000 ha) abbiano prodotto i 2/3 dell'oppio illecito a livello globale (Unodc, 2016: 26): la *débâcle* temporanea, però, non ne intacca in alcun modo il primato, che garantisce il 70% (3.300 t) della produzione universale (Unodc, 2016: 27).

La letteratura insegna che le sostanze illecite si declinano con la malavita, ma l'assioma non si riscontra in Afghanistan, dove, invece, la coltivazione dei papaveri da oppio è, per i contadini, una buona opportunità di guadagno, per cui, dal 2009 ad oggi, c'è stato un incremento nella loro piantagione³ (Unodc, 2016: xxiv, 21; Nawa, 2016: 105). Nello spettro, si collocano anche le possibilità di lavoro per i giovani, che, pur cercando attività legali, trovano sbocco solo nello spaccio, mettendo a rischio la loro stessa vita (Nawa, 2016: 32). Il narcotraffico “non è un disonore né un crimine. La gente lo fa perché ha fame” (Nawa, 2016: 146); “il traffico di droga è il lavoro più accessibile e meglio pagato in Afghanistan” (Nawa, 2016: 149, 158, 161). Questo significa che il mercato illecito fornisce impiego ad una quantità crescente di persone, e, pertanto, viene, paradossalmente, annoverato fra gli aspetti leciti dell'economia (Unodc, 2016: 91).

Condizioni climatiche avverse, come, ad esempio, la siccità, hanno ridotto la popolazione alla fame, per sfuggire alla quale, in

³ Di fatto, gli stessi contadini affermano che non c'è alternativa all'oppio <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/opium-brides/transcript/> [Data di consultazione: 21/4/2017]

molte parti del paese, i contadini si sono convertiti in coltivatori di papaveri da oppio, con un guadagno dieci volte superiore a quello del grano, in quanto il fiore cresce in ogni contesto meteorologico e non ha bisogno di molta acqua (Nawa, 2016: 115, 124), ma i metodi di coltivazione contribuiscono alla salinizzazione del terreno (Unodc, 2016: 84).

Oggi, in Afghanistan, i villaggi che si dedicano a questa coltura sono cospicui ed il loro numero è direttamente proporzionale all'assenza di facilitazioni e controlli: diversi territori, infatti, sono privi di corrente elettrica e dimenticati dal governo centrale (Unodc, 2016: 82, 83). Neanche la sacralità delle sure⁴ aiuta: che sia haram, proibita dalla religione, o haram, ammessa dalla legge coranica, la coltivazione di papavero da oppio permette ai capofamiglia di nutrire i propri figli (Nawa, 2016: 28, 83) e, in certi casi, ad alcuni trafficanti benefattori di fornire servizi fondamentali, come la tutela della salute (Nawa, 2016: 193, 194, 197). La sua eliminazione, quindi, può rivelarsi disastrosa per i guadagni e per l'occupazione, soprattutto in determinate zone (Unodc, 2016: 83).

Con una simile premessa di carattere umanitario, la soluzione al problema narco-traffico non può essere l'eradicazione della pianta, che, in passato, ha dato luogo a fenomeni di protesta degenerati in tragedie, ma la sostituzione con colture alternative, come quella dello zafferano, benché meno redditizia, o l'investimento in altre forme economiche, come nei trasporti o nella produzione dei tappeti (Nawa, 2016: 175, 177, 178). Una svolta significativa si è avuta con la politica di Obama, nel 2009, che ha ridotto lo sradicamento coatto ed offerto agli agricoltori fertilizzanti e sementi alternativi, affinché lo facessero volontariamente (Nawa, 2016: 336).

5. OPPIO E DONNE

Nel 2015, un'indagine condotta con le donne di quattro province afgane ha permesso di capire il ruolo di queste nel ciclo produttivo dei papaveri da oppio. Escluse dal traffico, sono, invece, protagoniste assolute nella coltivazione intensiva: si

⁴ Le sure sono i capitoli, 114 per la precisione, in cui è diviso il Corano, n.d.r.

occupano di curare i campi, incidere le capsule del fiore, raccogliere i semi, preparare le gomme di oppio per la vendita, produrre olio e sapone. Il loro coinvolgimento si è dimostrato rilevante: spesso, dal momento che i loro mariti erano disoccupati (Unodc, 2016: 68, 72) o morti in guerra, il peso della famiglia gravava sulle loro spalle, perciò destinavano a questa i guadagni, migliorando condizione personale e prestigio all'interno dei villaggi di residenza (Nawa, 2016: 111, 166, 167).

Fino a qualche tempo fa, soprattutto nelle aree rurali, il loro onere decisionale era alquanto esiguo: studi recenti, però, ne rivelano l'incisiva influenza nella scelta di convertire le colture agricole in quelle del papavero da oppio (Unodc, 2016: 24).

In quanto figure di primo aiuto nella cura dei figli ed in assenza delle più elementari strutture sanitarie, le madri dei distretti settentrionali hanno fatto ricorso all'oppio per curare le più comuni malattie pediatriche, come la tosse, le coliche, l'insonnia e la diarrea. L'uso a scopo terapeutico è attestato anche fra gli adulti, con l'importante novità che le donne più giovani hanno la consapevolezza che un accesso regolare alla sostanza stupefacente genera dipendenza, vietata dalla religione, per cui optano per medicine moderne, quando disponibili, nel trattamento delle comuni indisposizioni. Tale soggezione rischia di affliggere le generazioni future, dal momento che, in alternativa ad altri mezzi di guadagno, i proventi derivanti dalle attività connesse all'oppio permetterebbero loro un tenore di vita dignitoso, intendendo come tale ciò che in Occidente è ordinario, ossia pasti regolari, abitazioni e studi per i propri figli. Dal momento che i riscontri economici sono immediati, quindi, la produzione di oppio è diventata, addirittura, il perno dell'economia rurale (Unodc, 2016: 24).

Oltre alle lavoratrici nei campi, relegate in angoli remoti, però, c'è anche la componente femminile della NIU (Unità di Interdizione Nazionale) che combatte il narcotraffico (Nawa, 2016: 219-235).

6. SPOSE DELL'OPPIO

Collegato all'oppio, è il fenomeno dei matrimoni precoci (Hrw, 2013), in cui una bambina viene utilizzata come merce di

scambio o per saldare un debito insoluto (60, 111)⁵. La vicenda raccontata nel libro di Fariba Nawa è quella di Darya. Nata nel 1990 (114), quando la scrittrice la incontra, ha 12 anni, “è una ragazza brillante, un po’ ribelle” (113); è alta un metro e sessantacinque, ha un’andatura gioiosa, i capelli ricci castani (112) e gli occhi verdi (141). Frequenta ancora le elementari, perché i Talebani avevano proibito alle bambine di andare a scuola per 6 anni (113). Proprio da questi, suo padre ha avuto del denaro, senza riuscire, poi, a restituirlo, per cui ha offerto “il suo bene più prezioso: le due figlie maggiori” (118). Sua sorella è stata fortunata, perché nessuno si è mai fatto vivo per reclamarla, ma lei no. Il suo promesso sposo, Haji Sufi (135), “è più vecchio di lei di 34 anni, non parla farsi⁶ e ha già una moglie e otto figli. Quando arriva, Darya lo maledice e scappa via” (120).

Anche il film *Opium brides*, del 2012, testimonia storie di agricoltori afgiani, che avevano ottenuto prestiti da gruppi legati alla droga, per investirli nella coltivazione del papavero da oppio. Il programma governativo di eradicazione, però, ha distrutto il raccolto, impedendo loro la resa dei contanti. I trafficanti, quindi, li hanno imprigionati, imponendo, per la liberazione, il saldo del debito o la cessione delle loro figlie⁷. Spesso, le adolescenti sono la seconda o la terza moglie di questi ricchi mercanti senza scrupoli (120) e non è necessario il consenso delle interessate, se minorenni.

In una società patriarcale, le donne sono colpevoli di essere nate donne ed un futuro da spose dell’oppio è, per loro, un disonore, ma una fuga o il divorzio sarebbe un’onta addirittura maggiore per le famiglie (136, 137). Le fanciulle che si

⁵ In questo paragrafo, ove non specificato, i soli numeri indicati fra parentesi fanno riferimento a Nawa, 2016.

⁶ Il farsi, con il suo dialetto dari, è la lingua ufficiale dell’Afghanistan <http://interlanguage.it/risorse/le-lingue-nel-mondo/farsi-fa.html> [Data di consultazione: 23/4/2017]

⁷ Il film è, teoricamente, visibile al link <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/opium-brides/> [Data di consultazione: 21/4/2017], ma, in realtà, quando si attiva play, viene fuori la scritta “We’re sorry, but this video is not available in your region due to right restrictions.”. In ogni caso, del sonoro esiste la trascrizione, che si può leggere al sito <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/opium-brides/transcript/> [Data di consultazione: 21/4/2017]

oppongono al proprio destino di schiava, commettono un reato e finiscono in prigione (141, 142), perciò la quasi totalità si rassegna, in silenzio (132).

7. CONCLUSIONI

La Nawa non è riuscita ad impedire il compimento del destino di Darya; ne ha seguito la vicenda, per quanto possibile, e l'ha raccontata. Alla fine, nel 2010, ha saputo dalla madre che la ragazza, che ha 18 o 19 anni, è viva e sta bene; ha un figlio⁸ e, in conseguenza di questo, pare abbia sviluppato un po' d'affetto nei confronti di suo marito, si è calmata e non si ribella più; va a trovare la sua famiglia d'origine ogni sei o sette mesi (Nawa, 2016: 346, 347).

Oggi, in Afghanistan, il 33% delle giovani si sposa prima dei 18 anni⁹ (Gnb, 2017), nella piena legalità (Nawa, 2016: 167), e l'ingresso nel mondo degli adulti costituisce un enorme ostacolo alla loro scolarizzazione¹⁰ (Hrw, 2017: 56, 57; Nawa, 2016: 32, 110).

Le cause dei matrimoni precoci sono la povertà materiale ed il contesto socioculturale (Koski, 2015). Per la madre e per il bambino, numerose sono le conseguenze negative¹¹, psichiche (Ahmed, Khan, Alia e Noushad, 2013), fisiche e sociali (Parsons, Edmeades, Kes, Petroni, Sexton e Wodon, 2015: 17; Koski, 2015: 11; Timmerman, n.d.: 2). La presenza anche dei

⁸ Le giovani spose rimangono subito incinte: spesso, il matrimonio è consumato in età prepubescente (Nawa, 2016: 346).

⁹ C'è chi, però, pur non potendo sfuggire alla propria sorte, ha accettato a condizione di continuare a studiare: è la testimonianza di Yalda, che, andata in sposa a 16 anni, è riuscita nel suo intento, coniugando educazione e doveri matrimoniali (Gnb, 2016).

¹⁰ La condizione di analfabetismo è tale per cui manca l'orientamento anche nella vita quotidiana. La Nawa racconta di una donna e sua figlia [...] sono analfabete [...]. In casa non tengono né orologi né calendari e quindi non hanno la cognizione del tempo; sono i vicini ad informarle quando è venerdì, il giorno sacro per l'Islam (Nawa, 2016: 130).

In Afghanistan, meno del 50% della popolazione è alfabetizzata e c'è una forte disparità di genere nell'alfabetizzazione giovanile (Unesco, 2016).

¹¹ Sull'argomento si veda anche http://research.omicsgroup.org/index.php/Child_marriage [Data di consultazione: 20/4/2017]

rari centri di maternità qualificati non può ovviare all'imaturità del corpo delle puerpere (Emergency, 2016). La contraccezione è un tabù, ma, per combattere i pregiudizi, l'ong Marie Stopes International ha deciso di collaborare con le autorità religiose per trovare nel Corano dei passaggi che consentano il controllo delle nascite (Msi, 2016).

L'11 aprile scorso, nell'ambito dell'Afghanistan Human Rights Action and Mobilisation (Ahram), l'UE ha lanciato una campagna focalizzata sulle donne, coinvolgendo anche altre associazioni, Cospe (Cooperazione per lo Sviluppo dei Paesi Emergenti), Hawca (Humanitarian Assistance for the Women and Children of Afghanistan) and Cshrn (Civil Society and Human Rights Network): scopo dell'iniziativa è quello di promuovere l'emancipazione femminile, partendo dalla frequenza scolastica, che ne permetterebbe il coinvolgimento in ogni aspetto della società, in futuro. Al momento, i difensori dei diritti delle donne sono vittime di minacce ed intimidazioni da parte di frange ultraconservatrici. Nella remota mentalità locale, una svolta può arrivare da una maggiore legittimazione rosa sulla scena pubblica, partendo dalla promozione degli studi (Icrw, 2016: 4-5).

La campagna Women for Change chiede al governo afghano di:

- 1) applicare le leggi sulla partecipazione politica femminile e quella sull'Eliminazione della Violenza sulle Donne¹² (Evaw Law, 2009; Timmerman, n.d.: 2);
- 2) ristabilire il 25% delle quote rosa per i seggi nei Consigli Provinciali ed applicare il medesimo meccanismo nelle elezioni di Distretto e di Villaggio;
- 3) implementare la risoluzione 1325 del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite su Donne, Pace e Sicurezza (Osagi, 2000);
- 4) indagare sulla corruzione che investe l'istruzione pubblica e la società civile e collaborare con il giornalismo di inchiesta;
- 5) favorire programmi per valorizzare le capacità intellettuali e culturali delle adolescenti e sfidare i costumi conservatori nella

¹² La cronaca rende noti episodi di violenza fisica di rara efferatezza (Hrw, 2016).

società e a scuola (Gnb, 2013), che minano il diritto ad accedere alla vita politica e civile¹³;

6) promuovere opportunità per facilitare iniziative economiche femminili, dal momento che la disponibilità di denaro personale è un requisito fondamentale per la partecipazione attiva della donna alla vita pubblica (Ahram, 2017).

Qualunque proposta o progetto, però, non può prescindere dalla creazione, in ogni strato della società interna, della consapevolezza dei danni materiali e morali dei matrimoni precoci (Timmerman, n.d.: 8) e dal coinvolgimento della popolazione locale nella formazione per l'uguaglianza di genere nelle comunità di operatori per la salute (Stc, 2016: 13).

L'Afghanistan è fra i posti peggiori in cui nascere per una ragazza: nel rapporto 2016 di Save the children, si colloca al 121° posto, su 144 paesi¹⁴ (Stc, 2016: 25) e nello Stato delle Madri, su 179, è 152° (Stc, 2015: 61).

Puntare sulle bambine significa gettare le fondamenta per una società forte, proiettata verso l'uguaglianza e la promozione dei diritti umani (Unfpa, 2016)¹⁵.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aduc (2014). Afghanistan - Ormai è un narco-Stato. Allarme della Russia. Recuperato da http://droghe.aduc.it/notizia/ormai+narco+stato+allarme+della+russia_130298.php [Data di consultazione: 22/4/2017]

Ahmed, S., Khan, S., Alia, M. & Noushad, S. (2013). *Psychological impact evaluation of early marriages*. Recuperato da https://www.researchgate.net/publication/280567361_PSYCHOLOGICAL_IMPACT_EVALUATION_OF_EARLY_MARRIAGES [Data di consultazione: 20/4/2017]

¹³ L'educazione rimane, al momento, l'arma più efficace per contrastare la piaga dei matrimoni precoci (Timmerman, n.d.: 7).

¹⁴ Gli indicatori sono Matrimoni precoci, Fertilità adolescenziale, Mortalità materna, Partecipazione alla vita politica, Conclusione studi primari e secondari. Si veda anche Tdh, 2016: 17.

¹⁵ Ringrazio, in conclusione, gli amici Yerina Ruiu e Riccardo Noury di Amnesty International, per la revisione ed i consigli, ed Emma Blake per le sfumature linguistiche.

- Ahram (2017). EU launches human rights drive focusing on women in Afghanistan. Afghanistan human rights Action and Mobilisation. Recuperato da <http://www.afghanistanhumanrights.org/eu-launches-human-rights-drive-focusing-on-women-in-afghanistan/> e http://www.afghanistanhumanrights.org/wp-content/uploads/2017/04/Demands-8-afghanistan_AHRAM.pdf [Data di consultazione: 18/4/2017]
- Amnesty (2017a). Asia e Pacifico. Recuperato da <https://www.Amnesty.it/rapporti-annuali/rapporto-annuale-2016-2017/asia-e-pacifico/> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Amnesty (2017b). Repubblica Islamica dell'Afghanistan. Recuperato da <https://www.Amnesty.it/rapporti-annuali/rapporto-annuale-2016-2017/medio-oriente-africa-del-nord/afghanistan-repubblica-islamica-dellafghanistan/> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Amnesty (2017c). Afghanistan, un paese tutt'altro che sicuro. Recuperato da <https://www.amnesty.it/afghanistan-un-paese-tuttaltro-sicuro/> [Data di consultazione: 8/5/2017]
- Emergency (2016). Cosa facciamo /Afghanistan /Centro di maternità. Recuperato da <http://www.emergency.it/afghanistan/anabah-centro-di-maternita.html> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Evaw Law (2009). Islamic Republic of Afghanistan. Ministry of Justice. Official Gazette. Extraordinary Issue. Law on Elimination of Violence against Women (EVAW). Recuperato da <http://www.refworld.org/pdfid/5486d1a34.pdf> [Data di consultazione: 24/4/2017]
- Fraddosio, M. C. (16 Marzo 2016). Afghanistan, "test di verginità" nel nome della scienza. *Repubblica.it*. Recuperato da http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2016/03/17/news/afghanistan_test_di_verginita_nel_nome_della_scienza-135714960/ [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Furlan, M. (2016). *L'Afghanistan oggi: tra insorgenza talebana e debolezza dell'esercito*. Recuperato da <https://www.ilcaffegeopolitico.org/43573/afghanistan-oggi-insorgenza-talebana-debolezza-dellesercito> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Gbn (2013). What's like to try to end child marriage in Afghanistan? Recuperato da <http://www.girlsnotbrides.org/end-child-marriage-afghanistan-ask-mohammad/> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Gbn (2016). Afghanistan launches national action plan to end child marriage. Recuperato da <http://www.girlsnotbrides.org/girls-voices/education-afghanistan-breaking-traditional-barriers/> [Data di consultazione: 20/4/2017]

- Gbn (2017). Education in Afghanistan: breaking traditional barriers. Recuperato da <http://www.girlsnotbrides.org/afghanistan-launches-national-action-plan-end-child-marriage/> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Hrw (2012). "I had to run away". The Imprisonment of Women and Girls for "Moral Crimes" in Afghanistan. Recuperato da https://www.HRW.org/sites/default/files/reports/afghanistan0312webwcover_0.pdf [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Hrw (2013). Afghanistan: ending child marriage and domestic violence. Recuperato da https://www.HRW.org/sites/default/files/related_material/Afghanistan_brochure_0913_09032013.pdf [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Hrw (2016). Dispatches: A Law Ignored and Another Horror in Afghanistan. Recuperato da <https://www.hrw.org/news/2016/01/20/dispatches-law-ignored-and-another-horror-afghanistan> [Data di consultazione: 22/5/2017]
- Hrw (2017). World Report 2017. Events 2016. Recuperato da https://www.HRW.org/sites/default/files/world_report_download/wr2017-web.pdf [Data di consultazione: 19/4/2017]
- Icrw (2016). Child marriage in Southern Asia. Recuperato da <https://www.icrw.org/wp-content/uploads/2016/10/CHILDMARRIAGE-F-13.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Koski, A. (2015). *Child marriage: causes and consequences*. Recuperato da <https://muchsp.files.wordpress.com/2015/09/child-marriage-by-koski.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Msf (5 Novembre 2015). Il rapporto interno MSF sull'attacco all'ospedale di Kunduz. Recuperato da <http://www.medicisenzafrontiere.it/notizie/news/il-rapporto-interno-msf-sull%E2%80%99attacco-all%E2%80%99ospedale-di-kunduz> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Msi (2016). The challenge. Recuperato da <https://mariestopes.org/the-challenge/> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Nawa, F. (2016). *La moglie afghana*. Roma: Newton Compton
- Osagi (2000). Office on the Special Adviser on Gender Issues and Advancement of Women. Recuperato da <http://www.un.org/womenwatch/osagi/wps/> [Data di consultazione: 19/4/2017]
- Parsons, J., Edmeades, J., Kes, A., Petroni, S., Sexton, M. & Wodon, Q. (2015). *Economic Impacts of Child Marriage: A Review of the Literature*. Recuperato da <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15570274.2015.1075757> [Data di consultazione: 23/4/2017]

- Stc (2015). The urban disadvantage. State of the world's mother 2015. Recuperato da https://resourcecentre.savethechildren.net/sites/default/files/documents/sowm_2015.pdf [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Stc (2016). EVERY LAST GIRL. Free to live, free to learn, free from harm. Save the children. Recuperato da <https://www.savethechildren.it/sites/default/files/files/uploads/pubblizzazioni/every-last-girl.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Tdh (2016). La condizione delle bambine e delle ragazze nel mondo. Recuperato da https://terredeshommes.it/indifesa/dossier/InDifesaDossier_2016.pdf [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Timmerman, R. (n.d.). Responses to Early or Forced Marriages. Recuperato da <http://icclr.law.ubc.ca/sites/icclr.law.ubc.ca/files/publications/pdfs/Child%20%20Forced%20Marriage%20-%20Final%20Revised%20%282%29.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Unesco (2016). Celebration of the 50th anniversary of the International Literacy Day. Recuperato da http://www.opam.it/1/upload/rapporto_uis_unesco_n._38_2016.pdf [Data di consultazione: 22/4/2017]
- Unfpa (2016). State of World Population 2016. 10: How our future depends on a girl at this decisive age. Recuperato da <http://www.unfpa.org/swop> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Unicef Sowc (2016). The State of the World's Children 2016. A fair chance for every child. Recuperato da https://www.Unicef.org/publications/files/UNICEF_SOWC_2016.pdf [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Unodc (2016). Rapporto Ufficio delle Nazioni Unite per il controllo della droga e la prevenzione del crimine. Recuperato da http://www.Unodc.org/doc/wdr2016/WORLD_DRUG_REPORT_2016_web.pdf [Data di consultazione: 18/4/2017]
- Youreporter (n.d.). Storia Dell'Afghanistan. Recuperato da http://www.youreporter.it/video_STORIA_DELL_AFGHANISTAN [Data di consultazione: 22/4/2017]
- Zanichelli (n.d.). Afghanistan. Recuperato da <http://dizionariu.zanichelli.it/storiadigitale/p/percorso/187/storia-dellafghanistan> [Data di consultazione: 22/4/2017]

Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio es una recopilación de artículos desarrollados por especialistas procedentes de diferentes áreas de conocimiento, implicados en la misión de reconstruir el canon literario.

Nuestra motivación principal es colmar el vacío existente en los estudios literarios recuperando escritoras olvidadas o silenciadas a lo largo de la historia, a pesar de la apreciable calidad artística y la incuestionable importancia sociocultural de sus obras. Cabe destacar también la existencia de autoras emergentes que aún no han conseguido hacerse un hueco en el panorama editorial en lengua española.

Confiamos en que la presente obra pueda constituir un paso importante para dar visibilidad a las biografías y a los textos de estas mujeres desmontando tópicos y superando prejuicios.



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

