

# FUENTES HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación: Historia, Historiografía, Literatura, Lingüística, Cultura, Estudios culturales, Educación y Comunicación.
- Publicar textos inéditos, que no estén considerados en otras publicaciones; editados en formato impreso y electrónico. Previamente evaluados por pares en proceso doble ciego. Para contenidos en libre acceso.

***Fuentes Humanísticas*** se encuentra registrada en los siguientes

#### Portales

- **BIBLAT/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana)
- **Redalyc** (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal) (Evaluación condicionada a revisión)

#### Índices

- **Academic Search Premier**
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities)
- **ERIHPlus** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences)
- **Fuente Académica Plus**
- **Handbook of Latin American Studies**
- **MIAR** (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
- **MLA** (Modern Language Association Database)
- **REDIB** (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico)
- **The PKP Index** (Base de datos para textos en acceso abierto)

#### Directorios

- **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal).
- **Ulrichsweb** (<http://ulrichsweb.serialssolutions.com/title/1569514013923/246075>)

#### Suscrita a

- **DORA** (The Declaration on Research Assessment)
- **COPE** (Committee on Publication Ethics)

## Directorio

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro ■ RECTOR GENERAL  
Dr. José Antonio de los Reyes Heredia ■ SECRETARIO GENERAL  
Dr. Óscar Lozano Carrillo ■ RECTOR DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO  
Lic. Miguel Pérez López ■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
Dr. Saúl Jerónimo Romero ■ Jefe del Departamento de Humanidades

## Comité editorial Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Tomás Bernal Alanís  
Dr. Alejandro Caamaño Tomás  
Mtra. Alejandra Herrera Galván  
Dra. Edelmira Ramírez Leyva ■ Profesora distinguida  
Mtra. María Dolores Serrano Godínez  
Dr. Alejandro De la Mora Ochoa  
Dra. María Elvira Buelna ■ SNI  
Dr. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva ■ SNI  
Dr. Mario Guillermo González Rubí ■ SNI  
Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA  
Lic. Álvaro Ernesto Uribe ■ EDITOR TÉCNICO

## Asesores externos

Mtra. Begoña Arteta Gamedinger  
Mtra. María Emilia González Díaz  
Dra. Graciela Sánchez Guevara ■ Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)  
Mtra. Concepción Lugo Olín ■ Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)  
Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán (México)  
Dra. Martha Islas ■ Universidad de Guadalajara, Centro Norte (México)  
Dr. J. Carlos Vizuete Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha (España)  
Dra. Evelia Trejo ■ Universidad Nacional Autónoma de México (México)  
Dra. Angelita Martínez ■ Universidad de la Plata (Argentina)  
Dra. Carmen Alemany ■ Universidad de Alicante (España)  
Dr. Álvaro Moreno Leoni ■ Universidad Nacional del Río Cuarto (Argentina)  
Dra. Esperanza Arciniega Lagos ■ Universidad del Valle (Colombia)  
Dr. Jean Léo Leonard ■ Universidad Paris-Sorbonne (Francia)  
Dr. Luis A. Torres ■ University of Calgary (Canadá)

## Consejo Editorial Divisional

Dr. Carlos Juan Nuñez  
Dr. Arturo Berumen  
Dr. Alejandro Segundo Valdés  
Dr. José Hernández Prado  
Dr. Antonio Marquet Montiel

Dr. Alfredo Garibay Suárez ■ COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ DISTRIBUCIÓN

# Convocatoria 2021

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Historia e Historiografía
- Literatura y Lingüística
- Educación y Comunicación
- Cultura y Estudios culturales
- Mirada crítica (comentarios y reseñas)
- Debate. Actividades y publicaciones

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser inéditos, estar escritos en español, y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas), así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizara únicamente vía electrónica a la dirección:

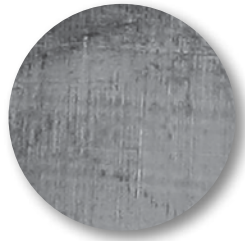
**fuentes@correo.azc.uam.mx.**

Las normas editoriales y las Reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 211-214 y en:

**<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx>**

**Próximos números**

**“Violencia y mujeres” (II semestre 2020)**  
**Coordinación Marcela Suárez Escobar**

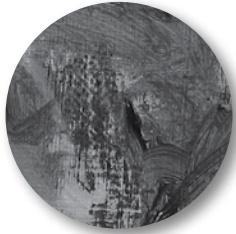


# Contenido

<b>Lilia Granillo Vázquez</b> Universidad Autónoma Metropolitana (México)	<b>11</b>	Escritoras y personajes femeninos: literatura, identidad y género
<b>Milagro Martín Clavijo</b> Universidad de Salamanca (España) Escritoras y personajes femeninos: literatura, identidad y género	<b>15</b>	
<b>Juan Manuel Martín Martín</b> Universidad de Salamanca (España) Madres e hijas: memoria y represión del trauma	<b>15</b>	
<b>Eva María Moreno Lago</b> Universidad de Sevilla (España) Análisis ginocrítico de la construcción de la Generación del 27	<b>31</b>	
<b>Teresa García Bustos</b> El Colegio de México (México) <i>Imayō</i> , los cantos de las prostitutas: la visibilización de las <i>asobi</i> y <i>kugutsu</i> y su producción lírica	<b>47</b>	
<b>Juan Aguilar González</b> Universidad de Castilla-La Mancha (España) Faustina Maratti Zappi, escritora y heroína, ¿a su pesar?	<b>61</b>	
<b>Fran Garcerá</b> Universidad de Sevilla (España). Carmen Conde y Guadalupe Amor: redes para una <i>Mujer sin Edén</i> desde España hasta México (1947-1951).	<b>71</b>	
<b>Leticia Romero Chumacero</b> Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México) <i>Inés</i> , de Elena Garro: la fallida (est)ética de la expiación	<b>87</b>	

- 99 **José Andrés Guzmán Díaz**  
 Vidzeme University of Applied Sciences (Letonia)  
*Kyra Kyralina y El señor Presidente.*  
 Empoderar personajes femeninos para representar los desafíos de género
- 109 **Susana Escobar Fuentes**  
 Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)  
 La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres.  
 Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria.
- 127 **Mariadonata Angela Tirone**  
 Universidad de Salamanca (España)  
 La cara femenina de la policía en el giallo italiano actual
- Literatura /  
 Lingüística 139 **Alejandro de la Mora O.**  
 Universidad Autónoma Metropolitana (México)  
 La riqueza intertextual de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*
- Historia /  
 Historiografía 149 **María Eugenia Arias**  
 Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora (México)  
**Lilia Carbajal Arenas**  
 Universidad Autónoma Metropolitana (México)  
**Teresita Quiroz Ávila**  
 Universidad Autónoma Metropolitana (México)  
 Michael Ignatieff y la biografía de Isaiah Berlin
- Cultura /  
 Estudios  
 culturales 169 **Raúl Pérez Hernández**  
 Universidad de Salamanca (España)  
 El reto ante la literatura japonesa de la revolución digital:  
 Nuevas narrativas y *twitteraturas*
- Mirada  
 crítica 183 **Nadia La Mantia**  
 Universidad de Salamanca. Universita' Di Sassari (España)  
 Salir de la sombra: el gran desafío de las mujeres de Letras desde diferentes  
 perspectivas espaciotemporales en *Escritoras y personajes femeninos*  
 en la literatura. *Retos y pluralidad.*

<b>Lilia Granillo Vázquez</b>	<b>187</b>
Universidad Autónoma Metropolitana (México)	
<b>Anna Suadoni</b>	<b>191</b>
Universidad de Granada (España)	
<b>María Isabel García Pérez</b>	<b>195</b>
Universidad de Salamanca (España)	
<b>Enrique Aguilar R.</b>	<b>201</b>
Universidad Autónoma Metropolitana	
La emoción de las cosas	
<b>Colaboradores</b>	<b>205</b>
<b>Quienes somos</b>	<b>209</b>
<b>Reglas de funcionamiento</b>	<b>211</b>



## El poeta y el exilio Sandro Cohen Horowitz (1953-2020)

Dice el Extranjero en las arenas, ¡Toda casa en el mundo me es nueva!...  
Y el nacimiento de su canto no le es menos ajeno.

Saint-John Perse. *Exilio*. (1944)

Los caminos del exilio nos llevan por rutas desconocidas que nos conectan con otros mundos poéticos que van más allá de las raíces del nacimiento. Es una impronta que a veces aparece en el paisaje de la gente como un don que hay que recorrer para establecerse como ciudadano del mundo.

**Sandro Cohen Horowitz** (1953-2020) cruzó la frontera entre México y Estados Unidos a principios de la década de los setentas del siglo pasado para realizar un periplo personal entre el mundo judío y la cultura mexicana. Navegó por las difíciles aguas del exilio para conocer y reconocerse como ciudadano de ambos países.

Su trayectoria intelectual lo llevo por el mundo de la academia, la traducción, la edición y la publicación de una obra amplia y diversa donde los alicios del ensayo, la poesía, la novela y el cuento se entrecruzaron por su pasión por el lenguaje y el juego infinito de la lengua en el desarrollo humano.

Su larga labor como profesor de Literatura en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, a partir de 1980 hasta su muerte, le permitió incursionar en el mundo editorial y empresarial del mercado del libro. En dicho espacio fue uno de los impulsores y fundadores de la revista **Fuentes Humanísticas**, en la cual, ahora aparece esta semblanza del escritor Sandro Cohen, como un reconocimiento a su obra y a su vida.

Su olfato empresarial y literario dentro de la gerencia del Grupo Editorial Planeta le permitió dar impulso a los escritores de la llamada *Generación del Crack* como representantes de innovadoras propuestas de renovación en la literatura mexicana contemporánea.

Su trabajo de dictaminador y tallerista de creación literaria le dio un amplio espacio de reconocimiento en el mundo de las letras y los jóvenes. Su best-seller, *Redacción sin dolor*, le atrajo muchos seguidores.

Su pasión por el uso de la bicicleta lo hizo recorrer muchos caminos de la ciudad de México y eso alimentó de alguna forma su visión del mundo moderno y su compleja realidad expresada en el corpus de su literatura.

En el papel de editor descolló su empresa: *Ediciones Colibrí*, como un espacio por rescatar a autores consagrados y a nuevos valores. Sandro Cohen supo que la vida era un paseo por los libros, las amistades y por la vocación de crear a través de la lengua mundos posibles, donde la mística judía y la cultura mexicana conformaron sus horizontes vitales de ser un artesano de la palabra.

Tomás Bernal Alanís

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Miembro del Comité Editorial

## Género y diversidad (2020)

La problemática que viven las mujeres se puede revisar a lo largo de la historia, se observa cotidianamente y se vive de forma aceptada por las condiciones culturales como algo natural, invisibilizando los escenarios de violencia e intolerancia. Estos temas siempre han estado presentes en los textos de la publicación del Departamento de Humanidades con artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos, desde diversas ópticas de análisis de las disciplinas humanísticas. La existencia de estas determinantes de agresión, se desplegaron a nivel mundial en el movimiento social y las múltiples manifestaciones de protesta de 2019. Motivo por el cual el Comité Académico Editorial de la revista *Fuentes Humanística* determinó dedicar su espacio del año 2020 a los análisis y estudios sobre la problemática que han vivido y experimentado diversos grupos. Lo que también se vinculó con los principios de la Unidad de Género y Diversidad Sexual (UGEDIS) de nuestra casa de estudios<sup>1</sup>. La transformación de la vida a nivel mundial por la pandemia de Covid 19, nos ha mostrado entre otras problemáticas el incremento de la

violencia a los grupos más vulnerables, principalmente a las mujeres.

El objetivo ha sido convocar y reflexionar sobre la *problemática de género desde las Humanidades*, como se propuso en su programa editorial, de esta forma contribuir al análisis respecto a la *violencia de género*; así, convocar bajo sus criterios de selección editorial, evaluación a doble ciego, línea académica, normatividad, capacidad de publicación y, a partir de convocatorias públicas, recibir materiales sobre la temática de género y mujeres en dos ámbitos: *literatura* (número 60), y *violencia* (número 61). Agradecemos el trabajo de las especialistas del Departamento de Humanidades que coordinan estos números y los vínculos interinstitucionales de redes que han fortalecido para estas convocatorias.

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio de participación de los investigadores de las Humanidades y en este sentido de todos los miembros de nuestro departamento académico, aquellos quienes decidan colaborar bajo las reglas de funcionamiento establecidas y la valiosa colaboración de los distinguidos miembros del Comité Editorial.

<sup>1</sup> Plan de Desarrollo Institucional de la Unidad Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana 2014-2024.

LILIA GRANILLO VÁZQUEZ\* / MILAGRO MARTÍN CLAVIJO\*\*

## Escritoras y personajes femeninos: literatura, identidad y género

Los artículos de investigación que se presentan en el número 60 de *Fuentes Humanísticas* conjugan los ejes temáticos que animan los campos de conocimiento del grupo Escritoras y personajes femeninos en la literatura (EPERFLIT). El colectivo radicado en la Universidad de Salamanca, España, extiende sus ramas por todo el ámbito literario, de los estudios culturales y de género; tanto en congresos, seminarios como publicaciones.

Durante siglos, el mundo de la literatura ha vivido de espaldas a la creación femenina; también a la crítica literaria con mirada de mujer, con óptica de género. Romper con la tendencia a la invisibilidad, y dotar de significado integral, paritario, la obra de las escritoras y, asimismo, estudiar los personajes femeninos es uno de los objetivos de EPERFLIT, como ya hemos

mencionado. Otros son la formación de doctorandos, la traducción de obras literarias, y la elaboración de materiales didácticos. El grupo reúne a más de 50 investigadores e investigadoras de universidades del mundo, entre ellas, a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Aquí, se descubren expresiones culturales de Alemania, Guatemala, España, Japón, Italia, México, y Lituania. Si bien, la literatura que se aborda, en su mayoría pertenece a las lenguas extranjeras, al presentarse los resultados de investigación en lengua española, se enriquece el horizonte lector hispanohablante. Lo cual justifica publicar en conjunto tan diverso universo lingüístico puesto que, en cada artículo, el conocimiento se desplaza desde lo literario hacia las identidades sociales, nacionales y de género.

Quien lea este número de la revista del Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco, abrirá sus ventanas a algunas discusiones antiguas, y otras muy contemporáneas, se enterará de la novela policiaca; las memorias de guerras y posguerras; los cautiverios de la prostitución, voces de escritoras silenciadas y personajes femeninos que escapan al canon de

\* CA UAM A 105, Estudios literarios, culturales y de género y justicia; P.I.DCSH 282, Historia Documental de las Mujeres en México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, CDMX.

\*\* Investigadora Principal del Grupo de Investigación "Escritoras y personajes femeninos en la literatura", Universidad de Salamanca, España.

lo patriarcal. También se trata aquí de “personajas” en búsqueda del empoderamiento o en la construcción del sí mismas. También en un sentido amplio se trata sobre la diversidad en la poética. Cabe destacar el valor de promover las diferentes lenguas nacionales (lo global) para brindar sentidos y significados amplios al mundo iberoamericano (lo local). He aquí un capítulo en la historia de esta diversidad que brindan los estudios de género, gracias a la perspectiva transversal que los caracteriza.

En la Universidad de Salamanca, el Grupo de Investigación Reconocido (GIR) EPERFLIT inició sus trabajos en equipo en 2016. Las primeras integrantes ya tenían varios años, a veces décadas, de estudiar especialmente la literatura escrita por mujeres. Las inquietudes por integrarse en colectivo provenían de otros nodos de investigación como “Escritoras y escrituras”<sup>1</sup>. Estaban también los seminarios y congresos de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres<sup>2</sup>, que logró constituirse oficialmente en Madrid (16 de noviembre, 1991). Desde el afán de las mujeres y de los estudios de género, al estudio de las escritoras se añadió la investigación sobre los personajes femeninos.

Muy pronto, EPERFLIT convocó a académicas y académicos, primero de la zona mediterránea y después de ultramar, a sus discusiones y debates. Animado por intereses de carácter multicultural e interdisciplinar, el grupo tiene la posibilidad de abarcar el mundo literario femenino y feminista, incluida la expresión LGBT y su largo etcétera, en un gran número de lenguas (alemán, italiano, francés, inglés,

portugués, árabe, japonés, chino, hebreo, arameo). Al estudiar la obra en lenguas extranjeras y escribir los resultados, predominantemente en español, se amplían los horizontes del lector en lengua española (lo local) a la vez que se abren ventanas a la diversidad lingüística (lo global). Se promueve así el intercambio dialógico en torno a autoras y personajes. La temporalidad de las investigaciones, sin excluir ninguna etapa histórica, centra su interés en la época de gestión del acceso de las mujeres a la esfera pública, ubicando a la escritura femenina entre los años 1880 y 1920, una etapa muy prolija pero poco estudiada.

En 2018, la Universidad de Salamanca, que se distingue por haber sido la primera institución de estudios superiores en lengua española, cumplió 800 años de su fundación. Con motivo del VIII Centenario, el rector general de la UAM de México, doctor Eduardo Peñalosa Castro estuvo presente en las celebraciones y fue invitado a firmar un convenio de colaboración, para el intercambio académico y la movilidad. La Universidad de Salamanca, además, fue la primera en abrir sus puertas a las mujeres universitarias; y la UAM de Ciudad de México ocupa el primer lugar en *The World University Ranking* (Forbes.com.mx). De ahí también el interés de nuestros grupos de investigación, de ambos mundos para decirlo en términos decimonónicos, o en términos actuales, de la región trasatlántica, por colaborar en la inclusión, en la paridad, celebrando la diversidad y la calidad académica.

Así, en enero de 2020, los intereses trasatlánticos de EPERFLIT y del CA UAM A 105, se unieron para solicitar coordinar un número temático de *Fuentes Humanísticas*, y cimentar la relación de intercambio

<sup>1</sup> <http://www.escritorasyescrituras.com/>

<sup>2</sup> <http://audemasociacion.es/>

académico que unía a las dos Universidades, específicamente en torno a los estudios de género. La convocatoria, publicada en México y en España, celebra un diálogo entre los y las investigadoras nacionales y del extranjero sobre las distintas disciplinas que integran el campo humanístico.

Llamar a publicar sobre *escritoras y personajes femeninos*, reitera la intención de colmar el vacío existente en los estudios literarios. Dado que muchas han sido olvidadas a lo largo de la historia, a pesar de la apreciable calidad artística e incuestionable importancia socio-cultural de sus obras, habría que partir de diferentes planteamientos para rescatar a estas mujeres del olvido. Así como ahondar en la búsqueda de mitos y personajes femeninos en la literatura universal, para desmontar estereotipos y contribuir a la reconstrucción de identidades femeninas más auténticas, mejor valoradas e integrarlas al acervo literario de la humanidad.

En enero de 2020, la convocatoria invitaba a remitir investigaciones sobre temáticas como las siguientes: escritoras inéditas o descatalogadas; el canon literario ante la educación y la escritura femenina; la construcción de la identidad femenina mediante los personajes de ficción; nuevas formas del mito o de los estereotipos en la escritura de las mujeres; la escritura masculina de lo femenino; la *querrela* de las mujeres y el discurso de género y justicia. La respuesta fue masiva, amplísima, un éxito.

En un trabajo de previa selección por parte de EPERFLIT, en marzo se recibieron muchas propuestas, todas muy interesantes y valiosas. Ni la pandemia, ni el cierre de lo presencial en nuestras universidades acalló las voces que deseaban ser

transmitidas en bien de la crítica literaria con perspectiva de género. Para nosotras quedaba claro que la fuerza del *Gender Mainstream* nos impulsaba a buscar otros canales. En mayo, con pandemia, con enseñanza remota, variante de la educación asincrónica, EPERFLIT recibió aproximadamente 30 trabajos. De los cuales algunos se recuperaron para una publicación en España y otros más llegaron a la convocatoria abierta de *Fuentes Humanísticas*.

Para *Fuentes Humanísticas* número 60 y en bien de promover en México escrituras foráneas, el común denominador serían las letras extranjeras o miradas europeas, el discurso literario, la identidad y el género. Por su parte, la Universidad de Salamanca, merced al convenio, publicaría un libro con otros tantos artículos, convertidos en capítulos de libro. Y allá, a España, se enviaron capítulos para el libro *Letras hispánicas: identidad y género*. En junio, las colaboraciones enviadas ya habían sido revisadas previamente y el comentario general del pre-dictamen en Europa fue: "En conjunto estamos muy contentas, son interesantes y muy variados". EPERFLIT convocó en sus redes al volumen sobre lo hispánico. Así, las universidades se enriquecerían mutuamente: en México las letras universales, y en España, las iberoamericanas. Identidad y género en ambos lados, pero en España, lo genérico de la literatura española, la hispanoamericana o contrastiva.

Hoy ve la luz el número 60 de *Fuentes Humanísticas*, con un índice muy variado, representativo de la diversidad escritural cuando se trata de escritoras y personajes femeninos en literatura.

Juan Manuel Martín Martín, desde la Universidad de Salamanca, escribe sobre dos novelas alemanas que tratan el tema

de los traumas de guerra en madre e hija; Eva María Moreno Lago, aborda desde la ginocrítica los olvidos de la Historia de la generación del 27 que simplemente no ve la presencia de mujeres en la cultura de la República Española; Teresa García Bustos, desde el Colegio de México, nos conmueve con el recuento de la insospechada poesía del Japón, el cantar *Imayo* de las prostitutas en tiempos ancestrales; desde la Universidad de Castilla-La Mancha, Juan Aguilar González discurre sobre las peripecias y argucias por sobrevivir de la italiana Faustina Maratti Zappi; mientras que Fran Garcerá, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales de la Hispalense, encuentra ocasión para abordar las relaciones de complicidad entre dos escritoras singulares, destacadas, disidentes de ambos mundos: Carmen Conde y Guadalupe Amor. Por su parte, Leticia Romero Chumacero, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, aborda lo imposible, lo dudoso entre ética y estética en una novela de la enigmática Elena Garro; así mismo, José Andrés Guzmán Díaz de la Universidad de Letonia, logra lo impensable, comparar o contrastar procesos de empoderamiento con óptica de género en la narrativa de un “oscuro” autor rumano que escribe en francés, con el realismo mágico en el discurso contra la dictadura del Premio Nobel guatemalteco. Susana Escobar Fuentes, asociada a la Universidad Autónoma del Estado de México, desafía al canon literario de la *alta cultura*, con atisbos de la teoría de la recepción y

el valor comunicativo de la novela gráfica, los mal llamados “comics”, escritos por mujeres, y Maridonata Angela Tirone, de USAL, nos revela en español, las argucias y estratagemas femeninas en la novela policiaca italiana. El texto de Raúl Pérez Hernández de USAL, quien con óptica de género refiere las nuevas narrativas en la revolución digital, con anotaciones sobre la tecnología japonesa y el lugar de las *twitteraturas*, por lo cual se ubica en la sección de Cultura.

Este número de *Fuentes Humanísticas* acogió con beneplácito las reseñas de libros científicos publicados al auspicio de EPERFLIT. Así que se inscriben aquí reseñas de identidad de libros colectivos que reúnen investigaciones presentadas en seminarios y congresos recientes uno sobre retos y pluralidad de escritoras y personales, otro sobre la irrupción de las mujeres en el canon; así como traducciones al español con estudio introductorio sobre autoras italianas, que nos permiten disfrutar de leyendas napolitanas, otra reseña sobre la querrela de las mujeres en la prensa femenina de principios del siglo XIX.

Quien lea este volumen de *Fuentes Humanísticas* podrá atestiguar que se consolidan crítica y estudios literarios, todos con excelente manejo de teorías literarias, enfoques discursivos, históricos, epistemología feminista, reflexiones desde la educación para la paz y la igualdad. Todo en un intento por comprender la situación actual de las mujeres y sus representaciones en la actualidad.

JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN\*

## Madres e hijas: memoria y represión del trauma en dos novelas alemanas contemporáneas

### Mothers and daughters: Memory and Repression of Trauma in two Contemporary German Novels

#### Resumen

Los dramáticos acontecimientos de la II Guerra Mundial dejaron una huella profunda en la memoria familiar compartida por varias generaciones. Las novelas alemanas *Vida en familia* (2004) y *Himmelskörper* (2003) muestran cómo el silencio, vinculado a la represión del trauma, marca la existencia de un universo femenino consternado ante el recuerdo del pasado.

**Palabras clave:** memoria familiar, Holocausto, escritoras alemanas contemporáneas, represión del trauma, Segunda Guerra Mundial

#### Abstract

The dramatic events of World War II left a deep mark on the family memory shared by several generations. The German novels *Vida en familia* (2004) and *Himmelskörper* (2003) show how silence, linked to the repression of trauma, marks the existence of a feminine universe daunted by the memory of the past.

**Key words:** family memory, Holocaust, contemporary German female writers, repression of trauma, Second World War

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 15-30.

Fecha de recepción 24/05/2020 > Fecha de aceptación 17/07/2020

[jm.mm@usal.es](mailto:jm.mm@usal.es)

\* Universidad de Salamanca (España)

## Introducción

En las primeras décadas del siglo xx el francés Maurice Halbwachs (1877-1945) pone de manifiesto cómo la interacción social es determinante para la construcción de la memoria.<sup>1</sup> Esta se conforma a través de las relaciones de los individuos con los diversos grupos a los que pertenecen, entre los que ocupa un lugar determinante la familia. Desde aquellas primeras reflexiones ha transcurrido casi un siglo, y las últimas décadas han visto el resurgir de las mismas sobre el modo en que se construye el recuerdo y la naturaleza de este. En el ámbito alemán, las recientes aportaciones de Jan (1938) y Aleida Assmann (1947) representan un capítulo de enorme trascendencia, pues establecen una distinción entre lo que denominan *kommunikatives Gedächtnis* (memoria comunicativa) y *kulturelles Gedächtnis* (memoria cultural). La primera categoría está vinculada a la transmisión verbal de las propias experiencias, de tal forma que los testigos de estas comparten sus recuerdos con el entorno más inmediato. En el marco de esta comunicación entre individuos de generaciones diversas la memoria se “rehace” permanentemente y, como ya explicaba Halbwachs, las circunstancias en las que se produce van a ser determinantes para el proceso. Es decir, se recuerda bajo la presión del presente, de modo que las necesidades dictadas por este van a ser determinantes en la construcción del recuerdo. La memoria

comunicativa, como se deriva de su propia naturaleza, abarca un horizonte temporal restringido generalmente a tres generaciones, pues la propia sucesión de estas determina el relevo del universo experiencial susceptible de ser compartido.<sup>2</sup>

La construcción de la memoria en el ámbito familiar no solo está marcada por los relatos de los testigos, sino también en gran medida por silencios que han determinado vivencias traumáticas difícilmente verbalizables. Los recuerdos reprimidos se convierten en muchos casos en la base sobre la que se construye el acervo rememorativo de toda la familia. Lo “no-recordado” está lejos de ser intrascendente, todo lo contrario, se revela como un elemento esencial en las disfunciones que caracterizan la memoria comunicativa familiar en contextos traumatizados. Probablemente, el recuerdo del Holocausto sea el ejemplo paradigmático de las omisiones vinculadas a experiencias difícilmente asumibles, no obstante, veremos que padecimientos de índole diversa desembocan en la misma imposibilidad de afrontar el pasado.

La literatura, y especialmente la narrativa, tienen la responsabilidad de “interpretar el pasado, otorgarle un sentido, y con ello mantener vivo el recuerdo y coadyuvar a la configuración de una

<sup>1</sup> Una de sus más célebres publicaciones, cuya influencia es determinante en las posteriores reflexiones sobre la memoria, es *Les cadres sociaux de la mémoire* (*Los marcos sociales de la memoria*), del año 1925.

<sup>2</sup> Frente a ella, la memoria cultural representa el marco intemporal que no está vinculado al relato de los testigos, sino que se asienta sobre elementos imperecederos como documentos, conmemoraciones, museos, cementerios, canciones y, por supuesto, las obras literarias. Precisamente, la literatura se constituye en un medio fundamental para la construcción de la memoria cultural, pues ofrece referencias que no están vinculadas al cortoplacismo del relato verbal (véase Maldonado, 2009).

memoria y una identidad" (Maldonado, 2009, pp. 15-16). Una vez más, la novela se convierte en un medio apropiado para entender la complejidad de los procesos que se desarrollan en el interior del alma humana. Dos obras, de dos autoras que en cierto modo se sirven de su escritura para entenderse a sí mismas y al mundo que les ha tocado vivir, van a convertirse aquí en los instrumentos para acceder a algunos de los abismos que generó la II Guerra Mundial. Viola Roggenkamp (1948) y Tanja Dücker (1968) son alemanas, pertenecientes a dos generaciones diferentes, pero con la misma necesidad de definir su identidad en el complejo escenario que representa la Alemania posterior a 1990. El conjunto de la sociedad se vio empujado a mirarse en un espejo donde, en primer plano, estaba la recientemente superada división RFA/RDA, y en segundo plano, emergiendo con una fuerza inusitada, resurgía el recuerdo del nacionalsocialismo, la guerra y la posguerra. El nuevo contexto implicaba una renovada mirada al pasado, dejando una vez más al descubierto hasta qué punto las necesidades presentes son determinantes para erigir el relato de lo pretérito. Discursos que habían sido accesorios exigen su espacio, mientras que otros tradicionalmente prevalentes admiten reescrituras.<sup>3</sup> Prueba de la relevancia del cam-

<sup>3</sup> El tradicional discurso de la culpa (*Täterdiskurs*) imperante en Alemania desde los años sesenta va a convivir tras la Reunificación de 1990 con un discurso de sufrimiento (*Opferdiskurs*), que tematiza los padecimientos que hubieron de afrontar los propios alemanes en el contexto de la guerra y la posguerra. Esta perspectiva alternativa será objeto de un intenso debate público que se plantea la oportunidad de la reactivación del relato del sufrimiento de los que, simultáneamente, habían

bio de contexto es que Roggenkamp arrastró consigo durante tres décadas el material de su novela, al que no dejó de darle vueltas (Hensel, 2004, p. 174).

## Escritoras, generaciones y silencios

*Himmelskörper (Cuerpos celestes)* y *Familienleben (Vida en familia)*<sup>4</sup> aparecen en 2003 y 2004, respectivamente. La experiencia vital de sus autoras las coloca en dos posiciones muy diversas, desde la adscripción generacional al hecho de que Roggenkamp pertenece a una familia de supervivientes del Holocausto. Sin embargo, la forma en que los personajes femeninos de sus novelas intentan reconciliarse con el pasado y poner fin a las disfunciones y secretos derivados de este, representa un sorprendente elemento de coincidencia. En ambos casos conviven tres generaciones de mujeres: abuela, madre e hija, y también en las dos obras es la más joven quien trata de indagar en los secretos o verdades a medias entre las que se han criado.

— sido los responsables del desastre (véase: Berger, 2006). Como no podía ser de otra manera, la literatura será un elemento más en la conformación y desarrollo de las nuevas perspectivas que se introducen, tanto desde el punto de vista de las "víctimas de los alemanes" como de los "alemanes como víctimas" (véase Schmitz, 2004).

<sup>4</sup> La primera de las dos novelas no ha sido traducida al español, por lo que nos referiremos a ella con su título original; no es el caso de la segunda obra, que sí está traducida y que será siempre mencionada con su título en la versión traducida. Respecto a las citas, todas las de la novela *Himmelskörper* corresponden a traducciones del autor de este artículo. Lo mismo es aplicable a todas las citas de fuentes que estén en lengua alemana y sean utilizadas aquí.

Aunque en ambas obras hay madres de dos generaciones, ya que las abuelas son también progenitoras, la figura materna está representada fundamentalmente por la generación intermedia, ya que la narración en primera persona parte de las hijas-nietas (Fania en *Vida en Familia* y Freia en *Himmelskörper*). Son estas madres las que, determinadas por las experiencias vividas, deciden restringir el papel de su pasado en la vida de sus familias. En un caso son el sufrimiento y el miedo; en otro, la culpa, los elementos decisivos en la actitud que manifiestan quienes tiene que lidiar con traumas que son incapaces de superar.

Aunque la novela de Roggenkamp recurre a experiencias autobiográficas esenciales, tanto esta obra como la de Dückers son escritos ficcionales, un aspecto que posibilita mayor flexibilidad en el tratamiento de sus universos literarios.<sup>5</sup> Viola Roggenkamp nace en 1947 en el seno de una familia cuya madre es judía alemana superviviente del Holocausto, y esta cuestión va a estar presente de un modo muy particular en su vida.<sup>6</sup> Sus circunstancias vitales colocan a la autora en el marco de lo que Marianne Hirsch ha definido como "postmemoria", un término que permite comprender lo esencial que es la

experiencia de los progenitores para sus descendientes:

"Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grow up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right (2012, p. 5).

La forma de construcción del recuerdo propio de la postmemoria es aplicable en este caso no solo a la autora en sí, sino también a los personajes que pueblan la novela. Las imposiciones maternas respecto al modo en que hay que relacionarse con la memoria del Holocausto y con el propio judaísmo permiten establecer un paralelismo evidente entre Roggenkamp y su narradora ficcional. Más allá de esta circunstancia, hay que plantearse si los marcos de la postmemoria son aplicables a otras experiencias traumáticas diferentes del genocidio judío.<sup>7</sup> Desde luego sí

<sup>5</sup> A este respecto, señala Aleida Assmann: "Mientras que los historiadores en lo tocante a los hechos y las ficciones tienen que optar de forma estricta por uno de los dos, los autores de novelas memorialísticas pueden elegir ambos. Como el propio recuerdo, este género oscila entre lo sucedido y lo inventado, entre la fantasía y la investigación, entre la visión y la reflexión, entre la invención y la autenticidad" (Assmann, 2011, p. 223).

<sup>6</sup> La propia autora reconoce que coincide con sus coetáneos judíos en que no se atreve a tocar el tema de Auschwitz en presencia de sus padres (Roggenkamp, 2005, p. 35).

<sup>7</sup> La posibilidad de aplicar los principios de la "postmemoria" a otras realidades se puede defender a partir del concepto de "memoria multidireccional" que propone Michael Rothberg (2009), según el cual una memoria traumática en un contexto puede inspirar y fomentar la memoria de otros sucesos en otros contextos. Ni siquiera los marcos cronológicos espaciales distan mucho en el caso que nos ocupa, ya que en ambas novelas los traumas que desencadenan el sufrimiento se originan durante la II Guerra Mundial. Por otro lado, la propia Hirsch introduce la categoría de "postmemoria filiativa", que amplía la posibilidad de rememoración del trauma del Holocausto incluso a aquellos que no pertenecen a una familia

en la ficción, ya que el recuerdo de la derrota en la guerra y el sufrimiento de los refugiados<sup>8</sup> representan un trauma determinante en la conformación de la memoria familiar. Así se pone de manifiesto en *Himmelskörper*, donde el peso de la culpa se convierte en la fuerza que altera la posibilidad de recordar.

La discreción y la ocultación de la identidad familiar que se refleja en *Vida en familia* no es más que un trasunto literario de la experiencia de la propia autora, puesto que desarrolló gran parte de su vida profesional y personal sin revelar que era judía. Ella afirma que pensaba en aquel momento que no sería bueno darlo a conocer; en su cabeza debía permanecer la frase tan repetida por su propia madre: "No les digas que tu madre es judía" (Hensel, 2004, p. 174), pronunciada más como ruego que como orden. Las novelas de Roggenkamp ilustran con claridad los conflictos relativos a la controvertida asunción de la identidad judía, así como el obsesivo intento por ocultar la pertenencia a una minoría cuyo dramático pasado era tan difícil de asumir en Alemania.

---

afectada por la persecución, o que ni siquiera son judíos. Ella lo aplica en concreto a W. G. Sebald y su labor de indagación en el pasado traumático, llevada a cabo a través de obras como *Los emigrados* (1992) o *Austerlitz* (2001).

<sup>8</sup> Precisamente, las vivencias de los millones de refugiados alemanes como consecuencia de la derrota en la II Guerra Mundial será uno de los temas centrales del nuevo *Opferdiskurs* (discurso de las víctimas) al que se hizo referencia más arriba (véase Von Oppen/Wolff, 2006). En el ámbito literario, la obra esencial, y que demostrará el cambio de paradigma en la relación de la ficción con ese discurso, es la novela corta *A paso de cangrejo* (2002) del Nobel de Literatura Günter Grass.

La propia autora explicaba en una entrevista lo complejo de la situación:

Ser judío y alemán era algo que no podía suceder después de la Shoah. Esa era la sensación desde 1945 hasta avanzados los años noventa en las familias judío-alemanas. Sin embargo, ser tanto alemán como judío, reconocer este dilema, este desgarramiento, como su propia esencia, tanto frente a los alemanes como también, y particularmente, frente a los judíos no alemanes, es el desafío que se les plantea en la vida a los judíos alemanes de las generaciones posteriores [al Holocausto] (Flor, 2004).

La madre de Viola Roggenkamp, y parcialmente ella misma, tuvo que lidiar con situaciones derivadas de la ascendencia no judía de su esposo. Tras la guerra, y dado que el matrimonio decide permanecer en Alemania, resultaba imposible evitar las reuniones familiares. De modo que había que compartir mesa y mantel con personas que unos años antes habían sido firmes defensores de Hitler. En aras de la paz familiar no quedaba más remedio que evitar cualquier conversación respecto al pasado reciente y concentrarse en las futilidades de la rutina diaria (Roggenkamp, 2005, p. 47). Así que el silencio no solo estaba determinado por los temores propios y los traumas aún no superados, sino que se alimentaba también de la necesidad de "convivir" en la tierra de los culpables. El padre, el héroe, representaba allí una excepción evidente, pero esta no era una cuestión que le interesase a casi nadie.

La experiencia vivida por las madres de las narradoras de *Vida en familia* y *Himmelskörper* no son equiparables, de

hecho, no es quizás honesto tratar de asimilar siquiera los padecimientos de víctimas de un mismo hecho histórico. ¿Es posible igualar la angustia de los judíos supervivientes del Holocausto a la de los refugiados alemanes huyendo en el invierno de 1945 hacia el oeste? Más allá de la cronología, cada persona se enfrentó a la fatalidad como pudo, del mismo modo que cada cual tuvo que convivir con el trauma a su manera, por mucho que su mal hubiera formado parte de una vivencia colectiva. El análisis psicoanalítico de los descendientes de quienes sobrevivieron el Holocausto, y esto es aplicable probablemente a los hijos de otras personas traumatizadas por otros dramas históricos, muestra cómo estos niños experimentaron una "doble realidad": la del pasado de los padres y la del presente propio (Steinecke, 2005, p. 8). En la novela de Roggenkamp la narradora oye llorar a su hermana y no le cabe duda de cuál es el motivo: "No pregunto. Se refiere a nuestra madre, que arrastra una cola negra en cuyos pliegues está escrita la historia de su supervivencia" (Roggenkamp, 2008, p. 72).

Tanja Dückers pertenece a la generación posterior a Viola Roggenkamp, de modo que su relación con la generación de los testigos de la guerra y el Holocausto es de una naturaleza diferente. Asimismo, mientras que Roggenkamp elige para su novela el trauma del genocidio y los sentimientos con los que han de lidiar sus supervivientes, Dückers se centrará en otro trauma: el de los millones de refugiados que hubieron de huir o fueron expulsados en los momentos finales del conflicto bélico o al principio de la posguerra. Fueron millones de personas que tuvieron que abandonar territorios como Silesia, Pomerania, Danzig, la Prusia orien-

tal o los Sudetes de Checoslovaquia. Y no solo el traslado, sino la subsiguiente pérdida de raíces y el sufrimiento derivado de ambas circunstancias serán determinantes en la vida de todas estas personas. Por otro lado, el relato de los refugiados dejó de ser oportuno más allá de los años sesenta, cuando el discurso público se centró fundamentalmente en la culpabilidad de los alemanes en los crímenes cometidos entre 1933 y 1945. Ello hizo que esta cuestión fuera asumida a menudo por las fuerzas revisionistas y neonazis, o bien se restringiera al ámbito privado de la memoria familiar.<sup>9</sup> Tras 1990, con el fin de la Guerra Fría, una nueva generación lleva a cabo una mirada a los acontecimientos pasados de un modo más desinhibido:

Su generación [de Tanja Dückers] es la primera que, gracias a la distancia emocional y temporal, efectúa un análisis crítico de la guerra y de la expulsión, siendo capaz de reconocer la experiencia de los alemanes como víctimas sin revisionismo (Peter, 2003, p. 36).<sup>10</sup>

La actitud de los diferentes personajes de la novela de Dückers deja al descubierto en la ficción la actitud que las sucesivas generaciones adoptan ante los recuerdos traumáticos. En este sentido, aunque la obra no tenga una base auto-

<sup>9</sup> La pervivencia del recuerdo del sufrimiento en el ámbito familiar se puso de manifiesto a través del estudio sociológico que llevó a cabo un equipo liderado por Harald Welzer y cuyos resultados se publicaron bajo el título de *Opa war kein Nazi (El abuelo no fue nazi)* (2002).

<sup>10</sup> A este respecto, declara la propia Dückers: "Nuestra generación es la primera que se atreve a mirar el tema [de Nacionalsocialismo] de manera objetiva" (Wild, 2004, p. 14).

biográfica como la de Roggenkamp, sí es una reproducción de la realidad en cuanto a la actitud que ella misma y sus predecesores han mostrado en relación con un pasado que paulatinamente va siendo posible asimilar. Como señala Laurel Cohen-Pfister:

Third-generation postwar German authors, the so-called generation of grandchildren, figure prominently in this new memory literature. The generational shift in perspective they provide marks a new era in German postwar literature and strongly defines literary production in the postunification era. Whereas the second postwar generation, most readily associated with the 1968 generation, struggled with the silence, guilt, and omissions of its parents –the first generation– its children, the third postwar generation, ask personal questions that demand an unveiled look into familial complicity with National Socialism and / or their family's own wartime suffering (2008, pp. 119-120).

Así pues, aunque no se hace referencia aquí específicamente a los autores alemanes de ascendencia judía, en lo que se refiere al posicionamiento frente a la construcción de la memoria, la mayor distancia entre los hechos y su tratamiento literario posibilita un grado de desinhibición notable. Asimismo, tanto la generación de los hijos como la de los nietos coinciden en la necesidad de definir la propia identidad a través de la escritura, que ha de servirles además para encontrar su sitio en la maraña que la catástrofe ha causado a su alrededor.

### ***Vida en familia: permanecer, callar y recordar en la tierra de los verdugos***

La novela está centrada en la vida de tres generaciones de mujeres; la hija-nieta mayor asume el rol de narradora y desde su perspectiva contemplamos el devenir íntimo de los personajes. Todas ellas comparten, a pesar de sus diferencias de edad y experiencias, la misma necesidad de definir su identidad sobre la base de una compleja historia familiar. El padre, Paul, es más una ausencia casi mitificada; al fin y al cabo, él es quien había hecho posible la supervivencia de su esposa y suegra judías. Debido a su profesión de viajante, cada lunes abandona el hogar hasta el fin de semana, de tal modo que la "vida en familia" que da nombre a la novela es un asunto básicamente femenino. La trama transcurre en el Hamburgo de los años sesenta, donde las sombras del Nacionalsocialismo están tan presentes como en toda la República Federal, por mucho que los gobiernos de Adenauer intentaran hacer lo imposible por cerrar una puerta sobre el pasado.<sup>11</sup> El padre, lejos de ser celebrado como un héroe, se ha convertido en un gris viajante de gafas que trata de sacar adelante a su mujer Alma, a la madre de esta y a sus hijas.<sup>12</sup> Alma

<sup>11</sup> No en vano, el canciller había mostrado en su primera *Regierungserklärung* (Declaración gubernamental) de 1949 su decidida intención de dejar atrás el pasado.

<sup>12</sup> Ocho años después de *Vida en familia* (2004), la autora publica *Tochter und Vater* (*Hija y padre*), novela que representa no tanto una continuación como una ampliación de algunos aspectos de la primera. En ella, el padre le hace un ruego a su hija poco antes de morir que deja muy clara su conciencia respecto al doloroso trauma que

lucha por conseguir una compensación de las autoridades en reconocimiento de la persecución a la que fue sometida, sin embargo, esta es denegada con una argumentación cínica que parece poner en duda los sufrimientos experimentados por la solicitante. Mientras la abuela Hedwig Glitzer espera que la vida pase sin más pretensiones, sus nietas Fania y Vera tienen que descubrir el mundo y caminar hacia la vida adulta en un país cuya imagen ha variado en gran medida en las últimas décadas.

A través de la adolescente Fania se pone de manifiesto la omnipresencia del recuerdo traumático del Holocausto en la vida cotidiana familiar. Esa actualidad del recuerdo está plagada de silencios y sobreentendidos, sobre todo de puertas para afuera, donde prevalece la mayor disociación. Así se establece una suerte de disociación entre lo privado y lo público. Para cada una de las mujeres de la casa, los acontecimientos que se desarrollaron durante el Tercer Reich adquieren una significación diferente. La abuela dispone de su espacio de rememoración casi terapéutica gracias a sus reuniones con otras supervivientes del genocidio con las que se ve regularmente. Alma Schiefer sufre por la frustración ante la falta de empatía de las autoridades de la nueva Alemania,

y se debate permanentemente entre el miedo del que no puede desprenderse y la necesidad, reprimida casi siempre, de confrontar a la sociedad que la rodea con su responsabilidad por lo ocurrido.<sup>13</sup> La joven Fania, por su parte, intenta construir su identidad en medio de esa discrepancia entre su existencia dentro y fuera del edificio en el que vive.<sup>14</sup>

A través de ella, narradora única de *Vida en familia*, su autora abre una ventana no solo a una constelación literaria, sino también al universo por el que también su familia había transitado. Eran judíos de puertas para adentro, sin compartir sus secretos con quien no formara parte del clan. Roggenkamp escribe sobre lo que conoce y al tiempo busca una identidad difícil de construir en Alemania, la tierra de los culpables donde había nacido en

<sup>13</sup> A este respecto, subraya Michael Brenner: "Especialmente problemática fue la situación para los [judíos] alemanes que, debido a su avanzada edad o a su matrimonio con parejas no judías, a menudo decidieron permanecer en Alemania y a los que por tanto afectaron de manera personal las actitudes de indiferencia o de abierto antisemitismo" (Brenner, 1995, pp. 84-85). La novela refleja a través del personaje de Alma un permanente enfado con el modo en que las autoridades están comportándose respecto a las responsabilidades pasadas. La denegación de una compensación a Alma por los daños experimentados durante su persecución se manifiesta como una plasmación concreta de la negligencia de la República Federal en su tratamiento de su culpa en los crímenes del nazismo.

<sup>14</sup> En otras plantas viven Hermann y Eva Hanninchen, dueños de la propiedad y con un pasado afín al nazismo, la familia de refugiados silesios Kupsch y, por último, la figura más controvertida: la viuda Schmalstück. Esta había denunciado al matrimonio Alma-Paul por contravenir las leyes raciales, y su delación había tenido graves consecuencias para ambos. Esta anciana proyecta sobre la rutina de la familia la sombra de los aspectos más oscuros del nazismo.

---

su esposa sigue arrastrando: "Preocúpate de que mi ataúd no descienda hasta el horno crematorio ante los ojos de Alma. Eso no puede ocurrir. Prométemelo" (Roggenkamp, 2012, p. 7). Las terribles connotaciones de la incineración deben ser ahorradas a su viuda, a su amor, a la persona a la que protegió aun a riesgo de su propia vida. Quiere asegurarse de que cuando él no esté, alguien se ocupe de evitarle a Alma una imagen que la empujaría en brazos del dolor de los tiempos del genocidio.

la inmediata posguerra. La decisión de permanecer allí, en vez de haber emprendido el camino de la emigración, es determinante para comprender tanto a la autora como a los personajes centrales de la novela.<sup>15</sup> Maurice Halbwachs alude a cómo la estabilidad que representa el espacio “nos ofrece la ilusión de no cambiar en absoluto a lo largo del tiempo y de encontrar el pasado en el presente” (Halbwachs, 2004, p. 161). Esto permite entender hasta qué punto las mujeres adultas de *Vida en familia* (la abuela y la madre) experimentan con enorme intensidad cualquier experiencia que desencadene los recuerdos de la persecución y el genocidio. Al fin y al cabo, siguen en el país de sus perseguidores, de hecho, se han establecido en la misma ciudad en la que habían vivido antes de la guerra. En cambio, para la narradora Fania, perteneciente a una generación posterior al trauma, aquellos referentes solo están vinculados al relato familiar y ella no responde ante ciertos estímulos que solo son accesibles a Alma y Hedwig.

El conflicto central de la novela se desarrolla en torno a la figura de Alma, la generación intermedia, en un doble sentido: los choques de esta tanto con su madre como con su hija. Los miedos y traumas derivados del peligro vivido siguen influyendo en la forma en que los personajes adultos se relacionan entre sí y con el entorno. Solo se es judío dentro de casa, y esto en el mejor de los casos, pues la ma-

dre tiene una relación ambivalente con su pertenencia a este grupo que oscila entre la identificación plena y el rechazo de cualquier elemento que la pueda delatar como tal. Las actitudes contrapuestas dentro y fuera del hogar delatan la concepción entre los adultos de la familia de que el capítulo del Nacionalsocialismo no se ha cerrado.<sup>16</sup> Esto le da un significado particular al lugar en el que viven, pues tratan de mantenerlo aislado del entorno por el que, a su juicio, siguen deambulando los nazis.

La pervivencia de los miedos y el trauma se manifiesta, por ejemplo, en la representación de la despedida del padre que cada lunes hace la familia. La escena no requiere de una verbalización para que quede claro cuál es el temor subyacente:

Mi madre cierra el portón desde fuera, metiendo con las dos manos un trozo de cordel através [sic] de la alambreada agujereada y sujetar así una de las dos hojas, para que no se separe la una de la otra. Vemos cómo nos deja encerradas, él sonríe en nuestra dirección. El motor está en marcha, el coche tiembla levemente. Él

<sup>15</sup> Las referencias de carácter autobiográfico están presentes en numerosos textos de escritores judío-alemanes de la generación posterior a la guerra (la denominada segunda generación); en ellos desempeñan un papel esencial las actitudes frente al Holocausto que presenciaron cuando eran niños o adolescentes (Steincke, 2005, p. 12).

<sup>16</sup> En la novela *Tochter und Vater (Hija y padre)* se pone de manifiesto que, incluso transcurridos más de veinte años, tras la muerte del esposo los celos de la madre siguen siendo igual de decididos. Ante la posibilidad de que su hija diga unas palabras en el funeral en el que desvele algunos de los secretos familiares, le conmina a no hacerlo: “Delante de toda la gente? ¿Estás tonta? Lo que se tendría que decir no puede ser dicho. Así lo decidió Paul. No me causes ahora más preocupaciones” (Roggenkamp, 2012, p. 53). Es decir, que incluso en un contexto histórico diferente, una vez que los dos estados alemanes se han vuelto a unir tras 1990, los miedos y resquemores de la madre no se han disuelto, aplastada aún por un trauma del que no consigue deshacerse.

se vuelve hacia nosotras y nos lanza desde fuera besos con la mano, que vuelan sobre la valla en dirección de la terraza, también nosotras le lanzamos besos con la mano, muchos besos lanzados con la mano revolotean en una y otra dirección, por cuatro de los suyos vuelan dieciséis de los nuestros. Gritamos hasta la vista, conduce con precaución, cuídate, nunca ni él ni nosotras diríamos simplemente adiós o con Dios o chao, ni un hasta pronto expresado sin alguna otra palabra que lo acompañe, un hasta pronto escueto sería para mi padre el pre- anuncio de una pérdida próxima. Hasta pronto. Hasta pronto. Es un voto, con el que nosotros nos juramentamos para vivir la vida aún no vivida (Roggenkamp, 2008, pp. 131-132).

Queda muy claro que Alma ha transmitido a sus hijas el sufrimiento experimentado durante los años de la persecución: el temor de la separación, de la muerte. Estas lo han interiorizado y lo actualizan cada semana sin que en ningún caso se explicita por parte de las implicadas cuál es el significado de la ceremonia. El trauma reprimido está muy lejos de ser superado; este es precisamente un cometido al que se enfrenta la narradora en su transición entre la adolescencia y la edad adulta. Ella ha de darle un espacio al dolor heredado que no determine la identidad que está construyendo. Esta no es una labor fácil, pues su madre le ha impuesto a Fania y a su hermana Vera unas férreas limitaciones a su libertad. A consecuencia de temores alimentados durante años, Alma quiere que sus hijas restrinjan su vida al hogar en la medida de lo posible, es decir, a un lugar donde puede es-

tar segura en todo momento de que todo está bajo control.

Para Fania no hay casi posibilidades de desarrollar una vida normal en un entorno en el que la sombra del pasado no sea tan intensa. Las hijas comprenden la causa de las cautelas maternas y no encuentran la forma de poder deshacerse de ellas, hasta tal punto que consideran que mientras no desaparezca la generación de los testigos, será imposible tener una relación normal con el entorno.<sup>17</sup> Por mucho que sean capaces de entender la motivación que determina el comportamiento de su madre, "Fania y su hermana Vera se sienten presas en la casa paterna. Para ambas existe un mundo dentro y otro fuera del círculo protector de la familia" (Herzberger, 2009, p. 58). En cambio, para su madre y su abuela, no es posible disociar ambos espacios, del mismo modo que a duras penas consiguen separar el recuerdo de lo vivido de la vida presente. Esta circunstancia provee a los lugares y a los hechos cotidianos de una doble referencialidad que en cualquier momento puede establecer un túnel entre dos tiempos diferentes. El mero sonido del timbre tiene para Alma unos efectos sorprendentes, y la coloca en ese tobogán hacia el pasado:

Si llaman a la puerta, su cuerpo recibe una descarga eléctrica. Ya puede estar leyendo o durmiendo o comiendo, o que alguien le esté contando algo, una llamada a la puerta o del teléfono hacen a

<sup>17</sup> Es habitual en numerosas obras de autores de la generación posterior a los supervivientes del Holocausto que se ofrezca una posición crítica respecto a los discursos y rituales establecidos en la familia y en la sociedad (Steinecke, 2005, p. 12).

mi madre pasar de una vida a otra vida que exige todo el espacio para sí, otra vida que ya ha conocido y a la que no puede dejar de enfrentarse (Roggenkamp, 2008, p. 59).

La otra madre de la novela, la abuela Hedwig, ya había tenido que temer por la supervivencia de su propia hija durante el tiempo pasado en la clandestinidad. Una vez al mes reúne en casa en torno a la mesa a un reducido grupo de ancianas que eludieron con más o menos penalidades el genocidio. A diferencia de Hedwig, ellas viven en una residencia para mayores judíos, rodeadas de otros muchos cuya edad desaconsejó pensar en la emigración. Se autodenominan a sí mismas “el círculo de Theresienstadt”, en referencia al campo de concentración donde estuvieron recluidas algunas de ellas, y que dejó unos rastros imborrables en su salud.<sup>18</sup> El círculo representa el contrapunto a la experiencia de Hedwig y su hija, pues estas fueron menos desafortunadas al contar con la ayuda de alguien que las protegió hasta el final. Las otras ancianas, que parecen haber retornado desde la muerte, son el testimonio más autorizado, una transición entre el silencio de los muertos

y el recuerdo de quienes consiguieron escapar. Como demuestra el número en el antebrazo izquierdo de algunas de ellas, no hay duda de que estuvieron muy cerca de la muerte. Los lugares del sufrimiento, bien en los campos o en los escenarios de la huida y la clandestinidad que experimentó Hedwig, han dejado su huella en la memoria en forma de referencias espacio-tiempo que solo se podrán disolver con la muerte. La desaparición de la primera generación representa un cambio de paradigma para la conformación de la identidad de sus descendientes, que se distancian de la presión de la memoria de los testigos. *Vida en familia* se cierra con el fallecimiento de la abuela Hedwig Glitzer, estableciendo de manera simbólica un nuevo marco para la construcción de la nueva Fania adulta.<sup>19</sup>

### ***Himmelskörper*: el silencio como losa sobre la insoportable culpa**

En este caso la novela plantea también la convivencia de tres generaciones, es decir, el número susceptible de poder compartir sus experiencias dentro del horizonte temporal que define la memoria comunicativa. El personaje central es Freia, hija y nieta, que como narradora va desenvolviendo las diversas estaciones de una

<sup>18</sup> Así se describe al grupo de mujeres: “Mi abuela Hedwig y sus amigas Ruchla, Olga, Emilie, Wilma, Betty y Lotti se quejan, gimen, comen, beben, juegan a las cartas, cantan, lloran y discuten. Ninguna tiene más de setenta años, y todas parecen como muertas y resucitadas. Tía Emilie lleva pañales debajo de los pantalones, tía Wilma necesita un cojín flotador para sentarse, tía Ruchla es pesada y gorda y anda con dos bastones, tía Betty lleva dientes de oro, tía Olga está casi calva y tía Lotti tiene una joyería en el barrio chino y un número en el antebrazo izquierdo, es huesuda y está siempre sudando, por eso tiene que beber mucho” (Roggenkamp, 2008, p. 41).

<sup>19</sup> Precisamente, en la ya mencionada *Tochter und Vater (Padre e hija)*, la protagonista que aquí ha sido desprovista de su nombre da muestras de que aún muchos años más tarde siguen por resolver muchos asuntos de la memoria familiar. Tras la muerte del padre, su hija parte de viaje con la guía de unos diarios que deben permitirle desenmarañar algunos episodios poco claros del pasado.

historia asentada sobre diversos planos temporales. Freia y su hermano mellizo Paul viven con sus padres Peter y Renate, en un hogar donde la visita de los abuelos Jo y Mäxchen es habitual. Tras la muerte de estos, Freia encuentra una caja que contiene todo tipo de recuerdos del pasado nacionalsocialista, y que deja claro que sus abuelos habían sido miembros del partido.<sup>20</sup> Aunque el pasado había interesado mucho tanto a Freia como a su hermano, será a partir de este momento cuando algunos de los secretos familiares van a quedar al descubierto, quebrando un sentimiento de culpa reprimido durante una vida entera, y que conducirá incluso al suicidio de la madre.

Las referencias a las cuestiones no respondidas o a los disimulos son reiteradas a lo largo de la novela. Así lo verbaliza la narradora en un momento en el que algunas de las incógnitas comienzan a despejarse: "Siempre este silencio, secretos, penumbra, manos tibias sobre mis hombros, tiritonas, sollozos. Nada" (Dückers, 2004, p. 189). Esto es sobre todo pertinente en relación con Renate, la madre, ya que la edad avanzada de los abuelos Mäxchen y Jo, y especialmente la enfermedad terminal de la abuela, serán determinantes para que estos accedan a contestar algunas de las preguntas de su nieta. En este marco se pone de manifiesto cómo Mäxchen perdió una pierna en el frente del este, así como los gratos recuerdos que alberga Jo sobre los que

considera los mejores años de su vida: la época del Nacionalsocialismo.<sup>21</sup>

Una vez que el mutismo de los abuelos comienza a resquebrajarse, su hija Renate se siente en la obligación de contrarrestar sus inexactitudes históricas. Deja de lado momentáneamente su habitual discreción para enfrentarse a ellos, no en vano se ha convertido a lo largo de los años en una experta en el nacionalsocialismo. Cuando sus padres tratan de presentar una visión *naive* o victimista de los acontecimientos vividos por la familia, puntualiza sus imprecisiones. Un pasaje particularmente revelador es el referido al comportamiento de los rusos mientras los alemanes huían del Ejército Rojo hacia el oeste (experiencia vivida por la propia familia). Después de que sus progenitores han abundado en las brutalidades de aquellas tropas, Renate matiza:

Sí, pero no era ninguna sorpresa que los rusos no fueran amables con nosotros tras los estragos que los alemanes habían causado antes en su país. La huida resultó tan catastrófica para millones de alemanes porque nuestros apreciados comandantes simplemente le prohibieron a la gente huir durante demasiado tiempo (Dückers, 2004, p. 127).

<sup>21</sup> El silencio de los abuelos tiene causas diferentes al de Renate, pues nace de la implicación en el sistema, de la imposibilidad de superar las experiencias vividas y mucho menos de transmitir las a sus descendientes. La proximidad de la muerte parece ser una causa determinante en su cambio de actitud, después de que durante cuarenta años se hayan resistido a verbalizar sus recuerdos. Otra cuestión es cuál es el grado de subjetividad de estos, o cuánta verdad encierran las memorias de sufrimiento a los que pretenden dar salida. La abuela, por ejemplo, no muestra recato en elogiar a la *Wehrmacht* al tiempo que su esposo se permite comentarios antisemitas (Dückers, 2004, p. 187).

<sup>20</sup> Entre los objetos se encuentran cruces gamadas o un ejemplar de *Mein Kampf* (*Mi lucha*), el texto programático de Adolf Hitler.

Ella, representante de la generación intermedia del universo ficcional, se muestra siempre apesadumbrada frente a los episodios vividos entonces. A pesar de que solo tenía cinco años cuando terminó la guerra, alberga un penoso sentimiento de culpabilidad. Esto no solo ha influido en las disfunciones que se reflejan en el desarrollo de la memoria familiar, sino que ahí se encuentra también la génesis de un trauma que ha determinado sus relaciones con el entorno a lo largo de toda la vida. Esa oscuridad, que es incapaz de eludir, ha determinado su carácter; así lo percibe su hija Freia, la persona sobre la que la particular forma de ser materna más ha influido:

La idea de que Renate es mi madre me resultaba irreal. Para mí la imagen de una madre conllevaba una persona ruidosa, autoritaria, de la que uno depende y contra la que a la vez uno se rebela. Madre es la personificación de un cordón umbilical. Sin embargo, Renate era diferente: silenciosa, a menudo susurraba sin motivo. Era muy delgada y hermosa con su distinguido rostro eslavo, el pelo rubio y los ojos azules, pero nunca se maquillaba, se vestía lo más discreta posible con el fin de no llamar la atención (Dückers, 2004, p. 14).

Las particularidades de la madre provocan en sus hijos sentimientos diversos que van desde el miedo al aburrimiento, y que se derivan siempre de la distancia que sentían entre ellos y su progenitora, así como de la aparente ausencia de la que Renate daba muestras.

En la parte final de la novela, el suicidio del tío Kazimierz, un pariente polaco con el que habían mantenido contacto a

pesar de la división política en Europa, lleva a Renate y Freia a emprender un viaje hasta Polonia. Allí, lejos del entorno conocido, la intimidad entre madre e hija posibilita que quede al descubierto el misterio que ha determinado la vergüenza y la culpa durante décadas: cuando Renate no tenía más que cinco años, y pretendía abandonar Gotenhafen con sus padres ante el avance de los rusos, había acusado a unos vecinos, que al igual que ellos trataban de huir en barco, de no haber sido buenos nazis; como consecuencia les impiden embarcar. Más tarde, consiguen subir a otro buque, el Wilhelm Gustloff, que será torpedeado por un submarino ruso, hundiéndose posteriormente en las heladas aguas del mar Báltico.

Renate se ha sentido responsable de este desenlace a lo largo de toda su vida, hasta el punto de que no ha superado ese trauma cuatro décadas más tarde. El propio Kazimierz había tratado de convencerla de que los únicos responsables de su comportamiento eran sus padres: "Ellos siempre habían levantado el brazo más alto que nadie" (Dückers, 2004, p. 303); y no una niña que solo tenía cinco años y, por tanto, no podía ser culpable de nada. Es en Polonia, el país donde habían tenido lugar los acontecimientos que habían arruinado la vida de Renate,<sup>22</sup> donde esta se quitará la vida. Testigos de aquella conducta solo habían sido sus padres, Kazimierz y

<sup>22</sup>Gotenhafen era un puerto alemán que, con la redistribución territorial de Centroeuropa tras la derrota de Hitler en 1945, pasará a estar situado en Polonia.

ella misma, de modo que tras su fallecimiento no queda nadie que viviera en primera persona aquel vergonzoso acto.<sup>23</sup>

Freia, la más joven de las mujeres de la familia, ha podido sobrellevar en mayor o menor medida los silencios que han existido a su alrededor, sin embargo, con su embarazo se desarrolla una inquietud que la arrastra a una vehemente búsqueda de la verdad:

Así que desde que sé que voy a ser madre tengo que pensar con mucha frecuencia en Renate y también en Jo. Hay tantos asuntos sin explicación en nuestra familia que no puedo pensar en otra cosa. Como si mi embarazo hubiera comenzado una carrera contra el tiempo en el que aún puedo encontrar respuestas a las cuestiones pendientes [...] no sé exactamente de dónde surge mi inquietud [...] quizá es un anhelo inconsciente de averiguar a qué entorno, a qué hogar, traigo a mi hijo [...] (Dücker, 2004, p. 26).

La inquietud de la narradora es decisiva, pues muestra que está decidida a romper la losa que hasta ese momento los ha sepultado a todos. Esta necesidad del personaje ficcional no es más que la trasposición de la búsqueda que está llevando a cabo toda una generación de escritores en Alemania.<sup>24</sup> De hecho, la propia protagonista

y su hermano resuelven al final de la historia que deben plasmar la experiencia familiar en un libro. Así quiebran decididamente la amnesia y ofrecen a su descendencia un vehículo para sortear el silencio al que ella sí ha tenido que hacer frente. Frente a la posición de las dos primeras generaciones, los más jóvenes consideran que la mejor manera de darle su espacio a los recuerdos dolorosos es asentarlos por escrito. La obra llevará el título de *Himmelskörper* (*Cuerpos celestes*) y su escritura coincidirá con la llegada al mundo de Jacques, el hijo de Freia, es decir, de una nueva generación que se ha de encontrar con una visión del pasado libre de los silencios y represiones con las que ha tenido que lidiar su madre. Como explica Paul: "Yo deseo vivir aquí en paz y no cargar siempre a Jacques con nuestra historia, y por eso tenemos que escribir este libro, Freia" (Dücker, 2004, p. 318).<sup>25</sup>

Esta obra ha de ser el capítulo final de una lucha larga y tortuosa que ha afectado a tres generaciones de la familia. El trauma, específicamente la represión de este, habían representado una gangrena que solo con la muerte de los implicados posibilita la curación del cuerpo. Freia, miembro de una generación que encuentra en la distancia temporal y el nuevo contexto político su mejor arma, ha de encontrar la valentía para saltar sobre los miedos de Renate, e intentar proveer a su

<sup>23</sup>El odio que los abuelos habían manifestado siempre hacia Kazimierz está precisamente fundamentado en que eran conscientes de que él era el único conocedor fuera del núcleo familiar de lo que había sucedido.

<sup>24</sup>Al respecto, explica Cohen-Pfister: "Himmelskörper portrays the transgenerational battle between memory and amnesia and the quest for truth in both individual and collective memory, as its narrator, or more correctly, narrators, endeavor to

disambiguate German history and their familial relationship to this history" (2008, p. 120).

<sup>25</sup>Aleida Assmann resalta el carácter ejemplar de obras como esta de Tanja Dücker, pues dotan de un idioma a lo que había sido tanto tiempo impronunciable, y proveen de un discurso en el que se pueden referir más historias de este tipo (Assmann, 2006, p. 216).

hijo de una atmósfera más saludable que la que la había rodeado a ella y a su hermano.

## Conclusiones: deshacer el silencio, superar el trauma

Las dos obras aquí analizadas dan buena muestra de cómo los traumas derivados de la II Guerra Mundial y el Holocausto son un elemento determinante en la conformación de la memoria comunicativa familiar. Tanto *Vida en familia* como *Himmelskörper* muestran que la experiencia traumática influye en sucesivas generaciones (abuela, madre, hija). Es la última la que siente la necesidad de romper la dinámica que han impuesto sus progenitoras: el silencio. En la novela de Viola Roggenkamp esta ocultación se impone fuera del hogar, mientras que para los personajes de Dückers, la falta de comunicación emerge como un elemento esencial que distorsiona las relaciones entre la madre y sus hijos. En ambos casos son las madres las que siguen siendo devoradas por el sufrimiento pasado, incapaces de darle un lugar en su día a día. Esta misión es asumida por las hijas, que requieren de la conformación de un entorno menos intrincado para acceder a la edad adulta. En el caso de *Himmelskörper*, con la intención además de que la nueva generación encarnada en un recién nacido no tenga que enfrentarse a la misma losa de silencio y dolor. Estas novelas muestran cómo la literatura se convierte en un instrumento fundamental para comprender la disfuncional transmisión de la memoria en sociedades que han atravesado complejos procesos históricos. Aun cuando todo parezca restablecerse y recobrar cierta normalidad, el proceso de asunción de

los traumas requiere de un periodo que abarca a varias generaciones. No solo los testigos, sino también sus descendientes, han de hacer frente al pasado como requisito ineludible para construir su mundo presente.

## Bibliografía

- Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Múnich: C. H. Beck.
- Assmann, J. (1988). "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", Kultur und Gedächtnis. En Jan Assmann, Tonio Hölscher (eds.), *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, S. (2006). On Taboos, Traumas and Other Myths: Why the Debate about German Victims of the Second World War is not a Historian's Controversy. En Bill Niven (ed.), *German as Victims*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Brenner, M. (1995). *Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945-1950*. Múnich: C. H. Beck.
- Cohen-Pfister, L. (2008). An Aesthetics of Memory for Third-Generation Germans. Tanja Dückers's Himmelskörper. En Katharina Gerstenberger, Patricia Herminghouse(eds.), *German Literature in a New Century*. New York / Oxford: Berghahn Books.
- Dücker, T. (2004). *Himmelskörper*. Berlín: Aufbau-Verlag.
- Halbwachs, M. (2004) [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Herzberger, J. (2009). *Erinnerungsarbeit der Holocaustliteratur der zweiten Generation am Beispiel von Gila Lustiger, Minka*

- Pradelski und Viola Roggenkamp*. Göttingen: Optimus Mostafa Verlag.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Post-memory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Maldonado Alemán, M. (2009). Literatura, memoria e identidad cultural. En Manuel Maldonado Alemán, *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*. Berna: Peter Lang.
- Roggenkamp, V. (2005). *Meine Mamma*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Roggenkamp, V. (2008) [2004]. *Vida en familia*. Madrid: Buchmann.
- Roggenkamp, V. (2012). *Tochter und Vater*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Schmitz, H. (2004). *On Their Own Terms. The Legacy of National Socialism in Post-1990 German Fiction*. Birmingham: The University of Birmingham University Press.
- Steinecke, H. (2005). *Literatur als Gedächtnis der Shoah. Deutschsprachige jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller der »zweiten Generation«*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2005.
- Von Oppen, K., Wolff, S. (2006). From the Margins to the Centre? The Discourse on Expellees and Victimhood in Germany. En Bill Niven, *German as Victims*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Welzer, H., Moller, S., Tschuggnall, K. (2002). *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.

## Hemerografía

- Assmann, A. (2011). Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* (36, 1).
- Hensel, Jana (2004). Im Garten ist die Welt zu Ende. *Der Spiegel* (16).
- Peter, Stefanie (25 de abril de 2003), Immer Urlaub auf der Krim. Das verpasste Schiff. Tanja Dückers heuert bei der Historie auf. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Wild, Thomas (8 de marzo de 2004). Opas Mitgliedsnummer. *Süddeutsche Zeitung*.

## Cibergrafía

- Flor, H. (2004). Autoren-Interview mit Viola Roggenkamp. *Weltbild*. Recuperado [https://weltbild.de/artikel/buch/familienleben\\_13623820-1#authors-interview](https://weltbild.de/artikel/buch/familienleben_13623820-1#authors-interview)

EVA MARÍA MORENO LAGO\*

## Análisis ginocrítico de la construcción de la Generación del 27

### Gynocritical analysis of the construction of the Generation of '27

#### Resumen

La generación del 27 sigue siendo uno de los periodos más estudiados de la Literatura Española. En este artículo se analiza (con las herramientas que ofrece la ginocrítica) su proceso de creación, la formación de sus características, las peculiaridades de los integrantes para su inclusión en el grupo y los espacios literarios que frecuentan. El objetivo es comprender los criterios androcéntricos de la construcción de este periodo literario y, por ende, el motivo del destierro femenino en la formación y elaboración de nuestra historiografía literaria.

**Palabras clave:** Generación del 27, ginocrítica, canon literario, escritoras, discursos literarios

#### Abstract

The Generation of 27 remains one of the most studied periods in Spanish Literature. This article analyses (with the tools offered by gynocritical) their creation process, the formation of their characteristics, the peculiarities of the members for their inclusion in the group and the literary spaces they frequent. The objective is to understand the androcentric criteria of the construction of this literary period and, therefore, the reason for the female exile in the formation and elaboration of our literary historiography.

**Key words:** generation of 27, gynocritical, literary canon, women writers, literary discourses

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 31-46.

Fecha de recepción 17/05/2020 > Fecha de aceptación 13/08/2020

emoreno3@us.es

\* Universidad de Sevilla (España)

¡GRITAR, gritar, defenderme  
sola, sin brazos, sin luz!  
Voz de abierta noche amarga,  
dominadas rebeldías.  
Gritar. ¡Mi garganta única!  
[...]No quiero cadenas muertas,  
inmovilidad culpable.  
¡Libre, libre, libertad!  
¡Mía, solamente mía!

Josefina de la Torre  
(Antología de Gerardo Diego, 1934)

## Introducción

Se ha aplicado en la reconstrucción de la Generación del 27 una técnica cronológica, experiencial y literaria minuciosa: cuándo y cómo nace, qué miembros, qué obras, etcétera. Todas estas experiencias se encuentran narradas con todo detalle, desde los diversos testimonios de los propios miembros y, posteriormente, mediante los análisis de los críticos. Los modos de contarnos esta generación están escrupulosamente seleccionados en función de los intereses del canon.

La construcción de la Generación del 27 se ha producido conceptual y teóricamente bajo un orden simbólico patriarcal que ha elaborado una asfixiante red de relaciones e interconexiones que han conformado una tela de araña androcéntrica imposible de traspasar por cualquier grupo minoritario o marginal. La literatura hegemónica ha establecido las características generacionales del 27, el porqué de su nombre, sus rasgos fundamentales, sus miembros y sus obras más destacadas teniendo en cuenta solo las experiencias y acontecimientos masculinos. Examinar los

estudios existentes sobre la Generación del 27 permitirá ver aquellos que incluyen o excluyen a las mujeres como grupo generacional. Cada crítico, según su conocimiento y sus condicionamientos socio-políticos, históricos, estéticos y subjetivos, confiere al canon que establece un sello personal. Por este motivo, merece la pena el esfuerzo de contextualizar y analizar las obras que empiezan a legitimar los conceptos teóricos sobre la Generación del 27.

Las teorías desarrolladas por estos estudiosos son aceptadas sin discusión, redundando en los imaginarios y prácticas tradicionales y, llegando a mitificar, en las últimas décadas, este grupo y periodo artístico. En estos estudios se ha resaltado la calidad artística del hombre con respecto a sus compañeras y, de ellas, se han seleccionado los elementos y singularidades que han reforzado la dominación y supeditación masculina: las características de esposas, madres o familiares de los miembros de esta generación. Quiere decir que las mujeres coetáneas han sido casi siempre descritas en su relación con los hombres artistas y no en sus relaciones entre sí, con ellas mismas. Esto deriva en que las imágenes que nos han llegado de estas mujeres estaban construidas desde una perspectiva masculina y androcéntrica que acentúan sus elementos pasivos y que no concuerdan con sus experiencias reales. Las mujeres viven en este espacio teorizado por hombres como desaterradas, enajenadas.

Todos estos estudiosos están condicionados por una visión androcéntrica que la crítica literaria feminista tiene como objetivo revisar y reconceptualizar. Se aboga por la necesidad de cambiar de óptica y se pretende encarar una nueva propues-

ta para tratar de reformar los criterios generacionales, elaborando un discurso crítico renovador. Se plantea una revisión de la definición y características generacionales elaborados desde la tradición estética, artística y cultural androcéntrica.

Para llegar a esto, primero hay que atacar al canon y a la codificación, plantear reformas que afecten al conjunto de ideologías y de pensamientos contemporáneos. En este proceso de reformulación se hace fundamental la investigación de Kate Millett (1995). Su eje central es el análisis de los contextos sociales y culturales establecidos, pasados y presentes, para, partiendo de ellos, desentrañar las claves literarias feministas. De esta forma se puede comprender que la actuación de estas escritoras y artistas se ha visto obligada a entrar en los juegos y parámetros patriarcales y reproducir, en muchos casos, sus discursos acordes con los intereses del varón.

## Concepción y gestación de la generación del 27

Desde su nacimiento hasta la actualidad se ha especulado en profundidad sobre el movimiento cultural denominado Generación del 27 y se ha insistido en su importancia dentro del panorama literario español, que ha sido catalogado por la crítica como la más brillante promoción de la literatura del siglo xx en España<sup>1</sup>. Las características, los miembros e, inclu-

so, su propio nombre han producido diversos debates entre estudiosos y especialistas. Luis Cernuda (1957)<sup>2</sup> y Ricardo Gullón (1953) la definieron como la Generación del 25:

A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de Generación del 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros" (Cernuda, 1975, pp. 137-138)

Max Aub (1966) la definió como la Generación de la Primera Dictadura (1923-1936), y Debicki (1968) prefirió la denominación de Generación de 1924-1925. Además, tal y como Francisco Gutiérrez Carbajo indica:

También ha sido denominada Generación de la amistad, Generación de la Dictadura, Generación de los poetas profesores, Generación Lorca-Guillén o Guillén-Lorca, Generación de la Revista de Occidente, Nietos del 98, Generación de los años veinte, Generación vanguardista, Generación de la República, etc. (Gutiérrez Carbajo, 2002, p. 205).

A pesar de estas diferentes propuestas, dicho movimiento cultural se ha consagrado y canonizado como "Generación del 27". Entre los grandes defensores de esta etiqueta destacan Ángel Valbuena Prat, Ernesto Giménez Caballero, Juan Chabás, Dámaso Alonso<sup>3</sup>, Juan Manuel

<sup>1</sup> Fue a la muerte del dictador, a la par de la democracia, cuando se empezó a recuperar estos poetas (exiliados en su mayoría) y este movimiento cultural como un referente de gran significado político y social.

<sup>2</sup> En la bibliografía de este estudio se ha usado la 4ª edición que se publicó en 1975.

<sup>3</sup> Nunca llegó a usar el término Generación del 27 pero fue el primero en defender en primera persona la importancia de ese año para el grupo

Rozas, Torres Nebrera, Ángel González y Francisco Javier Díez de Revenga. Este marbete se justifica por ser el año de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora, realizada en Sevilla, acto que terminó de forjar el grupo y su espíritu literario. Además, en ese año y el siguiente, se publicaron algunos de los libros más representativos de los miembros, según la crítica: *El alba del alhelí*, *Canciones y Romancero gitano*, *Ámbito y Cántico*, etcétera.

Sin embargo, en 1927, ya estaba consolidado el grupo y la mayoría de los miembros habían realizado diversas publicaciones, incluso ya había una conciencia artística de grupo que los llevó a colaborar en revistas y tertulias. De aquí, que autores como Debicki muestren su desacuerdo con ese año:

[...] subrayar el centenario de Góngora, nos tienta a dar demasiado énfasis a los aspectos formales y “puros” de la generación y sitúa demasiado tarde el efecto inicial de su labor poética (Debicki, 1968, p. 52).

Como se puede apreciar, la definición de este colectivo se abre a diferentes interpretaciones, como también manifestó Jorge Guillén en su poema *Testimonio*:

Dicen que el 27...  
¿Generación, constelación o grupo?  
[...]

¿El 27? Grupo bien unido  
Mientras viva.

Ya es algo... (1961, p. 253)

Ser un “grupo bien unido” es uno de sus atributos más relevantes: los estrechos lazos de amistad y compañerismo que estos escritores mantienen entre ellos, creando incluso estrategias para ayudarse mutuamente y visibilizar sus propias creaciones. Uno de los ejemplos más evidentes lo constituyen las revistas, fundadas o dirigidas por ellos mismos, que en palabras de José Antonio García instauran “un nuevo espacio de encuentro para los escritores de la Generación del 27” (García, 2007, p. 30). Además, establecen un vínculo más entre los integrantes, les ayuda a crecer como escritores y contribuyen a convertir la generación en grupo dominante. Las más significativas fueron: *Revista de Occidente* (1923), *Litoral* (1926), *Mediodía* (1926), *Verso y prosa* (1927), *Carmen* (1927), *Parábola* (1928), *Meseta* (1928) y *Gallo* (1928). Esta unión se puntualiza frecuentemente en los escritos sobre literatura que los propios integrantes realizan. Así Dámaso Alonso, convierte una imagen vivida durante la excursión de Sevilla en una metáfora de los acontecimientos culturales:

Imagen de la vida: un grupo de poetas, casi el núcleo central de una generación, atravesaba el río. La embarcación era un símbolo: representaba los vínculos y contactos personales que ligan los miembros de un grupo en conjunta florescencia: la amistad, el compañerismo, los compartidos sentimientos, los mutuos influjos... (Alonso, 1975, p. 653).

---

poético, lo que llevó a los demás estudiosos a fijar esa fecha.

Los primeros rasgos que se teorizan en torno al 27, los definen los propios integrantes, que imponen las normas de percepción de su propia cultura, gracias a su seguridad (y autoridad) como poetas y críticos literarios. Canonizan la historiografía literaria que ellos mismos han vivido y de la que han sido partícipes para perpetuarla y asegurar su trascendencia. Como manifestó Giménez Caballero: "si toda 'Lengua' y toda 'Literatura' siempre tuvieron padres que las engendraron, también pueden ellas, a su vez, tener descendientes que las perpetúen" (Giménez Caballero, 1940-1949, v. III, p. 16). Por lo tanto, crear sus términos historiográfico-literarios, como la polémica autodefinición de su generación y, desarrollar sus propios conceptos literarios se convirtió en una clara estrategia para inmortalizarse y garantizó su continuación, a través de sus "descendientes intelectuales", que resultaron ser los creadores de los manuales de literatura española. Prácticamente todos los integrantes pertenecientes por edad a la Generación del 27 se dedicaron en algún momento a la crítica literaria: Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Guillermo de Torre, Cansinos-Assens, Jorge Guillén, José Bergamín, Pedro Salinas, Max Aub, Juan Chabás, Alonso Cortés, etcétera<sup>4</sup>. Que los propios protagonistas de una generación histórica se conviertan en estudiosos de ese mismo periodo nos lleva a comprender mejor la construcción y la posterior legitimación, tanto de los autores como de las obras canonizadas.

Una vez exiliados, se acentúa la necesidad de realizar un análisis de su literatura en el contexto cultural de su época. Para muchos de ellos esta labor se convirtió en una necesidad perentoria que les aseguraba seguir en la historia de la literatura española, pese a esa condición de exiliados. Por otra parte, enfrentarse a la labor de reconstrucción de su propia historia cultural, después del sufrimiento de la Guerra Civil, fue un severo ejercicio, al que Max Aub dedica algunas palabras:

¿Qué dificultad presentaba para mí el hablar de todo esto? Poca o ninguna. Me puse a hojear una antología, y he aquí que, de pronto, me di cuenta de que ya no era la misma, siéndolo; de que todos aquellos versos que yo recordaba confundidamente, por mi mala memoria, pero con exactitud en cuanto al sentimiento, eran otra cosa; si tenían los mismos años que yo, me decían cosas distintas de las que me dijeron. Aquellos libros, que yo recordaba separadamente, formaban un todo en el curso de la historia, adquiriendo otra proporción, tiñéndose de otro color, encajando en el tiempo pasado de otra manera de como suponía: todos éramos distintos, siendo los mismos (Aub, 1969, p. 13).

El conjunto de la producción literaria de la década de los 20 y los 30 ofrecía una nueva lectura y visión de esa coyuntura histórica. El reiterado interés por contar sus episodios literarios e incluirse como miembros de la generación del 27 refleja también el concepto romántico del poeta/artista como ser superior. Por este motivo, muchos de ellos, ante el miedo de perder ese privilegio, comenzaron a compilar y editar todos sus escritos: los publicados

<sup>4</sup> Para profundizar más véase *Los poetas del 27 como críticos literarios* escrito por Díez de Revenga (1993, pp. 65-79).

en diferentes periódicos a lo largo de sus vidas, las charlas, cursos o conferencias, algunos textos inéditos y sus obras consagradas; constituyendo así los volúmenes de sus obras completas y asegurándose que ninguna de sus palabras cayera en el olvido.

Ese afán por mantener su hegemonía también los empuja a la escritura de muchos de los textos que publican bajo títulos que delinean su propia "literatura española contemporánea". Muchos de ellos ejercieron como docentes de literatura: Juan Chabás, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Guillermo de Torre, Giménez Caballero, etcétera, impulsando estos estudios y cultivando discípulos que, posteriormente, se convertirán en críticos literarios de referencia<sup>5</sup>. Aún así, otros miembros que no se dedicaron a la labor pedagógica, como Max Aub, elaboraron también una extensa producción crítico-literaria<sup>6</sup>.

Muchos de estos estudios han pasado como contribuciones fundamentales al desarrollo de la historia de la crítica

literaria española y se encuentran como textos de referencias sobre la Generación del 27. El ejemplo más evidente es *Historia de la literatura española (1937)*, de Valbuena Prat, un libro que:

[...] es susceptible de ser considerado como un referente del canon de la Historia de la literatura española, pues la gran repercusión de esta obra y el buen juicio de muchas de sus valoraciones críticas han *canonizado*, entre otras cosas, el canon que plantea (Martínez Ezpeleta, 2008, p. 151).

Todos estos escritores-críticos evidencian en sus disertaciones, el subjetivismo del historiógrafo-literario, ya que hablan de sucesos que han vivido en primera persona, de escritores a los que conocen y de los que proporcionan detalles intrahistóricos que solo ellos pueden conocer.

Por eso, Max Aub, al referirse a su publicación *Poesía española contemporánea*, advierte:

Hablé allí de un tema que conocía por haber convivido con su desarrollo. Ahora, es distinto: por eso pude hablar allí sin citas. No me hacían falta y menos al público que me escuchó: pisábamos terreno conocido (Aub, 1969, p. 224).

En este sentido, también Juan Chabás, recalca la idea de que los poetas son los que mejor pueden explicarse a sí mismos, justificando así que sean quienes definan y perfilen su propia generación literaria.

Todo esto lleva a pensar en la parcialidad científica de las epistemologías trazadas para consagrar la Generación del 27. El rigor de esta construcción apenas se ha cuestionado, porque el orden masculino

<sup>5</sup> En estos títulos críticos-literarios encontramos: *Literatura española. Siglo XX (1941)* de Pedro Salinas, *Literatura española contemporánea (1957)* de Luis Cernuda, *Lengua y Literatura de España (1940-1949)* de Giménez Caballero, *Literatura Española Contemporánea (1898-1950)* (1952) de Juan Chabás, *Poetas españoles contemporáneos (1969)* de Dámaso Alonso, *Historia de la Literatura española (1937)* de Ángel Valbuena Prat, *Poesía española contemporánea (1932)* de Gerardo Diego, *Lenguaje y poesía (1961)* de Jorge Guillén, *La aventura estética de nuestra edad (1962)* e *Historia de las literaturas de vanguardia (1965)* de Guillermo de Torre, etcétera.

<sup>6</sup> *Discurso de la novela española contemporánea (1945)*, *Prosa española del siglo XIX (1952-1962)*, *Manual de historia de la literatura española (1966)*, *Poesía española contemporánea (1969)*.

prescinde de cualquier justificación, la visión falocéntrica se impone como neutra, y no siente la necesidad de enunciarse en discursos que la legitimen. Los parámetros científicos utilizados para la construcción de esta generación se basan en un sistema social, económico e ideológico androcéntrico que establece unos saberes que conceden autoridad a los hombres, mientras se la niegan a las mujeres. Mainer subraya el carácter endogámico que caracteriza la construcción de esta generación:

Es un sugerente espectáculo ver cómo cada escritor –Luis Cernuda, por ejemplo– se emplaza frente a una tradición y frente a sus contemporáneos: viéndose en su espejo. Y es inevitable recordar, al propósito, que existe una larga ejecutoria española de textos de esa condición, unas veces complacientes, otras más crítica, pero basada siempre en la idea de que uno se comprende mejor al confrontarse con los demás. [...] Algún día habrá que estudiar esa forma de canon *in fieri* que es el construido por los escritores que hablan los unos de los otros (Mainer, 1998, pp. 297-298).

### Legitimación masculina y exclusión femenina

Si el verdadero poder es de quien cuenta y se hace intérprete de la historia, los escritores del 27 realizan su propia narración para legitimarse. La canonización de su movimiento cultural se produjo con más testimonios y versiones personales que rigor filológico. En esta construcción quedaron invisibilizadas las escritoras del mismo periodo literario, que no se en-

contraban en esa posición cultural de poder, que tal y como sostiene Michel Foucault, construye el saber y, decide en cada periodo, lo que se dice y lo que se calla, lo que se transmite y se convierte en tradición, lo que se aparta y lo que se ignora (Foucault, 1968).

En la transición democrática (1975-1978) la Generación del 27 representa la oposición al Régimen y, tanto críticos como investigadores, empiezan a realizar estudios sobre ella, tomando como referencia las antologías y monografías que habían realizado los propios poetas<sup>7</sup>. El canon literario y la historiografía, basados en los discursos construidos por los escritores y, difundidos a través de manuales, libros de textos, exposiciones y páginas webs, han seleccionado una cierta cantidad de material gráfico, testimonial y literario que ha permitido identificar las celebridades que componían la intelectualidad española. Al analizar los documentos más conocidos y las fotos más famosas de dicha generación, se percibe la total ausencia de las mujeres en estos círculos.

Es el caso de los carteles literarios. El más representativo es el de *Universo de la literatura española contemporánea*, realizado por Ernesto Giménez Caballero y publicado en el número 14 de *La Gaceta Literaria*, el 15 de julio de 1927. Aquí, al realizar un repaso por los escritores y

<sup>7</sup> Algunos de los hitos de referencia en este proceso de canonización fueron la antología *El grupo poético de 1927* de Ángel González (1976), *La edad de plata (1902-1931): Ensayo de interpretación de un proceso cultural* de José Carlos Mainer (1975), *El 27 como generación* de Juan Manuel Rozas (1978) y los dos volúmenes titulados *El grupo poético de 1927* de Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Negrera (1980).

pensadores españoles del momento, se dibujan unos sistemas planetarios donde se van ubicando las celebridades más importantes, sus discípulos y las revistas en la que publican. En este complejo sistema de relaciones, descrito gráficamente y que, además, realiza una absoluta vinculación del mundo de la literatura con las corrientes políticas y los medios de comunicación, no aparece ninguna mujer. Desde que se comienza a consolidar esta generación, en los medios de difusión, se desarrolla una mecánica reproductiva de lo que viene siendo una costumbre: no compartir los espacios intelectuales con las mujeres. Tampoco encontramos presencia femenina en la foto tomada durante la celebración del aniversario de Góngora, que se considera el momento de inicio de la Generación del 27. En el ensayo de Bernal Romero titulado *La invención de la Generación del 27* (2011), encontramos un capítulo por cada característica de esta generación. El siete se titula significativamente "Sin mujeres", y señala como característica generacional la ausencia femenina:

Entre los poetas del 27, en el momento y en los actos en los que se sitúa el nacimiento del grupo, no hubo mujeres; o si las hubo fueron muy pocas o con escasa relevancia para los actos, [...] se está afirmando que las existentes, incluso cuando alguna ya tenía más nombre que los poetas que después serían la referencia del grupo, no participaron de las actividades suscitadas en torno a Góngora en las que se localiza el nacimiento de la Generación del 27. [...] Quizá por eso en Madrid y en Sevilla fueron una notable ausencia, con solitarias excepciones (Bernal Romero, 2011, p. 155).

Bernal Romero describe un ambiente que es fulminante con las escritoras, ya que, efectivamente, se les niegan los espacios de participación como creadoras en las actividades claves y se les ofrece un tratamiento diferenciador. Por otra parte, la teoría literaria y los estudios recientes (Bernal Romero, 2011) siguen realizando separaciones por sexos e, incluso, continúan alegando que las mujeres son "solitarias excepciones", tratando a las artistas que participaron como casos aislados.

Este sistema excluyente se aplica a las antologías realizadas de la Generación, la más significativa, referente esencial, es la de Gerardo Diego, donde no figura ninguna mujer en la primera edición de 1932<sup>8</sup>, incorporando dos (Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcín) en la revisión que realiza para la edición de 1934. Pepa Merlo explica en el prólogo de su *Peces en la tierra: Antología de mujeres poetas entorno a la Generación del 27* que:

En todas las recopilaciones elaboradas hasta el momento, las mujeres o no aparecen (lo que ocurre en la mayoría de los casos) o lo hacen de un modo pobre, con sus nombres mencionados solamente de pasada, repitiéndose de unas antologías a otras los mismos nombres, pero ape-

<sup>8</sup> Frente al corpus de diecisiete poetas que presentó como autores "logrados": Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre.

nas sin detenerse en el análisis de su poesía (Merlo, 2010, p. 28).

Las antologías literarias desarrollaron un papel fundamental en la confección del canon de la Historia de la literatura española y, además, sirvieron para educar a partir de él (Palenque, 2004, p. 320). Por lo tanto, se puede afirmar que se ha aplicado un filtro en la memoria de la Generación del 27 y de las demás generaciones para excluir a las mujeres, a través de una rigurosa selección de documentos gráficos, literarios y artísticos. Incluso en los estudios recientes que han rescatado estas figuras, se justifica el desigual trato por parte de la crítica literaria, perpetuando la idea tradicional de que solo los escritores alcanzan calidad literaria mientras las escritoras ofrecen una literatura "de aficionadas". Este falaz argumento de la calidad para explicar la menor presencia de las artistas es el que sostiene Julio Neira, cuando afirma que:

Si el rastreo con que se mide la calidad de nuestras poetas es el de la obra de autores como Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Gerardo Diego, Rafael Alberti, etcétera, parece lógico situarlas en un plano secundario (Neira, 2009, p. 36).

Además de subestimar, de forma arbitraria, la calidad literaria de sus escritos, se las ha dejado fuera del círculo poético, artístico e intelectual vanguardista, convirtiéndolas en "marginales" o "excéntricas". Roberta Quance describe este proceso en la literatura femenina, pero se puede extender a todas las disciplinas donde predomina la presencia masculina:

El efecto es siempre esencialmente el mismo: trazar un círculo imaginario en torno a cada ejemplo de escritura femenina, como para mantenerlo fuera del ámbito público, de forma que toda mujer poeta de interés destaca entre los nombres de varón como una excepción (Quance, 1987, p. 90).

### Escritoras: una presencia real

Margarita Nelken ya era consciente de este mecanismo de exclusión cuando, en 1930, realiza una búsqueda de genealogías femeninas que la ayuda a construir la memoria perdida de las escritoras. En las primeras páginas de este ensayo, titulado *Las escritoras españolas*, sostiene:

Mas estos nombres son considerados tan solo como la excepción que confirma la regla. Y ello es un error. Nunca las mayorías probaron otra cosa sino que el número y el término medio no constituye una ejecutoria (Nelken, 1930, pp. 9-10).

Se parte, por lo tanto, de una situación de violencia simbólica a la que todas las artistas de esta generación se vieron sometidas, siendo un elemento imprescindible para comprender las enormes dificultades que encontraron para poder brillar y poder dedicarse a unas profesiones netamente masculinas. Además, tal y como explica Julia Varela:

En general, seguía dominando el estereotipo de que las mujeres estaban destinadas al cuidado de la casa y a la procreación, mientras que los varones estaban destinados a conquistar y a recrear el

mundo, en suma, a ser los protagonistas de la historia (Varela, 2013, p. 615).

Este prejuicio de la crítica literaria y artística explica, en parte, la ausencia de mujeres en el conjunto de los estudios y antologías de la Generación del 27. Uno de los objetivos de clasificar los diferentes movimientos en generaciones es recoger la historia artística de las sociedades, incluyendo a todos los intelectuales que participaron activamente en ellas. Sin embargo, esta condición no se cumple en la mayoría de los estudios de referencia, como se ha podido comprobar por los libros citados, puesto que no se ha reconocido la aportación de las mujeres.

Hay que entender que el ejercicio de la violencia simbólica de exclusión, empieza a producirse desde el nacimiento del grupo. En las tertulias y cafés de Madrid se reunía la élite cultural para hablar de todo lo relacionado con los acontecimientos políticos y artísticos, tanto en España como en el extranjero. Es en estos círculos donde empiezan a forjarse los vínculos entre los miembros generacionales. Santiago Ontañón describe, en su autobiografía, su importancia y la red de amistades nacida en las tertulias:

Perteneciendo a esa generación que casi podemos decir que vivió en los cafés y que coincide con la denominada "del veintisiete", a la que pertenezco. En aquellas tertulias se hablaba, se discutía, se profetizaba, se mentía y se decían verdades como puños. En aquellos cafés, templos del ocio, se hacían poetas, políticos, embaucadores y farsantes. Fue una etapa de oralidad casi tanto como de escritura. Cuando menos, aquella condición a esta muchas veces. En aquellos

cafés se discutía de lo divino y de lo humano, se fabricaban fortunas y se firmaban contratos que aseguraban millones, allá al fondo, sobre una mesa de mármol; se escribían novelas y se formaban compañías teatrales importantes. El café suplía los grandes despachos de hoy y hasta las reuniones clásicas en las casas burguesas, incómodas, frías, inhabitables casi sin excepción.

Fuera de las grandes casas aristocráticas, el hogar español de la época, digan lo que digan, se hacía insoportable. Aquellas casas te echaban a la calle y los hombres nos íbamos al café. [...] Raro es el español que ya esté instalado en la Historia, que durante una larga etapa de su vida no frecuentase el café (Ontañón, 1988, pp. 15-16).

Podemos observar la envergadura de estas tertulias, donde "se firmaban contratos", "se hacían poetas" y, quienes las frecuentaban tenían casi asegurada su presencia en la Historia. Es decir, que tanto la formación de las nuevas corrientes artísticas como la publicación de las producciones literarias en las diferentes revistas, periódicos y editoriales se concebían en estos espacios públicos y masculinizados, que no contemplaban la presencia de las mujeres, destinadas, en cambio, a permanecer en los ámbitos privados y domésticos. Ontañón matiza que el ambiente hogareño, donde prevalece la presencia femenina, se hacía "insostenible" y los hombres, frente a esta situación, se iban al café. Ellos tenían la libertad y el privilegio de poder elegir o de frecuentar ambos. Ellas asumían desde su niñez que esos espacios les estaban vedados. Incluso, así, muchas de las intelectuales de esta época frecuentaron esas tertulias.

A veces, se encontraban con el rechazo y siempre con un ambiente masculino. Además, como señala Mangini (2001, p. 148), solo dos tertulias madrileñas aceptaban abiertamente la presencia femenina: la cacharrería del Ateneo y la Granja del Henar. El resto de reuniones en las que participaron, o bien eran de carácter privado, organizados en casas o estudios de artistas, o bien, se colaron de forma esporádica.

Esto justifica que la tertulia de la Granja del Henar sea la más citada en las autobiografías de estas intelectuales: Ernestina de Champourcín relata en *La ardilla y la Rosa (Juan Ramón en mi memoria)* que la primera vez que habló con Juan Ramón Jiménez, quien ejerció una clara influencia en la poeta desde su infancia, fue en la Granja. También María Teresa León conoció allí a su futuro marido, Rafael Alberti. Victorina Durán en sus dos autobiografías *Así es y Sucedió*, y Elena Fortún en *Oculto Sendero*, citan este café que frecuentaron asiduamente, como un lugar liberador donde se producían encuentros enriquecedores con diversas personalidades.

Como explica Lorca en una conferencia del Ateneo en 1932, por un lado, se cuestionaba el intelecto femenino, y, por otro, ellas estaban controladas por sus madres o criadas que no les dejaban la autonomía para decidir sobre los lugares a los que acudir:

Quien ha vivido como yo y en aquella época, en una ciudad tan bárbara bajo el punto de vista social como Granada, cree que las mujeres o son imposibles o son tontas. Un miedo frenético a lo sexual y un terror al "qué dirán" convertían a las muchachas en autómatas paseantes, ba-

jo las miradas de esas mamás fondonas que llevaban zapatos de hombre y unos pelitos en el lado de la barba (texto extraído de Corrales, 2009, sin páginas)<sup>9</sup>.

Mientras que los miembros masculinos de la Generación fundaron revistas y trazaron estrategias de publicación para auto-visualizarse, las escritoras, a pesar de publicar también en esos canales, lo hicieron de forma anecdótica, sin continuidad y sin participar en las estrategias internas que se fundaban, sobre todo, en vínculos de amistad. Estas circunstancias nos ayudan a entender mejor la ausencia femenina en diferentes actividades y en el encuentro sevillano de homenaje a Góngora. Como bien cuenta Dámaso Alonso, ese viaje fue una invitación de Ignacio Sánchez Mejías, quien reunió a sus amigos para impartir diversas conferencias y lecturas de versos en el Ateneo de Sevilla y a quienes costeó el viaje y algunas noches en "las mejores habitaciones de un hotel que nos pareció regio" (Alonso, 1969, p. 654). En dicho encuentro, al que se acudía con invitación, "la generación hacía así su primero y más concreto acto público" (Alonso, 1969, p. 657), sin realizar ninguna propuesta a las poetisas contemporáneas para la participación del acto.

Sobre el reducido público que ocupaba la sala el día de su conferencia, el mismo Dámaso Alonso detalla:

Cuarenta y cinco personas. Solo cuatro damas, la noche de mi conferencia. Habían entrado por equivocación, sin duda,

<sup>9</sup> La edición de este libro se ha realizado sin paginación, por lo que resulta imposible citar minuciosamente su referencia.

y se escurrieron como cuatro anguilas en un momento en que yo me bebía un vaso de agua. Pero, ¡oh, prodigio!, el día del banquete con que nos obsequió el Ateneo, ¡cuatrocientos comensales! (Alonso, 1969, p. 655).

Sus palabras dejan claro sus ideas con respecto a las mujeres, concebidas como seres frívolos y sin interés por la cultura, fuera de su terreno y de su espacio en una sala de conferencias. Además, gracias a algunos periódicos locales, se sabe que una de esas cuatro damas presentes fue la sevillana Amantina Cobo de Villalobos, maestra, periodista, escritora y fundadora unos años después del Ateneo Femenino de Sevilla puesto que en el Ateneo sevillano no podían inscribirse las mujeres<sup>10</sup>. Su afinidad con la literatura y la cultura la llevó a acudir a aquel evento de forma consciente, contradiciendo la opinión del poeta.

Mientras los artistas de la Generación del 27 siguen siendo, en palabras de Dámaso Alonso, "maestros indiscutidos", las artistas no se mencionan, no existen, no pudieron participar en los actos, pero tampoco después fueron recogidas en las antologías escritas por los integrantes de esa generación, que controlan desde los inicios quiénes son los miembros que pertenecen a ella:

[...] mi idea de la generación a que (como segundón) pertenezco, va unida a esa excursión sevillana. Los que hicimos el viaje

fuimos Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico, Bergamín, Chabás y yo. Es evidente que si tomamos los cinco primeros nombres [...] y añadimos el de Salinas [...], Cernuda [...] y el de Alejandro [...], tenemos completo el grupo nuclear, las figuras más importantes de la generación poética anterior a la guerra (Alonso, 1969, pp. 655-656).

En los testimonios masculinos se aprecia una fuerte conciencia de grupo, incluso figuras que en principio no aparecen en el núcleo inicial, resaltan constantemente su pertenencia, como Santiago Ontañón que se auto reconoce como miembro, a pesar de no estar en las listas oficiales. La utilización del "yo" es predominante, o, como Jorge Guillén prefiere, el "nosotros": "Para evitar el yo protagonista, "le moi haïssable", hablemos de "nosotros": el grupo de poetas que, con los rasgos de una generación, vivió y escribió en España entre 1920 y 1936" (Guillén, 1961, p. 235). En cambio, las mujeres que, en sus autobiografías, narran y describen los mismos acontecimientos, no se sienten partícipes de esta generación, fraguada con parámetros androcéntricos.

Según Jorge Guillén la identidad de grupo se forja a través de elementos comunes de carácter estético e intelectual y, aunque al principio no eran conscientes de pertenecer a una generación concreta y, por lo tanto, no podían designarla con propiedad, eran consecuentes con lo que estaban fraguando:

Muy pronto forman un conjunto homogéneo. Homogéneo, sí, el conjunto, pero constituido por personalidades muy distintas. La idea de generación estaba ya en el aire. Entonces apareció, y aquí rea-

<sup>10</sup> Asociación poco investigada de cuya fundación dan cuenta algunas reseñas de periódicos como *La Unión Ilustrada* (9/3/1930) y *Estampa* (25/2/1930).

parece ahora como una realidad conocida empíricamente, y de ningún modo por inducción a posteriori. Raras veces se habrá manifestado una armonía histórica con tanta evidencia como durante el decenio del 20 entre los gustos y propósitos de aquellos jóvenes, cuya vida intelectual se centraba en Madrid (Guillén, 1961, p. 236).

Frente a la intelectualidad masculina, a las mujeres se las asociaba con la transmisión de la fe y las supersticiones. Ellos hablan un idioma poético y artístico del que ellas están excluidas: "Alrededor de una mesa fraternizan, se comprenden, hablan el mismo idioma: el de su generación" (Guillén, 1961, p. 245). La nueva figura de la mujer intelectual no era comprendida ni apreciada por los intelectuales de la época, como demuestra la famosa respuesta de Jacinto Benavente frente a la invitación que le ofreció el Lyceum: "Yo no puedo dar una conferencia a tontas y a locas" (León, 1977, p. 515)<sup>11</sup>. El comportamiento misógino de muchos de estos eruditos está en relación con las influencias intelectuales que ejercieron sobre ellos algunos pensadores y escritores europeos. Julio Caro Baroja describe el malestar que las actividades del Club generaron en algunos sectores conservadores de la sociedad española de la época:

Pronto llegó a formarse una leyenda en torno, una leyenda desfavorable y fomentada por las gentes de la derecha. Las ordinarieces, los sarcasmos, las ca-

lumnias, cayeron sobre el modesto club, donde unas mujeres pretendían entretenerse de modo amigable e inteligente. Gran crimen. Se las pintó como a unas sufragistas ridículas o anglómanas, como ateas, enemigas de la familia cristiana, etc. (Baroja, 1972, p. 69).

Como afirma José Carlos Mainer: "el arte español de la crisis de fin de siglo hubiera sido impensable sin el fuerte impacto del conocimiento y convivencia con los extranjeros" (Mainer, 1981, p. 58). Entre estos extranjeros destacan las obras de Nietzsche, Schopenhauer, Emerson, Taine, Koprotkin, Tolstoi, Zola e Ibsen, entre otros, que no solo influyeron en las creaciones de los escritores del 27, sino en la conducta ejercida hacia sus compañeras<sup>12</sup>.

Otra diferencia entre los miembros masculinos y femeninos de esta generación la constituyen los temas literarios. Como expresó Luis Cernuda "el poeta ve, o si se prefiere, experimenta y expresa lo que ve o experimenta" (Cernuda, 1975: 7) y las experiencias sociales de los hombres y de las mujeres de esta época divergen. El trato que la sociedad les ofrecía era muy desigual: desde la educación y las restricciones familiares hasta las (im)posibilidades de llegar a convertirse en

<sup>11</sup> Anécdota relatada en las memorias de María Teresa León (1977) y, también, en la de Carmen Baroja (1998, p. 90).

<sup>12</sup> No podemos olvidar algunos presupuestos misóginos de estos pensadores, escasos de base científica, como el postulado de Nietzsche que manifiesta que "Cuando una mujer tiene inclinaciones doctas, de ordinario hay algo en su sexualidad que no marcha bien", o aquel de Schopenhauer que se basa en la apariencia física para invalidar la producción femenina: "Sólo el aspecto de la mujer revela que no está destinada ni a los grandes trabajos de la inteligencia ni a los grandes trabajos materiales". Para profundizar véase *Historia de la Misoginia* de Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez y Margarita Gili Planas (1999).

autoridades literarias en vida como llegaron a ser para ellas Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset o Valle-Inclán. Las aspiraciones de unos y otras eran completamente diferentes.

Mientras en los poetas masculinos destacan, como sostiene Jorge Guillén

Los grandes asuntos del hombre – amor, universo, destino, muerte– llenan las obras líricas y dramáticas de esta generación (Solo un gran tema no abunda: el religioso)” (Guillén, 1961, p. 247)

Las escritoras reflejan, sobre todo, su nueva condición de mujer, un tema que cobra mucha relevancia en sus producciones. Además, dotan de nuevos contenidos y perspectivas los mismos temas que tratan los escritores, influenciadas, a la vez, por los *ismos* y las nuevas corrientes artísticas-literarias<sup>33</sup>.

En este universo conformado por hombres, la mujer como figura literaria y como personaje ya está pensada o como musa o como “ausencia”, elemento adyacente a la potestad masculina, tal y como revelan unos versos de Gerardo Diego: “mujer de ausencia/ escultura de música en el tiempo” (en Valbuena Prat,

1930, p. 84)<sup>34</sup>. Incluso a algunas de las mujeres creadoras de esta época, ellos las van a valorar únicamente por su misión inspiradora. Es el caso de Pilar de Valderrama, autora de siete libros, a quien Jorge Guillén, al prologar sus memorias presenta como “personaje de nuestra historia literaria” (Valderrama, 1981, p. 11) por ser la Guiomar de Antonio Machado.

Esta concepción va a chocar con la presencia real de mujeres que se presentan, además, como sujetos racionales, como demuestra su profesionalización en el ambiente artístico. Aún así, los intelectuales de la época seguían hablando de la presencia femenina creadora como algo peyorativo y extraño, lo que contribuyó a la automarginalidad de las artistas dentro de los movimientos artísticos-literarios de la época.

Examinar cómo el canon construye la historiografía resulta fundamental para tener una visión de conjunto sobre la situación real que atravesaron estas intelectuales y cómo percibieron su producción literaria sus compañeros contemporáneos. Se vuelve a demostrar que las voces de los hombres siempre sobresalen sobre el silencio de las mujeres. Dentro del grupo poético de la generación del 27, las mujeres han sido tratadas como figuras periféricas. Son artistas cuya producción ha tenido que esperar quizás demasiado tiempo para alcanzar un mínimo grado de reconocimiento. Teniendo como referencia los debates planteados por la ginocrítica y la crítica literaria feminista, la decodificación de este periodo literario será un primer paso y una vía pa-

<sup>33</sup> Circulaban por Europa las contradictorias ideas vertidas en los dos manifiestos futuristas sobre la mujer, de Valentine de Saint-Point, *Manifiesto de la mujer futurista* de 1912 y el *Manifiesto sobre la lujuria* de 1918, en los que se proyectaba una imagen de mujer nueva pero al mismo tiempo guardiana del hogar, del marido y los hijos. No menos contradictorio el papel que le asignaba el *Primer Manifiesto surrealista* de André Bretón de 1924, donde la mujer, amada y celebrada como “la gran promesa”, concreta su papel solo como musa y objeto del deseo, cuya mejor cualidad seguirá siendo la belleza.

<sup>34</sup> Es un poema de su libro poético titulado *Versos Humanos*.

ra superar las tradiciones culturales y revalorizar las obras de las mujeres.

## Bibliografía

- Alonso, D. (1975). *Obras Completas IV. Estudios y ensayos sobre literatura*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aub, M. (1945). *Discurso de la novela española contemporánea, Jornadas*, núm. 50, México: Centro de Estudios sociales, (2ª ed., Francisco Caudet [2004] [ed.]. Segorbe: Fundación Max Aub).
- Aub, M. (1952-1962). *Prosa española del siglo XIX*, 8 vols. México: Robredo.
- Aub, M. (1966). *Manual de historia de la literatura española*, 2 vols. (reed. [1977], Madrid: Akal; trad. Italiana por Diario Puccini, Bari: Laterza [1972]). México: Editorial Pormaca.
- Aub, M. (1969). *Poesía española contemporánea*. México: Ediciones Era.
- Baroja y Nessi, C. (1998). *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* (ed. Amparo Hurtado). Barcelona: Tusquets.
- Bernal Romero, M. (2011). *La invención de la Generación del 27*. España: Editorial Berenice.
- Bosch Fiol, E., Ferrer Pérez, V. A. y Gili Planas, M. (1999). *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos.
- Cernuda, L. (1975). *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957). Madrid: Guadarrama.
- Chabás, J. (2001). *Literatura española contemporánea. 1898-1950* (1952), ed. E intro. de Javier Pérez Bazo con la colaboración de Carmen Valcárcel. Madrid: Verbum.
- Corrales Rodríguez, C. (2009). *Un paseo por Madrid*. Madrid: Edición fecyt.
- Debicki, A. P. (1968). *Estudios sobre Poesía Española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid: Editorial Gredos.
- Diego, G. (1934). *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- García, J. A. (2007). *Generación del 27. Poemas*. León: Editorial Everest.
- Giménez Caballero, E. (1940-1949). *Lengua y literatura de España*, 6 vols. Madrid: Imprenta de Ernesto Giménez.
- González, Á. (1976). *El grupo poético del 27*. Madrid: Taurus.
- Guillén, J. (1961). *Lenguaje y Poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2002). *Movimientos y épocas literarias*. Madrid: UNED Ediciones.
- León, M. T. (1977). *Memorias de la melancolía*. Barcelona: Laia (2ª ed.).
- Mainer, J.C. ([1975] 1981). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, J.C. (1998). Sobre el canon de la literatura española del siglo xx. En Harold Bloom et al., *El canon literario* (pp. 271-299), introd. y compliación de textos de Enric Sullà. Madrid: Lecturas.
- Mangini González, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Martín Ezpeleta, A. (2008). Ángel Valbuena Prat. En *Las Historias literarias de los escritores de la Generación del 27*. Madrid: Arco/Libros.

- Merlo, P. (2010). *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas entorno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Millett, K. (1995). *Política Sexual*. Madrid: Cátedra
- Neira, J. (2009). *La quimera de los sueños. Claves de la poesía del 27*. Málaga: Editorial Veramar.
- Nelken, M. (1930). *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor.
- Ontañón, S. (1988). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Palenque, M. (2004). Historia, Antología, Poesía: la poesía española del siglo xx en las antologías generales (1908-1941). En L. Romero Tobar (ed.), *Historia Literaria | Historia de la Literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Rozas, J. M. (1978). *El 27 como generación*. Santander: La isla de los ratones.
- Rozas, J. M. y Torres Nebrera, G. (1989). *El grupo poético del 27*. Madrid: Cincel.
- Salinas, P. (2001). *Literatura española. Siglo xx*, (México, Séneca, Colección Lucero, 1941). Madrid: Alianza.
- Torre, G. De (1962). *La aventura estética de nuestra edad*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Torre, G. De (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Valbuena Prat, Á. (1930). *La poesía española contemporánea*, pról. de Concha Meléndez. Madrid: C.I.A.P.
- Valbuena Prat, Á. (1937). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Valderrama, P. de (1981). *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida*. Barcelona: Plaza & Janes editores.

## Hemerografía

- Díez de Revenga, Francisco Javier (abril-mayo de 1993). Los poetas del 27 como críticos literarios, *Cuadernos Hispanoamericanos*. "Generación del 27", núm. 514-515.
- Gullón, R. (1953). La Generación del 25, *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 96.
- Quance, R. (1987). Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres, *La balsa de la Medusa*, 4.
- Varela, J. (2013). La larga lucha por la emancipación de las mujeres. Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri, *Paper: revista de sociología*, núm. 98, 4.

## *Imayō*, los cantos de las prostitutas: la visibilización de las *asobi* y *kugutsu* y su producción lírica

### *Imayō*, prostitutes' songs: the visibility of the *asobi* and *kugutsu* and their lyrical production

#### Resumen

El artículo visibiliza la producción musical y la historia de dos tipos de prostitutas japonesas del periodo *Heian* 平安時代 (794-1185 d. C.), las *asobi* 遊女 y *kugutsu* 傀儡. Específicamente, se analizan las composiciones musicales *imayō* 今様, compiladas en el libro *Ryōjin Hishō* 梁塵秘抄 (La danza del polvo). Dado que la historia de las *asobi* ha sido poco estudiada, el presente trabajo rescata la importancia de estas artistas y de su producción. En este sentido la investigación busca contribuir a los estudios de género japoneses dentro el mundo hispanohablante.

**Palabras clave:** *asobi*, *kugutsu*, estudios de género, prostitución, *imayō*, *Ryōjin Hishō*, mujeres japonesas

#### Abstract

The article makes visible the musical production and history of two types of Japanese prostitutes from the *Heian* period 平安時代 (A. D. 794-1185), called *asobi* 遊女 and *kugutsu* 傀儡. Specifically, it analyzes the musical compositions *imayō* 今様, taking as its main source the book *Ryōjin Hishō* 梁塵秘抄 (*The dance of the dust*). Since the history of the *asobi* has been little studied, this work rescues the importance of these artists and their production. In this sense, the research looks for contributing to Japanese gender studies within the Spanish-speaking world.

**Key words:** *asobi*, *kugutsu*, gender studies, prostitution, *imayō*, *Ryōjin Hishō*, japanese women

**Fuentes Humanísticas** > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 47-60.

Fecha de recepción 24/05/2020 > Fecha de aceptación 16/07/2020

tgarcia@colmex.mx

\* El Colegio de México (México)

## Introducción

Durante la época *Heian* (794-1185), en Japón la figura femenina tomó, por vez primera, un rol fundamental dentro del círculo de la corte, gracias a la creación literaria. Los diarios, novelas y poemas escritos por mujeres de la época generaron un parteaguas para que las féminas destacaran aptitudes antes ignoradas dentro de un mundo predominantemente masculino. Un ejemplo importante de esta producción se encuentra en la novela escrita por la cortesana Murasaki Shikibu 紫式部 (978-1014), *Genji Monogatari* 源氏物語 (1010), texto cumbre dentro de la literatura clásica japonesa. Esta obra narra las peripecias amorosas del príncipe Genji en la corte imperial en Heian-kyō 平安京, mientras se describe con exactitud las costumbres políticas y culturales de aquel tiempo. Asimismo, esta novela resalta los juegos literarios que combinan la prosa con la poesía tradicional china y japonesa de aquel periodo. Sin embargo, hay que preguntarse: ¿sólo las mujeres que pertenecían a la élite de la corte realizaron obras textuales relevantes durante la época *Heian*?

No sólo las mujeres pertenecientes a la élite cortesana escribían durante la época *Heian*, puesto que, en aquel periodo, también existieron las *asobi* y *kugutsu*. Estas mujeres se dedicaron a entretener a las personas por medio de sus habilidades artísticas: desarrollaron el arte del canto y la composición de *imayō*, un género de música popular. Sin embargo, las duras circunstancias en las que vivía la clase menos privilegiada y las necesidades de sobrevivir a estas condiciones las llevaron a combinar sus destrezas musicales con la prostitución.

Con ello en mente, el presente artículo tiene como objetivo visibilizar tanto a las *asobi* y a las *kugutsu*, así como su historia y su producción lírica. De igual forma, se pretende dar un vistazo a las producciones poéticas, por medio de las cuales se puede hacer un acercamiento a ciertas vivencias no sólo de las *asobi* y *kugutsu*, sino en general de las mujeres de la época *Heian*. Esto expondrá, por lo tanto, la relevancia de este tipo de poesía musicalizada como fuente esencial para reconstruir la historia de las mujeres japonesas de aquellos años.

La justificación para hacer esta investigación radica en contribuir a los estudios de género japoneses dentro el mundo hispanohablante, ya que esta temática no ha tenido investigaciones en español y tiene un limitado número de trabajos en lengua inglesa.<sup>1</sup> Además, este trabajo adquiere relevancia en nuestro periodo histórico, donde la mujer está saliendo de la invisibilidad y está dando voz a aquellas que quedaron olvidadas en el tiempo, como las *asobi* y *kugutsu*.

Para sustentar este estudio, se seguirá la siguiente metodología. El primer apartado analizará los orígenes de la palabra *asobi* y cómo estos permearon el oficio de las *asobi-be*, que darían vida, en

<sup>1</sup> Los estudios que hay sobre *asobi* en idioma inglés son *Selling Song and Smiles. The Sex Trade in Heian and Kamakura Japan* (2006) de J. R. Goodwin, *Writing Margins, the Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan* (2001) y *The Construction of the Feminine Margin: An Examination of Texts from the Mid-Heian to the Early Kamakura Periods in Japan* (1997) de T. Kawashima, *The Female Entertainment Tradition in Medieval Japan: The Case of Asobi* (1988) de Y. H. Kim, *Love Songs in Ryōjin Hishō* (1986) de Y. H. Kim, *Songs to Make the Dust Dance. The Ryōjin Hishō of Twelfth Century Japan* (1944) de Y. H. Kim.

tiempos del mundo *Heian*, a las prostitutas con habilidades en el canto y la danza. Para esto, se irá entrelazando con momentos claves de la historia japonesa, donde el dominio masculino intervino en la construcción del nuevo significado dado a las *asobi*.<sup>2</sup> En el segundo apartado, se expondrá de forma detallada quiénes eran las *asobi* y qué era el *imayōj*. En el tercer apartado, se explicará el papel de las *kugutsu* y se hablará sobre el libro donde se recopilaron las producciones líricas del *imayō*. En el último apartado, se analizarán unas cuantas canciones que transmiten la voz lírica de las *asobi* y las situaciones que les acontecían a las mujeres durante la época *Heian*. Para ello, se escogieron los cantos *imayō* donde la mujer fuera el personaje principal o parte importante del tema.

## Un acercamiento histórico al origen de las *asobi*

La historia de las *asobi* se remite a los tiempos remotos del *Kojiki* 古事記, traducido como *Registro de cosas antiguas*. Este registro fue completado a comienzos del siglo VIII bajo el auspicio de la corte. En consecuencia, ése fue el texto más antiguo de Japón. Según Donald Philippi (1969, p. 3), traductor de la versión en inglés del *Kojiki*, esta obra es:

<sup>2</sup> “El dominio masculino está relacionado con las bases variantes objetivas y subjetivas que han (re)producido y perpetuado un sistema patriarcal donde predominan la dominación simbólica y los opuestos binarios bajo el esquema objetivo de la dominación masculina, lo cual ha generado adicionalmente la multiplicación y constante producción de enunciados frente a lo femenino desde un lugar violento” (Muñoz, 2016, p. 103).

La declaración de la corte sobre los orígenes del clan imperial y las principales familias y los inicios de Japón como nación; y es, al mismo tiempo, una compilación de mitos, narraciones y leyendas históricas y pseudohistóricas, canciones, anécdotas, etimologías populares y genealogías.

El término *asobi* fue mencionado por primera vez dentro del *Kojiki*, en referencia a las acciones que tomó la diosa de la fertilidad y la danza, Ameno-Uzume-no-Mikoto 天宇受売命, con el objetivo de sacar a la diosa del Sol, Amaterasu 天照, de la cueva donde estaba escondida, con el propósito de que regresará la luz al reino celestial.<sup>3</sup> Ante ello, Amen-no-Uzume buscó convencer a la diosa de salir de la cueva con las siguientes medidas:

Ató alrededor de su cabeza una diadema de cepa de *Ma-Saki* celestial, unió manos de hojas de *Sasa*, que sostuvo en sus manos, y volcó un cubo de roca celestial delante de la puerta de la cueva, el cual pisoteó rotundamente. Ella posó divinamente exponiendo sus senos y levantó su falda dejando ver sus genitales (*Koyiki*, 1969, p. 83).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Amaterasu, al ser la diosa del sol, era quien iluminaba el reino celestial. Por lo tanto, cuando ésta se escondió dentro de una cueva, la luz se extinguió y sobrevino la oscuridad.

<sup>4</sup> A lo largo del artículo, al pie de página se colocará el texto en original en inglés. La traducción al español ha sido realizada por la misma autora de este trabajo. “Tied around her head a head-band of heavenly *Ma-Saki* vine, bound together bundles of *Sasa* leaves to hold in her hands, and overturning a bucket before the heavenly rock-cave door, stamped resoundingly upon it. The she became divinely posed, exposed her breasts, and pushed her skirt-band down to her genitals”.

En seguida, Amaterasu abrió una grieta en la cueva y preguntó: "¿Por qué Ameno-Uzume canta y danza, y las ochocientas deidades ríen?" (*Koyiki*, 1969, p. 84).<sup>5</sup>

Philippi (1969, p. 85) refiere que, en la edición del texto en japonés antiguo, "[la frase] 'cantar y danzar' es escrita con el ideograma que significa 'placer' o 'música'. En japonés arcaico, se leía *asobi* (cantando y bailando) o *uta-mapi* (canción y danza)".<sup>6</sup> De acuerdo con esto, al canto y baile bajo un ritual de posesión divina se le conocía como *asobi*. En relación con este término, la estudiosa Yung-Hee Kim (1988, p. 207) menciona:

En resumen, lo que emerge de este episodio es una imagen arquetípica de la *asobi* con una función dual o combinada de sacerdotisa y animadora, que media entre los mundos de luz y oscuridad, orden y caos, y finalmente, de la vida y la muerte.<sup>7</sup>

Por otra parte, del término *asobi* surgió el cargo de *asobi-be*, para referirse, en un principio, únicamente a las mujeres sacerdotisas que ejecutaban tanto los cánticos como la danza en los rituales funerarios de la corte imperial (Kawashima, 2001, p. 29). Esta función les confería la exone-

ración del pago de impuestos y del trabajo de tierras. Sin embargo, a principios del siglo VIII, este término empezó a implicar un sentido peyorativo, puesto que, según Kim (1988, p. 209), la palabra *asobi-be* se relacionaba paralelamente con "[la palabra] 'jugar' que en japonés implica un trabajo libre y una actividad dirigida al placer".<sup>8</sup>

Podemos adjudicar este cambio en el significado a la instauración del sistema *Ritsuryō* 律令 a finales del siglo VII. Dicho sistema generó una serie de códigos legales que tomaron como base el modelo de la China *T'ang*, cuyo principal objetivo consistía en implementar reformas dentro del sistema de tenencias de la tierra. Con base en ello, el gobierno japonés declaró, en el siglo VII, que todas las tierras de arroz, tanto las cultivadas como las que aún no lo estaban, pertenecieran al gobierno (Yamamura, 1974, p. 5). En consecuencia, las regulaciones dirigidas al pago de impuestos se volvieron más detalladas, tal como lo sugiere la siguiente cita:

El estado reclamó la propiedad de todos los campos de arroz y obligaba a que se sembraran con semillas provistas por un antiguo sistema de préstamos de arroz conocido como *suiko*. Los ingresos estatales debían recaudarse en especie como materias primas, artesanías y mano de obra. (McCullough, 1993, p. 199).<sup>9</sup>

<sup>5</sup> "Why is that Ameno-Uzume sings and dances, and all the eight-hundred myriad deities laugh".

<sup>6</sup> "It is written with the ideograph that means 'pleasure' or 'music'. In archaic Japanese it was read *asobi* (singing and dancing) or *uta-mapi* (song and dance)".

<sup>7</sup> "In sum, what emerges out of this episode is an archetypal image of the *asobi* with a dual or combined function of a priest and entertainer image, mediating between the two worlds of light and darkness, order and chaos, and ultimately, life and death".

<sup>8</sup> "Play that in Japanese implies labor-free and pleasure-oriented activity".

<sup>9</sup> "The state claimed ownership of all rice fields and expected that they would be planted with seed provided by an ancient system of rice loans known as *suiko*. State revenue was to be collected in kind, as raw materials, handicraft items, and labor".

Ante un poder estatal que buscaba tener más control sobre el pago de los impuestos y que supervisaba que las tierras se trabajaran, las *asobi-be* empezaron a ser vistas como superfluas y como una carga monetaria para la corte. Esta posición se demoró en desaparecer, ya que, a pesar del estigma, seguía existiendo la profesión dentro de los códigos de la época, tal como se puede identificar en el artículo sobre asuntos funerarios del Código Yoro 養老<sup>10</sup> del año 718. En éste se señala que "los grupos de personas dedicadas a servicios funerarios están exentos de impuestos y reclutamiento laboral. Como viven sin trabajar y se les permite moverse libremente, se les llama *asobi-be*" (Kim, 1988, p. 208).<sup>11</sup> Ahora bien, hay que resaltar el uso de la palabra *personas* en la cita anterior, dado que ésta nos da a entender que, para ese momento, quienes sustentaban el cargo de *asobi-be* no eran únicamente del sexo femenino. Ante esto, ¿por qué empezaron a ejercer los hombres este oficio?

Para poder responder lo anterior, hay que remitirnos nuevamente al sistema *Ritsuryō*. Este sistema es un modelo que podríamos denominar "híbrido", puesto que combinaba los códigos legales de China con las normas morales del confucianismo. De acuerdo a Holcombe Charles (1997, p. 543), los códigos dentro del sistema *Ritsuryō* "fueron percibidos como un ejemplo de virtuosismo y ritualismo religioso".<sup>12</sup>

De igual manera, para comprender mejor tanto el modelo implantado como por qué éste generó el desplazamiento de las mujeres del cargo de *asobi-be* y la subsecuente entrada de los varones dentro de este oficio; debemos aclarar primeramente qué se entendía por las normas morales del confucianismo. Primeramente, se debe comprender que el confucianismo que se adopta en la época *Nara* (710-794) toma como referencia el modelo confucianista de la China imperial *T'ang*, que se caracterizaba por el "estudio de las costumbres sociales y la ideología política de las relaciones humanas con el cielo y los antepasados, y del sistema del *li* (ritual)" (Holcombe, 1997, p. 551).<sup>13</sup> A través de la relación entre estos elementos, el Estado *Nara* legitimó las acciones del gobernante apelando a las virtudes del discurso confucianista, lo que le dio un peso simbólico importante a los ritos. Sin embargo, estos ritos eran realizados mayormente por hombres, lo que enfatizaba la superioridad masculina de la época y del pensamiento confuciano (Piggott y Haboush, 2005).

En el análisis de Dorothy Ko (2003, p. 3), se señala que "el poder alegado y real del confucianismo para subyugar a las mujeres ocasionó su anulación de los discursos y registros oficiales".<sup>14</sup> Esta rescisión produjo que no fuera usada la palabra *mujer*, específicamente, dentro del Código Yoro. Además, dado que los rituales confucianos conformaban una parte

<sup>10</sup> Fue uno de los últimos códigos del sistema *Ritsuryō* (Holcombe, 1997, p. 543).

<sup>11</sup> "Groups of people engaged in funeral services are exempt from taxes and conscript labor. Since they live without working and are allowed to move freely around, they are called *asobi-be*".

<sup>12</sup> "They were seen as a ritual and virtuous example".

<sup>13</sup> "Study of social customs and political ideology-of human relations with Heaven and the ancestors, and the system of *li* (ritual)".

<sup>14</sup> "The real and alleged power of Confucianism to subjugate women, resulting in their erasure from official discourses and records".

sustancial para asentar la soberanía del Estado *Ritsuryō*, es comprensible que la figura masculina se visibilizara sobre la femenina dentro de los espacios ceremoniales y rituales funerarios.

No obstante, no debe creerse que sólo el confucianismo influyó en disociar a la mujer de los ritos funerarios, sino que también, según Kim Hee (1988), el budismo fue una pieza determinante para ello. Éste tomó fuerza ideológica a principios del siglo IX, cuando los textos budistas se desasociaron de los modos en que el confucianismo servía al Estado. De acuerdo con Mikael Adolpfson, Edward Kamens y Stacie M. (2007, p. 5), esta separación:

Estimuló nuevos desarrollos en la esfera del discurso religioso, ya que la erudición y la escritura se separaron del arte de la política que tuvo lugar en el siglo X. En resumen, el centralizado estado imperial burocrático fue reemplazado por un compuesto y ampliado multicentro, en el que tanto las élites seculares como las religiosas ya no estaban controladas por las proscripciones del estado *Ritsuryō*, pero al mismo tiempo seguían siendo parte del propio estado.<sup>15</sup>

A inicios del siglo X, ya se veía nítidamente cómo los altos rangos de la corte favorecían a las instituciones budistas:

Los miembros de la corte sirvieron como los seguidores laicos de las órdenes budistas (*zokubettō*, *kengyō*) y representaron los intereses de éstas dentro del imperio. Al mismo tiempo, los líderes monásticos también disfrutaron de una influencia sustancial en la corte (Adolpfson y Kamens, 2007, p. 42).<sup>16</sup>

La institución del budismo estaba regida principalmente por hombres. En ese sentido, los ritos funerarios de la corte pasaron a ser realizados exclusivamente por personas del sexo masculino. Eso explica por qué las mujeres fueron totalmente relegadas de ese puesto.<sup>17</sup> Además, se estigmatizó la figura femenina con la idea de que "las mujeres y su sexualidad eran pecado" (Kawashima, 2001, p. 50).<sup>18</sup> En consecuencia, tanto la paulatina desaparición del sexo femenino dentro de los ritos funerarios como la discriminación hacia las mujeres provocaron que la vida de las *asobi-be* tomara un nuevo rumbo y que el significado de la palabra que las identificaba también variara denotando usos distintos.

A continuación, se explicará brevemente cómo esta palabra ya no fue usada para referirse a los rituales funerarios, puesto que pasó a representar un oficio desempeñado por mujeres que no seguía

<sup>15</sup> "Spurred further developments in the sphere of religious discourse, as scholarship and writing were separated from the craft of politics that took place in the tenth century. In short, the neatly centered bureaucratic imperial state was replaced by a multicentered and broadened composite in which both secular and religious elites were no longer controlled by the proscriptions of the *Ritsuryō* state but were still part of the state itself".

<sup>16</sup> "Members of the Council and the Controllers staff served as their lay directors (*zokubettō*, *kengyō*), and represented their interests at court. Their monastic leaders also enjoyed substantial influence in the court".

<sup>17</sup> No se sabe exactamente el momento en el que estas mujeres dejaron de ser sacerdotisas funerarias, sin embargo, ya no se encontraron fuentes de la época *Heian* que hablará de las *asobi-be*.

<sup>18</sup> "The idea that women are sinful beings and that women's sexuality is sinful appears often in Japanese Buddhist-inspired literature of late *Heian*".

los principios sagrados ni del budismo ni del confucianismo. A partir de ese momento, el vocablo expresaba el trabajo del sexo femenino dedicado a los principios tanto del arte musical, de la prosa y del verso, como de la prostitución.

### Las *asobi* y el *imayō*

Para iniciar este apartado, es necesario regresar a la historia de *Ameno-no-Uzume* y recordar que la palabra *asobi* refería a la acción de bailar y cantar, por lo que las sacerdotisas *asobi-be* tenían un estrecho lazo con estas actividades. Subsecuentemente, cuando fueron apartadas de las funciones rituales, las *asobi-be* usaron sus habilidades artísticas para sobrevivir, por lo que conservaron solamente el nombre de *asobi*.

Una de las destrezas que desarrollaron y que las caracterizó fue el canto y la composición de *imayō*. La palabra *imayō* derivó "del adjetivo *imamekashi* 今めかし い que significa 'moderno' o 'actualizado' con matices de 'ostentación' y 'vivacidad'" (Nakara, 1999, p. 1).<sup>19</sup> Estos significados también refieren a la diferencia que existía entre esta música y la que se producía dentro de la corte.<sup>20</sup> Las composiciones *imayō* tenían un claro origen popular, lo cual influyó en que éste género musical no usara dispositivos poéticos tales como *makurakotoba* 枕詞 ('palabras de almohada') o *engo* 縁語 ('asociaciones verbales'); sino que recurrió a pala-bras

de repetición, onomatopeyas, *hayashikotoba* 囃子言葉 ('orquestas'), honoríficos y partículas exclamativas para producir efectos poéticos y de énfasis (Kim, 1944, p. XII).

Esta libertad de composición lírica estaba estrechamente unida con la vida que llevaron las mujeres que creaban e interpretaban los *imayō* después de ser relegadas de los oficios religiosos. Las *asobi* habían sido desplazadas a vivir con la clase popular, y las nuevas generaciones de estas mujeres habían nacido en ella. Las *asobi* habían elegido vivir de la libertad que ofrecía el arte; y el *imayō* simbolizaba ese modo de vida. Al mismo tiempo, el *imayō* expresaba el día a día de la clase popular, que transcurría dentro de un mundo cultural menos rígido a comparación de quienes vivían en la corte *Heian*. Las letras y la música reproducían los gustos populares, por lo cual se entiende también que esta música fuera menos estricta en su composición.

Por otro lado, las *asobi* se dieron cuenta de que su talento para producir *imayō* no era suficiente para mantenerse económicamente. Como consecuencia, sumaron servicios sexuales a sus presentaciones musicales y de danza. Así, se puede entender por qué el nombre de *asobi* ya no se asoció nunca más con quienes trabajaban en los rituales funerarios de la corte: esta palabra comenzó a hacer referencia a la prostitución.

No obstante, hay que señalar que las *asobi*, a pesar de ya no ser sacerdotisas dentro del imperio, seguían ejerciendo prácticas rituales. Dichas prácticas eran predominantemente de carácter budista, pues el ambiente de finales de la época *Heian* beneficiaba a esta religión. Incluso, algunas de ellas, principalmente las líderes

<sup>19</sup> "From the adjective 'imamekashi' which meant 'modern' or 'up-to-date' with nuances of 'showiness' and 'liveliness'".

<sup>20</sup> "Saibara, *fuzoku* y *roei* eran el repertorio musical de los nobles" (Kim, 1944, p. 3).

de las *asobi*, eran consideradas como *bodhisattvas*.<sup>21</sup> Esta información se sustenta gracias al *Kojidan* 古事談 (*Discusión de asuntos pasados*), una compilación de *setsuwa* 説話<sup>22</sup> escritos por Minamoto no Akikane 源顕兼 entre 121 y 1215, donde se lee lo siguiente:

El *shonin* de Shusha oraba para ver un *bodhisattva* vivo. Un oráculo del sueño le dijo: si quieres ver a un *bodhisattva* vivo, ve a ver a la líder de las *asobi* en Kansai (Kawashima, 2001, p. 56).<sup>23</sup>

Así, el autor de este texto cuenta que la líder de las *asobi*, llamada *chō ja*, llegaba a la iluminación después de cantar una pieza de *imayō* (Kawashima, 2001, p. 57). Esto le otorgaba a la *asobi* una posición sagrada. Claramente, su conexión con la religión no había desaparecido e, incluso, el *imayō* se convirtió en una herramienta del ritual para alcanzar el nirvana.

Estos servicios, tanto los rituales, que se vinculaban con el *imayō*, como los de contenido sexual se llevaban en un lugar muy particular: pequeños botes que se distribuían a lo largo del río Yodo. Este río era la arteria principal para transportar mercancías entre el mar interior y la capital. Los botes transportaban al menos

a tres mujeres a bordo: una *asobi* principal que entretenía a los invitados cantando mientras golpeaba un pequeño tambor; una aprendiz *asobi* que sostenía una sombrilla enorme para proteger a su amante y atendía sus necesidades, y una *asobi* retirada que estaba a cargo de remar el bote. Los puertos principales donde se podían buscar a las *asobi* eran en Eguchi, Kamusaki y Kaya (Goodwin, 2006, p. 15).

Ahora bien, con respecto a los clientes de las *asobi*, estos eran en su mayoría hombres pertenecientes a la corte del imperio *Heian*. Por consiguiente, estos empezaron a difundir el *imayō* entre la élite. De esa manera, varias *asobi* fueron invitadas a entretener las fiestas imperiales, lo que propició que el *imayō* fuera coreado por la clase acomodada del imperio, por lo que se convirtió en un género que gustaba tanto en la clase popular como en la cortesana (Kim, 1986, p. 6).

En concordancia, los emperadores también disfrutaron de este género musical, entre ellos el famoso emperador Goshirakawa 後白河 (1127-1192), quien reinó entre 1155-1158 y se convirtió en un ferviente seguidor del *imayō*, educándose en este arte por medio de una *kugutsu* diestra en este saber musical y poético. En el siguiente apartado se explicará quiénes fueron las *kugutsu*. También, se hablará del *Ryōjin Hishō*, una de las recopilaciones *más grandes* de *imayō* que surgió de los encuentros entre Goshirakawa y su maestra.

## Las *kugutsu* y el *Ryōjin Hishō*

La palabra *kugutsu* refiere a un grupo de migrantes nómadas. Los hombres de estos grupos practicaban la caza, mientras

<sup>21</sup> "El *bodhisattva* es alguien quien ha hecho un voto formal de acatar completa y perfectamente la *budeidad*, es decir, el camino que ha dictaminado Buda" (Reiko, 2001, p. 63).

<sup>22</sup> El término *setsuwa* puede traducirse al español como "cuento literario" y su contenido puede variar desde mitos y leyendas hasta cuentos (Rasplica, 1978, p. 159).

<sup>23</sup> "The shonin of Shusha prayed that he might behold a living bodhisattva. A dream Oracle said, 'if you desire to behold a living *bodhisattva*, go see the leader of the *asobi* at Kansai'".

que las mujeres cantaban *imayō* y practicaban la prostitución, al igual que las *asobi* (Kawashima, 2001, p. 28). Asimismo, éstas eran frecuentadas por los varones pertenecientes a la corte *Heian*.

Oe no Masafusa 大江匡房 (1041-111), consejero privado del emperador Go-Sanjou 後三条 (1032-1073), era uno de estos hombres. Este personaje escribió una de las mejores descripciones sobre estas mujeres en su ensayo *Kairaishiki* 傀儡子記 (*Record on Puppeteers*, 1087), de la que se puede leer a continuación un pequeño fragmento:

*Kugutsu* no tiene viviendas fijas ni casas para vivir. Se instalaron en tiendas de lana y llevan una vida nómada, una costumbre similar a la de los bárbaros del norte. Sueltan gritos coquetos y se pavonean balanceando sus caderas y sonriendo. Se pintan la cara con colorete y polvo blanco. Estas mujeres atraen a las personas con sus canciones y música lascivas. Ni sus padres, ni sus maridos, ni sus yernos las reprenden. Sin dudar, las mujeres atraen a caminantes y viajeros para una cita nocturna. Por tales servicios, se les paga bien. Estas mujeres poseen ropa bordada con hilos dorados, túnicas de brocado, adornos dorados para el cabello y hermosas cajas de cosméticos con incrustaciones de nácar [...] Desde que viven a expensas de los impuestos y de los conscriptos, disfrutan de sus vidas con placer. Una noche adoran a *Hyakudayu* y rezan por la buena fortuna haciendo ruido con sus bailes y tambores (Kim, 1944, pp. 13-14).<sup>24</sup>

<sup>24</sup>*Kugutsu* have neither fixed abodes nor houses to live. They put up woolen tents and lead a nomadic

De acuerdo a la cita anterior, se pueden ver diversas similitudes entre las mujeres *kugutsu* y *asobi*. Empero, existía una gran diferencia entre ambas: el lugar donde laboraban. Al contrario de las *asobi*, las *kugutsu* trabajaban en las estaciones de los caminos interiores, principalmente en Aohaka, Sunomata, Nogami y Akasaka en la provincia de Mino.

Entre estas mujeres surgió la famosa *kugutsu* de nombre Otomae 乙前, (1085-1169), quien fue la maestra del emperador Goshirakawa por diez años. Goshirakawa era un ferviente seguidor del *imayōj*, por ello pidió que trajeran a la corte a una de las mejores compositoras e intérpretes de este arte: Otomae. A partir de este suceso, la estudiosa Yung-Hee Known infiere que las *kugutsu* desarrollan este arte del *imayō* de una forma aún más formal que las mismas *asobi*.

Gracias a las clases impartidas por Otomae al emperador, decidió escribir la más larga recopilación de *imayō* de la historia: *Ryōjin Hishō* (Kim, 1986, p. 6).<sup>25</sup>

---

life, a custom similar to that of the northern barbarians. They let out coquettish cries and swagger around swinging their hips and smiling bewitchingly. They make up their faces with rouge and White powder. These women are people with their lewd songs and music. Neither their parent's nor husbands nor sons-in-law reprove them. Without hesitation, the women entice wayfarers and travelers for a night's tryst. For such services, they are paid well. These women own clothes embroidered with Golden threads, brocade robes, Golden hair ornaments, and beautiful cosmetic boxes with mother-of-pearl inlay [...] Since they are expected from taxes and conscript labor, they spend their lives in pleasure. A night, they worship *Hyakudayu* and pray for good fortune by making racket with their dances and drum".

<sup>25</sup>Diez canciones del primer libre y ciento cuarenta y cinco del libro dos del *Ryōjin Hishō* están traducidas bajo el título de *The Dance of the Dust on the Rafters* (1999), texto que se utiliza en este artículo.

*Ryōjin Hishō* literalmente significa “Techo-viga-polvo”. Este nombre refiere a una leyenda china que cuenta la historia de dos cantantes que protagonizaron una serie de actuaciones que ocasionaron que se levantara el polvo que había en las vigas y que no se asentara durante tres días completos. Este sentimiento era el que sentía el emperador al ver representarse el *imayō* por las *asobi* o las *kugutsu* (Kim, 1944, p. XIV). Cabe señalar que este texto se divide en 10 libros, pero actualmente sólo existen el primer libro con 21 canciones, el segundo con 546 y el décimo libro que contiene las memorias del emperador Goshirakawa (Kim, 1944).<sup>26</sup> Así, gracias al *Ryōjin Hishō*, se conocen algunas de las composiciones de estas mujeres.

A continuación, se presentarán algunos *imayō*, a través de los cuales podrán leerse tanto el sentir de estas artistas como lo que experimentaban las mujeres en el medio popular y en la corte. Estos textos, además, ofrecerán un acercamiento a la fuente original y a las voces de las *asobi* y *kugutsu*. Finalmente, estas canciones demostrarán cómo el *imayō* es una fuente fundamental para reconstruir la vida de las mujeres de la época *Heian*, sobre todo de aquellas que no tenían el privilegio de pertenecer a la *élite*.

## La voz de las *asobi* y las *kugutsu* a través del *imayō*

Algunos de los *imayō* donde aparecen personajes femeninos son aquellos que hablan de las *asobi*. Por ejemplo, en uno de los temas musicales, se canta:

Lo que la cortesana realmente quiere es una canción para cantar, un tambor para tocar, un pequeño bote, un poco de sombra, una mujer sonriente que la pasee y –¡*Hyakudai*, dios del camino!– el amor de un hombre (*The dance of the dust*, 1999, p. 75).<sup>27</sup>

Gracias a esta canción, se sabe del culto que las *asobi* tenían a *Hyakudai* y, por lo tanto, de la importancia de esta veneración en sus vidas. La adoración a *Hyakudai* implicaba un culto fálico no sólo para atraer más clientes, sino para encontrar el amor.

Esto último no es de extrañar, ya que para muchas *asobi* tener una relación seria significaba poder ascender de posición social y dejar de laborar como prostitutas.<sup>28</sup> Sin embargo, la mayoría de las veces, los hombres sólo las buscaban para tener relaciones sexuales sin compromiso.<sup>29</sup> En

<sup>26</sup>“En el *Ryōjin Hishō* existente se cubre una amplia y diversa gama de temas: religión, amor, vida popular, naturaleza, humor y canciones infantiles. Entre estos, el más dominante es la religión, con más de la mitad de las canciones de la antología relacionadas con el budismo en particular. El siguiente en representación es el tema del amor, seguido de la vida popular, haciendo que la antología sea una combinación completa de lo sagrado y lo profano” (Kim, 1986, p. 3).

<sup>27</sup>“What the stroller really wants is a song to sing, a drum to tap, a little boat, a little shade, some smiling woman rowing her, and –*Hyakudai!* God of the road- the loving of a man”.

<sup>28</sup>“Algunos hombres hacían de estas mujeres esposas y amantes e, incluso las *asobi*, pero no tienen en este sentido, los sabios y príncipes no estaban exentos” (Goodwin, 2006, p. 19).

<sup>29</sup>Hay relatos de hombres que hablan de sus encuentros fortuitos con las *asobi*, pero no tienen con ellas nada más que relaciones sexuales. Por ejemplo, Fujiwara Yoringa (1120-1156) escribe en su diario: “Esa noche, invité secretamente a un *asobi* a bordo del bote, y la penetré. Le envié de

la siguiente composición, se puede escuchar a una *asobi* o *kugutsu* que se pregunta si no podía el varón complacerse sólo con su presencia y con su arte:

Si vas al oeste de la ciudad encontrarás las hermosas aves amorosas, gorriones, cucos, así que escucha. Hay tantos hombres en estos días que aman los placeres de la cama, pero no te importaría si yo no lo hago, ¿verdad, cariño? (*The dance of the dust*, 1999, p. 51).<sup>30</sup>

Así, se observa que ellas buscaban un reconocimiento fuera de los placeres carnales que pudieran dar, ya que no eran sólo prostitutas, sino verdaderas artistas.

Ahora bien, las *asobi* y *kugutsu* no sólo hicieron letras sobre ellas, sino que también hablaron de las mujeres de la corte y cómo eran sus relaciones amorosas. Uno de los temas de sus canciones fue el cortejo que existía para formalizar una relación amorosa entre una pareja de la corte *Heian*. El cortejo consistía en que los enamorados debían estar juntos por tres noches consecutivas, a escondidas de los padres de la muchacha. Si estaban de acuerdo, la mañana siguiente del tercer día la mujer lo presentaba a la fa-

milia, de ese modo se efectuaba la unión (*Kagero*, 1969, p. 329); pero, si el hombre no estaba convencido, podía irse sin decir nada y desaparecer de la vida de la mujer. Hay un *imayō* que transcribió esa amarga situación en la que el hombre decidía retirarse:

Escuché al joven Kaja. Vino a tomar una esposa. Llegó como un esposo por dos noches, luego la tercera, más allá de la hora más oscura, con las faldas dobladas, se puso de pie al amanecer (*The dance of the dust*, 1999, p. 53).<sup>31</sup>

Ahora bien, ser abandonadas por el hombre provocaba en las mujeres la pena del desamor. Esto se puede percibir en el siguiente *imayō*:

Mis pensamientos sobre él son lo suficientemente fuertes como para llegar al norte más lejano. Mi amor por él podría extenderse desde aquí hasta el este y de regreso. Pero, si después de todo no nos hemos unido en el amor, yo debería olvidar todo sobre él (*The dance of the dust*, 1999, p. 29).<sup>32</sup>

Así, se cantaba la tristeza de una mujer no correspondida. Igualmente, existían aquellos casos donde el hombre iba y venía, sin dejar clara la situación sentimental con la mujer. Tal escenario se refiere en la

vuelta, dándole un poco de arroz y otros regalos también" (Goodwin, 2006, p. 65).

<sup>30</sup> "If you go west of the city you will find the pretty love-birds, sparrows, swallows, cuckoos, so I hear. There are so many men these days who love the pleasures of the bed, but you don't mind if I don't do so, do you, dear?". En la letra, los pájaros refieren a las *asobi*. Además de que están trabajaban en el oeste, su voz, muchas veces, se comparaba con los cantos de los pájaros. Uno de sus clientes, por ejemplo, describe a una de ellas de la siguiente forma: "Ella conoce todas las posiciones sexuales y tiene la voz de un pájaro en el paraíso de Amida, así como la cara de un ángel" (Goodwin, 2006, p. 17).

<sup>31</sup> "I hear young Kaja. Came to take a wife. He came on like a husband for two nights, then the third, past the darkest hour, his skirts tucked in, he took to his heels, off into the dawn".

<sup>32</sup> "My thoughts of him are strong enough to reach the farthest North. My love of him could stretch from here to the East and back. But if we had not joined in love, why, maybe, after all, I might just forget all about him".

siguiente canción, donde se aconsejaba a la mujer qué comportamiento tomar ante aquellos desplantes por parte del varón.

Ahora ésta es la regla de mi pabellón de caza: haz que se quede fuera de tu habitación un rato. Haz que aprenda su lección, mientras la noche todavía es joven. (Ya ves, anoche se mantuvo alejado). E incluso si ha venido a pedir perdón, si, incluso si se arrepiente, aparta la vista por un momento. (*The dance of the dust*, 1999, p. 51).<sup>33</sup>

Sin embargo, no todas las mujeres soportaban aquellos arrebatos de los varones. Algunas incluso ejercían su sexualidad libremente y no esperaban a que el amado llegara para tener relaciones, tal y como se cita a continuación:

Los jóvenes mechones de hierba se mantienen agradables y gruesos, aunque los caballos mordisquean. En mi habitación, aunque nunca vengas, mi cama nunca está vacía, porque yo también soy joven (*The dance of the dust*, 1999, p. 64).<sup>34</sup>

A pesar de estos testimonios, que una mujer tuviera varias parejas sexuales no era bien visto por la sociedad ni por la madre. Esto se observa en el *imayō* que se cita continuación, donde se lee la pena

de una madre por tener hijos que no la han enorgullecido y agrega lo que piensa de su hija al final de éste:

Déjame decirte cómo son mis hijos: el mayor es un jugador, siempre pierde, nunca gana. El siguiente está en un templo, aunque todavía es joven, y le encanta jugar por la noche. ¿Mi hija? Mi hija es sólo una puta (*The dance of the dust*, 1999, p. 68).<sup>35</sup>

En el caso de este fragmento lírico, la muchacha es expuesta como una *mujerzuela*.

Asimismo, se puede advertir que las *asobi* y *kugutsu* componían relatos que reflejaban cómo el pensamiento de una época permeó los roles de género, lo que provocaba estereotipos y prejuicios. Esto se puede volver a ver en un *imayō* donde se describe a una madre cuyos dos únicos hijos tienen diferentes empleos. Sus trabajos han sido escogidos de acuerdo con su sexo. Mientras que al primero le tocó una labor de marinero por ser varón, a la chica se le asignó trabajar en la cocina de un *lord*:

Sólo tengo una niña y un niño. Mi hija fue buscada para trabajar en la cocina de un señor en Kioto, así que la he regalado. Mi hijo era buscado como marinero para el barco más rápido de un sacerdote de un gran santuario rural, así que también lo regalé. (*The dance of the dust*, 1999, p. 65).<sup>36</sup>

<sup>33</sup> "Now this is the rule of my hunting-lodge: Make him stand outside your room a while. Make him learn his lesson, while the night's still young. (You see, last night he stayed away). And even if he's come to say he's sorry, yes, even if he repents, turn your eyes away, for a while".

<sup>34</sup> "The young tufts of grass stay nice and thick, even though the horses nibble. In my bedroom, even though you never come, my bed is never empty, for I too am young".

<sup>35</sup> "Let me tell you how my children are: the eldest is a gambler, always losing, never winning. The next is in a temple, though still young, and loves to play around at night. My girl? My girl is just a slut".

<sup>36</sup> "I only have a girl and boy. My girl was wanted in the kitchen of a lord in Kyoto, so I've given away.

## A modo de conclusión

Desde el periodo *Nara*, las *asobi* sufrieron el desplazamiento de los rituales funerarios a manos de los hombres. Aunado a eso, durante la época *Heian*, su posición empeoró al perder por completo su lugar dentro de la corte imperial. En consecuencia, empezaron a usar sus habilidades artísticas como exsacerdotisas para sobrevivir, y desarrollaron el arte del *imayō*. Sin embargo, aun con su talento, no lograron ganarse la vida, por lo que fue necesario incluir la prostitución a sus oficios artísticos. Así, aunque ejercieron esas labores, continuaron perpetuando las ceremonias sagradas. Incluso, algunas líderes de las *asobi* fueron consideradas como *bodhisattvas*.

Las *kugutsu*, por su parte, también desarrollaron el arte del *imayō*. Estas mujeres eran artistas y prostitutas como las *asobi*, pero surgieron de grupos nómadas. Subsecuentemente, ejercían su labor en los caminos y no en los ríos como las *asobi*. Una de estas mujeres fue la responsable de llevar este género musical al emperador Goshirakawa, quien lo perpetuó en un libro llamado *Ryōjin Hishō*.

De aquella fuente primaria, se escogieron algunos *imayō* que transmiten no sólo la voz de las *asobi* o las *kugutsu*, sino en general la de las mujeres de la época *Heian*, principalmente de aquellas que no tenían el privilegio de pertenecer a la corte. En los ejemplos asentados en este artículo, se advierten tanto los sentimientos de enamoramiento y de desamor como los prejuicios, estereotipos y roles de

género que se habían construido alrededor de las mujeres de aquel tiempo en Japón.

En definitiva, las *asobi* y las *kugutsu* fueron artistas que compusieron y dieron voz a un grupo social que hubiera, posiblemente quedado en las tinieblas si ellas no hubieran creado el arte del *imayō*. Rescatar su pasado reivindica su nombre y no deja morir la historia de mujeres que no tenían los medios para perpetuar sus memorias.

Para finalizar, hay que destacar que este estudio espera impulsar más investigaciones en español sobre este tema, el cual es indispensable para un momento histórico en el cual, más que nunca, se está alzando la voz de las mujeres. De esta manera, se pondría atención a los grupos vulnerables como el de la prostitución que, por su condición social, sigue siendo estigmatizado. Además, vale la pena resaltar que investigaciones como éstas permiten visualizar patrones de violencia hacia la mujer, que se han heredado desde hace siglos y que se han reproducido de formas muy similares en diversas partes del mundo a pesar de las diferencias culturales entre continentes, países o regiones.

## Bibliografía

- Adolphson, M., Kamens E. y Stacie M. (Edit.). (2007). *Heian Japan. centers and peripheries*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Goodwin, J. (2006). *Selling Song and Smiles. The Sex Trade in Heian and Kamakura Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Ko, D. (2003) *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and*

---

My boy was wanted as a sailor on the fast boat of a priest, of a big country shrine, so I gave away too".

- Japan. California: University of California Press.
- Kagero Nikki: el diario de la vida efímera (1969), Kuzuya Sakai (Trad). *Estudios Orientales. El Colegio de México*, 4(3).
- Kawashima, T. (2001) *Writing Margins. The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*. Boston: Harvard University Asia Center.
- Kim, Y. H. (1944). *Songs to Make the Dust Dance. The Ryōjin Hishō of Twelfth Century Japan*. California: University of California Press.
- Kojiki*. (1969). D. Philippi. (Trad.) Tokyo: Princeton University Press.
- McCullough, W., Shively, D. (1993). *The Cambridge History of Japan. Heian Japan*, 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muñoz, R. L. (2016). Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano. *Rev. col. soc.*, 39, (1).
- Nakahara, G. E. (1999). *The songs of Ryōjinhisho*. (Dissertation to get the degree of Doctor of Philosophy). Hawaii: University of Hawaii.
- Philippi, D. (1969) Introducción. En *Kojiki*. Tokyo: Princeton University Press.
- The dance of the dust on the rafters. Selections of Ryōjin Hisho*. (1999). Moriguchi (Trad.). Seattle: Broken Moon Press.
- Holcombe, C. (1997). Ritsuryou Confucianism. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 57, (2).
- Kim, Y. H. (1988). The Female Entertainment Tradition in Medieval Japan: The case of "Asobi". *Theatre Journal*, 40, (2).
- Kim, Y. H. (1986). Voices from the Periphery: Love Songs in *Ryōjin Hisho*. *Monumenta Nipponica*, 14, (1).
- Piggot J. & Haboush, J (2005). Reseña de "Women and Confucian Cultures in premodern China, Korea and Japan". *Estudios de Asia y África*, XL, 1.
- Rasplica, L. (2001). Nichiren and Setsuwa. *Japanese Journal of Religious Studies*, 5, (2-3).
- Reiko, O. (2001). Bodhisattva and Buddha, *Journal of Feminist Studies in Religion*, 17, (1).
- Yamamura, K. (1974). The decline of the Ritsuryou System: Hypotheses on Economic and Institutional Change. *Journal of Japanese Studies*, 1, (1).

## Hemerografía

JUAN AGUILAR GONZÁLEZ\*

## Faustina Maratti Zappi, escritora y heroína, ¿a su pesar?

## Faustina Maratti Zappi, writer and heroine but, at what cost?

### Resumen

La poeta italiana Faustina Maratti es una ilustre desconocida para el público hispanohablante. Su fama en Italia, no obstante, es controvertida: mientras que algunos reconocen su talento como poeta, un sector de la crítica atribuye su notoriedad al incidente con el duque Sforza y la considera un apéndice de su marido, el también poeta Giovan Battista Felice Zappi.

**Palabras clave:** Literatura, poesía, género, siglo XVIII

### Abstract

The Italian poet Faustina Maratti is an illustrious unknown to the Spanish-speaking public. Her fame in Italy, however, is controversial: while some recognize her talent as a poet, a part of the critics attributes her notoriety to the incident with Duke Sforza and treat her work as an appendage of her husband, the poet Giovan Battista Felice Zappi.

**Key words:** Literature, poetry, genre, 18th century

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 61-69.

Fecha de recepción 24/05/2020 > Fecha de aceptación 11/08/2020

[juan.aguilarg@gmail.com](mailto:juan.aguilarg@gmail.com)

\* Universidad de Castilla-La Mancha (España)

## Objetivo

El objetivo de este breve trabajo es presentar a una poeta desconocida para la gran mayoría de los lectores hispanohablantes, así como dar algunas claves sobre su poesía y la opinión de la crítica. A pesar de haber sido rimadora de reconocido talento, lo que le valió su entrada en la Academia de la Arcadia, el juicio sobre Faustina Maratti ha aparecido siempre ligado al trágico evento que le tocó vivir y que la convirtió –sin ella quererlo– en una heroína. Tampoco ha favorecido el estudio de sus rimas la opinión de un crítico de reconocido prestigio como Walter Binni, que restringió la producción de Faustina a los límites de un cancionero, desechando así gran parte de los temas sobre los que compuso.

## Faustina: Vida, obra y legado

Faustina Maratti (1679/82<sup>1</sup>-1745) era hija del famoso pintor Carlo Maratti y Francesca Gommi, aunque éste sólo la reconoció como tal cuando obtuvo la mayoría de edad<sup>2</sup>. Alcanzó cierto renombre como

poeta gracias a sus sonetos de tintes petrarquistas, si bien debe gran parte de su fama a la turbulenta relación que vivió con el segundogénito de la familia Sforza, Gian Giorgio Sforza Cesarini.

Vista la importancia del hecho, no es baladí hacer una breve síntesis de lo ocurrido: el duque Sforza se enamoró perdidamente de la joven durante unas vacaciones en Genzano. Sforza, que según Morandini (2001, p. 195) era “joven de carácter receloso, impulsivo, un romántico irrazonable”, intentó secuestrarla cuando esta se encontraba con su madre y algunas criadas. La agredida se defendió con gran determinación, la misma que demostró cuando no dudó en denunciar al duque de la poderosa familia ante los tribunales. Lo que pretendía ser una romántica fuga de los enamorados acabó con la huida de Sforza, que se refugió primero en Nápoles y después en España.

Por desgracia, cuando gozaba de una vida estable y feliz tras el matrimonio con Felice Zappi, tuvo que afrontar la pérdida de su hijo Rinaldo dos años después de su nacimiento. La tragedia se cebó de nuevo con la familia cuando su marido murió repentinamente en 1719. Decidió entonces aislarse en Imola, desde donde versificaría todo lo sucedido a lo largo de sus años. Paradójicamente, serían los versos del aislamiento los que harían crecer su fama como poeta. En estos años mantuvo correspondencia con reputados literatos como Giampietro Zanotti<sup>3</sup>, Jacopo

<sup>1</sup> La fecha de nacimiento más aceptada ha sido tradicionalmente la de 1679. Sin embargo, damos también la fecha de 1682 que se extrae del registro de los *Stati delle Anime* de 1695 y el documento matrimonial de 1705.

<sup>2</sup> Sobre la fecha del reconocimiento de Faustina como hija legítima, los estudiosos manejan dos fechas, 1698 y 1700, siendo esta última la más probable al coincidir con la muerte de Francesca Trulli, que vivía retirada en un monasterio desde 1659, y el matrimonio con Francesca Gommi. La estricta ley de la época prohibía contraer matrimonio mientras uno de los dos cónyuges estuviera vivo, por lo que reconocer a Faustina antes de

la muerte de Trulli le habría acarreado problemas ante la justicia.

<sup>3</sup> Giampietro Zanotti (1674-1765) fue pintor y poeta de gusto barroco.

Martello<sup>4</sup> o Carlo Innocenzo Frugoni<sup>5</sup>. El máximo reconocimiento a su trayectoria llegó en forma de título nobiliario por cuenta del rey Augusto II de Polonia, que la nombró marquesa en 1728.

Aún quedaría un triste episodio en la vida de Faustina Maratti: la irrupción en escena del hijo de Giovan Giorgio Sforza, Francesco. Éste exigía que Faustina lo reconociera como hijo, algo que la poeta negó rotundamente a lo largo de veinte largos años en los que se consumió lentamente y que terminaron por alejarla, poco a poco, de la sociedad y la poesía.

En el plano meramente literario, Faustina comenzó a formar parte de la Academia de la Arcadia en 1704 bajo el nombre de Aglauro Cidonia. Gracias a su entrada en la Arcadia pudo gozar de la fortuna editorial que no tuvieron otras tantas mujeres. Sus rimas fueron publicadas en la antología *Poesie italiane di rimatorici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano pastore arcade* de Recanati en 1716. Las *Rime di Aglauro Cidonia* aparecieron incluidas el mismo año en los volúmenes dos, nueve y diez de *Rime degli arcadi*, obra que fue reeditada también en 1722 y 1727. Con Crescimbeni apareció en el tercer volumen de *Prose degli Arcadi* (1718).

Unos años después, fruto del trabajo común con su marido y compañero arcádico, nacieron las *Rime di G. Battista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, publicadas por primera vez en 1723.

A esta le siguieron muchas bajo el mismo nombre y otra, en 1789, con el título cambiado a *Canzonieri di Alessandro Guidi e de' due Zappi*, probablemente para dar más relevancia a Guidi, cuyas poesías ya aparecían junto a las del matrimonio en las ediciones anteriores.

Muchas de las composiciones de Zappi se hallan dispersas en otras obras. En ocasiones es sólo un soneto, en otras algo más, pero son buena muestra de la importancia que alcanzó. Además de los trabajos ya citados, en el siglo XVIII la encontramos en los *Componimenti* de Bergalli, en la recopilación de Agostino Gobbi *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d' ogni secolo* (1739) y en las *Poesie di Giampietro Cavazzoni Zanotti* (1741). Algunos versos de ocasión aparecen en *Rime sulle nozze degli eccellentissimi signori D. Marc'Antonio Conti duca di Guadagnolo e donna Faustina Mattei de' duchi di Paganica* (1722) y en *Rime per le nozze del signor co. Gaspare Giusti con la signora co. Maddalena Trissino dal vello d'oro* (1742).

En siglo XVIII un único soneto, *All'Italia*, aparece en *Storia del sonetto italiano: corredata di cenni biografici e di note storiche, critiche e filologiche* (1839) y en *Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura* (1834). Angelo Mazzoleni recopiló alguna más en *Rime oneste de' migliori poeti, antichi e moderni* en 1821.

Más interesante resulta el siglo XIX con la pequeña recopilación de De Blasi, que en su antología recordó trece de sus sonetos y aportó una extensa y útil bibliografía donde recabar información sobre la autora.

En el siglo XX, el crítico italiano Bruno Maier fue quien prestó más atención a Faustina, con una monografía en 1954, incluyéndola posteriormente en *Lirici del*

<sup>4</sup> Pier Jacopo Martello (1665-1727), poeta y dramaturgo boloñés y miembro de la Arcadia conocido como Mirtillo Dianidio, ensalzó, como tantos otros de sus colegas de la Academia, el carácter decidido de Faustina y su talento para la poesía.

<sup>5</sup> Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), poeta de la Arcadia, cultivó con éxito el género pastoral.

*Settecento* (1955) y la edición en 1972 de *Rimatori d'Arcadia: Giambattista Felice Zappi, Faustina Maratti Zappi, Eustachio Manfredi, Carlo Innocenzo Frugoni*.

Ya en el siglo XXI, Cracolici (2018) dio a conocer el soneto a Clelia que se halla en el documento manuscrito *Scritti autografi e Stampati di o relativi a Faustina Maratti Zappi*, donde están ordenados los sonetos de la autora con anotaciones propias.

Faustina Zappi se dedicó exclusivamente a la poesía y fuera de este género solamente se conservan dos cartas que escribió al conde Zampieri en *L'Epistolario ossia scelta di lettere inedite famigliari curiose erudite storiche galanti* (1795), y otra más en *Lettere d'illustri italiani trascelte dalla domestica* (1879) con motivo del matrimonio de Angelini-Schneider.

Como poeta es hoy día recordada por haber versificado sobre las heroínas de la Antigüedad, tema en boga en la época y predilecto por varias autoras que formaron parte de la *Querelle des femmes*. Cuando se toca el motivo de las heroínas en las composiciones resulta interesante discernir, e intuir, pues no siempre se dispone de todos los datos, que llevó a Faustina a escribir sobre sus gestas. Los argumentos más usados han sido la identificación con el incidente con Sforza y la influencia de su padre. Ambos juicios, plausibles, han sido en ocasiones utilizados para restar importancia a la calidad literaria de la autora e incluso para realizar una suerte de criba entre sus composiciones.

En cuanto a la influencia del padre, es complicado dilucidar cuánto hay del progenitor en la hija. Si bien Maier (1954) habla de contribución, opino que debe entenderse en el más amplio concepto de retroalimentación cultural. En los siglos precedentes se había acrecentado el gus-

to por el poema heroico y la pintura sintió el influjo de los versos de Tasso y Ariosto, entre muchos otros, que a su vez bebían de fuentes principalmente bíblicas. No era extraño que mujeres de poder, como la reina Cristina de Suecia, fueran retratadas imitando a las valientes damas de la literatura.

En aquel ambiente cultural vio Faustina a su padre ganar fama y fortuna con una serie de cuadros sobre las heroínas del pasado, por lo que resulta normal verlas plasmadas en sus poesías. Desgraciadamente, la mayoría de pinturas se han perdido y la única que nos ha llegado es la de Cleopatra, que Carlo donó a la hija y de la que da fe Crescimbeni en *L'Arcadia* (1708). De esta manera se cerraría un triángulo que vería la matriz literaria de los cuadros del padre volver a la misma mediante los versos de la hija.

Por último, la idea menos "atractiva", pero igualmente posible, es que Carlo Maratti aprovechara, como elabora Stella Rudolph (1992), la notoriedad de la hija como una suerte de estrategia publicitaria para dar a conocer su negocio tras la muerte de Francesca Gommi, modelo y madre de Faustina.

Sobre la identificación Faustina-heroínas, conviene destacar la crítica reflexión de Walter Binni (1955) a raíz del excesivo relieve puesto por Maier (1954) en la heroicidad de la poeta y no en el ánimo patético<sup>6</sup>-melódico de sus sonetos compuestos siguiendo el esquema de un cancionero "al uso". Si bien Binni aboga-

<sup>6</sup> Entiéndase aquí y en las sucesivas ocasiones en las que aparece "patético" en su primera acepción según el *Diccionario de la lengua española*: Que conmueve profundamente o causa un gran dolor o tristeza.

ba por reconocer el sentimiento patético de una heredera de la tradición petrarquista, fue un reconocimiento que establecía límites y reducía la labor poética de Faustina a la de un pequeño *Canzoniere*, dejando el resto de su producción relegada al olvido. A este respecto, el juicio de Cracolici resulta muy acertado:

Descartadas así las composiciones "político-encomiásticas", por ser consideradas "exteriores"; las "histórico-heroicas", por demasiado "melodramáticas"; las "sentencioso-epigramáticas", por demasiado "pictóricas", la crítica ha insistido en los sonetos "patéticos y melódicos", del gusto de Binni, los cuales se leen efectivamente como un "pequeño cancionero" conyugal [...] Las meritorias descomposiciones textuales y los apuntes estilísticos que se han sucedido, siguiendo el consejo de Binni de "precisar mejor la indicación de los varios modelos petrarquistas utilizados por Maratti" para focalizar "su solución personal dentro del quehacer arcádico", se han desarrollado por tanto sobre una base textual drásticamente reducida e ideológicamente seleccionada (Cracolici, 2018, p. 185).

Ciertamente, las composiciones de Faustina pueden ordenarse según el clásico esquema del cancionero donde la mujer expresa el amor por el marido, el dolor por la pérdida de éste y el hijo, etcétera. Esto ocasionó que el mismo Binni la considerara casi como un apéndice del marido, relegándola a ocupar un puesto de inferioridad y no de igualdad en las *Rime*, donde figuraban también Manfredi y Frugoni. La fuerza dramática que el crítico le reconoce se observa en los siguientes versos donde se duele por la prematura muerte del hijo:

Dov' è, dolce mio caro amato figlio;  
Il lieto sguardo, e la fronte serena?  
Ove la bocca di bei vezzi piena,  
E l' inarcar del grazioso ciglio?

Ahimè! tu manchi sotto il fier periglio  
Di crudel morbo, che di vena in vena  
Ti scorre, e il puro sangue n' avvelena,  
E già minaccia all' alma il lungo esiglio.

Ah! ch' io ben veggio, io veggio il tuo vicino  
Ultimo danno, e contro il ciel mi lagno,  
Figlio, del mio, del tuo crudel destino!

E il duol tal del mio pianto al cor fa stagno,  
Che spesso al tuo bel volto io m' avvicino,  
E nè pur d' una lagrima lo bagno (De Blasi, 1930, p. 387)<sup>7</sup>.

Y el marido:

Chi veder vuol come ferisca Amore;  
E come tratti l'arco, e le quadrella,  
Come incateni, e come di più bella  
Fiamma accresca alla race eterno ardore;  
Venga, e miri l'altero almo splendore  
Del mio bel Sole, e l'una, e l'altra Stella;  
La lieta guancia, e i bei crin d' oro, e quella  
Fonte, chiaro gentil specchio del core.  
Chi poi desia veder qual nesca affanno  
Da così desia veder qual nasca affanno

<sup>7</sup> ¿Dónde está, amado y dulce hijo mío / la feliz mirada y la frente serena? / ¿Dónde la boca colmada de ternura / y el arco de la graciosa pestaña?

¡Ay de mí! Tú sucumbes al fiero peligro / de la cruel enfermedad que por las venas te corre y la sangre pura te envenena, / y ya amenaza el alma el largo exilio. / ¡Ah! ¡Yo bien veo, yo veo tu último dolor cercano / y al cielo me lamento, hijo, de nuestro cruel destino! / Y es tal el dolor de mi llanto que al corazón estanca, que a menudo a tu bello rostro me acerco / y ni siquiera con una lágrima lo humedezco.

Da così vaghe forme, e sì leggiadre,  
 E come strazi Amore un cor già vinto;  
 Venga, e miri il mio mal, vegga il mio danno,  
 Come da' rei martiri è il mio cor cinto,  
 Amari Figli d' un sì dolce Padre (Battista Zappi, 1752, p. 124)<sup>8</sup>.

Si sobre la influencia (real) del episodio en su poesía puede discutirse el alcance, no cabe hacer lo propio, o al menos no con tal grado de incertidumbre, sobre la repercusión en la fama (mundana) y crítica. Muchos de sus colegas arcádicos le dedicaron versos que la situaban entre las heroínas sobre las que componía, haciendo del episodio del secuestro un ejemplo de virtud. Pier Jacopo Martello, que en la larga dedicatoria a la poeta que precede a *Il Davide in corte* (1723, p.272) señalaba que junto al nombre de las grandes mujeres de Roma como Lucrezia, Porzia, Virginia y el resto, debía añadirse el de Faustina, pues, dice, “no faltarán a la Historia (recordando vuestros casos) también acciones que con los de estas grandes heroínas puedan compararse”. Sin embargo, y como sucede en otros casos donde por ensalzar la virtud personal basada en la biografía se descuida el reconocimien-

to del talento poético, algunas de estas poesías poco o nada añadieron en el plano literario.

Merece la pena destacar entre tanta exaltación de la virtud femenina a la poeta Aretafila Savini de' Rossi, que unió a su causa en defensa de la educación femenina los versos de Faustina. Eran tiempos en los que la llama del debate en torno a la educación femenina estaba lejos de extinguirse con discursos como el de Antonio Volpi en la *Accademia dei Ricovrati* de Padua en 1723. Aretafila respondió al misógino discurso con la *Apologia in favore degli Studi delle Donne*, redactada en 1723 y publicada seis años después por el mismo Volpi en *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne*.

La autora sienesa utilizó los versos de Faustina para refutar los argumentos de Volpi, los cuales, resumiéndolos en pocas palabras, pues no aportaban nada nuevo, venían a decir que los estudios no eran apropiados para las mujeres. No obstante, se debe puntualizar que la posición que ocupa Faustina dentro del más amplio cuadro de la *Querelle des femmes* es paradójica: si bien es citada cuando se habla de este debate, se hace siempre como ejemplo del talento literario que puede alcanzar una mujer cuando recibe una educación adecuada. Sin embargo, Faustina no escribió explícitamente a favor de los derechos de las mujeres y los versos utilizados por Aretafila no formaban parte de un soneto creado específicamente para debatir la educación femenina, sino que se encontraban en la composición dedicada a Ortensia que puede leerse en *Rime degli Arcadi* (1747):

<sup>8</sup> Quien quiera ver cómo hiera Amor, / y cómo emplea el arco y las flechas, / cómo encadena, y cómo de la más bella / llama inflama la naturaleza eterno ardor, / que venga y vea el soberbio divino esplendor / de mi hermoso Sol, y una y otra Estrella. / La feliz mejilla y los hermosos cabellos de oro, y esa / fuente, claro y gentil espejo del corazón. / Quien desea ver cómo nace la tribulación, / lo mismo desea saber de dónde nace, / de vagas y graciosas formas y cómo despedaza Amor un corazón rendido, / que venga y vea mi mal, vea mi sufrimiento, / cómo por el rey de los martirios está mi corazón preso, / amargos Hijos de tan dulce Padre.

Chi è costei, che in volto delicato  
 Tal maestade, e tanto orgoglio porta?  
 E di cento Matrone audace scorta  
 Entra nel mezzo del Roman Senato?  
 Pria tace; e il guardo intorno poi girato  
 Scioglie i detti facondi; e saggia, e accorta  
 Contro il tributo alteramente insorta,  
 Tolgasi, disse, o Padri il peso ingrato.  
 L'Oratrice del Tebro, Ortensia, è questa,  
 Ch'alto ragiona; e in un faconda, e bella  
 Ottiene il don dell'onorata inchiesta.  
 O tu, che lodi sol Donna, che tace,  
 Dì, che taccia colei, che mal favella:  
 Donna, che saggia parli, e piacque, e  
 piace (*Rime degli Arcadi*, 1747, p. 24)<sup>9</sup>

## Conclusión

Faustina, cuyas poesías han sido motivo de revisión durante los siglos, ha sufrido el “desmembramiento petrarquista” no en su persona, sino en su obra, por parte de aquellos que hicieron de su trabajo una recopilación de heroínas con las que identificarla y por quienes vieron en ella la última (u otra más) en la larga lista de las que compusieron un cancionero a la manera de Petrarca.

En este sentido, termino trayendo de nuevo a colación las palabras de Cracolici

(2018, p. 182), para quien el juicio crítico sobre su poesía fue víctima de su mismo éxito y que sólo gracias a la relectura propiciada por los estudios de género se ha arrojado luz sobre la “escritura oculta” tanto dentro como fuera de la academia.

## Bibliografía

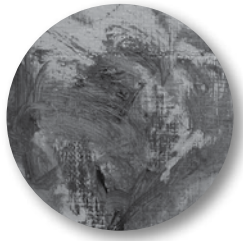
- Albani, A., Antonini, A., Stampiglia, S. Antonelli, G. (1722). *Rime sulle nozze degli eccellentissimi signori D. Marc'Antonio Conti duca di Guadagnolo*.
- Ambrosoli, F. (1834). *Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura con note*. Milano: Branca e Dupuy.
- Angelini, I. (Ed.). (1879). *Queste lettere d'illustri italiani trascelte dalla domestica raccolta di autografi Ignazio Angelini pubblicava il giorno 23 ottobre 1879 per le nozze della sua figlia Angelica con signor Raffaele Schneider*. Tip. della pace.
- Bergalli, L. (1726). *Componimenti poetici delle piu' illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli*. Venezia: Antonio Mora.
- Binni, W. (1963). *L'Arcadia e il Metastasio*. Firenze: La Nuova Italia.
- Cacciari, C., Zanelli, G. (1995). *Faustina Maratti tra Roma ed Imola: immagine pubblica e tormenti privati di una poetessa italiana del 700*. Imola: La mandrágora.
- Canonici Fachini, G. (1824). *Prospetto biografico delle delle donne italiane*. Venezia: Tip. Di Alvisopoli.
- Catena, G. B. (1723). *Rime dell'avvocato Gio. Batista Felice Zappi, e di Faustina Maratti, sua consorte, coll'aggiunta delle più scelte di alcuni rimatori del*

<sup>9</sup> ¿Quién es esta, que en delicado rostro / tal majestad y tanto orgullo porta? / ¿Y por cien matronas audaces escoltada / entra en medio del Senado Romano? / Primero calla; y con la mirada alrededor, después centrada / despliega el locuaz recurso; y sabia, y sensata / contra el tribuno dignamente insurrecta / Quítese, dijo, oh Padre el peso ingrato. / La Oradora del Tebro, Ortensia, es esta / Que alto razona; y locuaz, y hermosa / Obtiene el don de la honorable petición. / Oh, tú, que halagas sólo a la mujer que calla, / Di que calle quien mal conversa: / Mujer, que sabiamente habla, agrado, y agrada.

- presente secolo. Venezia: Giovanni Gabriello Hertz.
- Colonna, P. (1911). *Francesco Massimo e i suoi tempi (1635-1707)*. Roma: Tipografia Cooperativa Sociale.
- Crescimbeni, G.M. (Ed.). (1747). *Rime degli Arcadi*, X. Antonio de' Rossi.
- Crescimbeni, G.M. (Ed.). (1718). *Prose degli arcadi*. Roma: Antonio de' Rossi.
- De Blasi, J. (1930). *Scrittrici italiane dalle origini al 1800*. Firenze: Nemi.
- Ferri, P. L. (1842). *Biblioteca femminile italiana*. Padova: Tipografia Crescini.
- Galli, G. (1925). *Nel Settecento. I poeti Giambattista Felice Zappi e Faustina Maratti*. Bologna: Cappelli.
- Guidi, A., Zappi, G., Maratti, F., Zuliani, G., Pian, G., Daniotto, G. Dall'Acqua, C. (1789). *Canzonieri di Alessandro Guidi e de' due Zappi*. Venezia: Antonio Zatta e figli.
- L'epistolario ossia scelta di lettere inedite famigliari curiose erudite storiche galanti ec. ec. di donne e d'uomini celebri morti o viventi nel secolo 18*. (1795). Venezia: Graziosi.
- Luciani, A., Balestra, A. Recanati, G. (1716). *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano pastore arcade*. Venezia: Sebastiano Coleti.
- Maier, B. (1954) *Faustina Maratti Zappi, donna e rimatrice d'Arcadia*. Roma: L'Orlando.
- Maier, B. (1972). *Rimatori d'Arcadia: Giambattista Felice Zappi, Faustina Maratti Zappi, Eustachio Manfredi, Carlo Innocenzo Frugoni*. Udine: Del Bianco.
- Maier, B. (Ed.). (1959). *Lirici del Settecento*. Milano, Ricciardi.
- Manfredi, E. (Ed). (1711). *Rime d'alcuni illustri autori viventi, aggiunte alla Scelta d'Agostino Gobbi [di cui formano la quarta parte] e in questa terza edizione accresciute*. Venezia: Lorenzo Baseggio.
- Mazzoleni, A. (1801). *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole*. Bassano: G. Remondini.
- Migliau, A. (1911). *Studio su Faustina Maratti Zappi in Arcadia "Aglaura Cidonia"*. Città di Castello: Lapi.
- Morandini, G. (2001). *Sospiri e palpiti*. Genova: Marietti 1820.
- Savini de' Rossi, A. (1729). Apologia in favore degli Studi delle Donne, contra il precedente Discorso del Signor Gio. Antonio Volpi. En Giovan Antonio Volpi, *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne*. Padua: Giovanni Manfrè.
- Vannucci, A. (Ed.). (1839). *Storia del sonetto italiano: corredata di cenni biografici e di note storiche, critiche e filologiche*. Prato Guasti.
- Zanotti, G. (1741). *Poesie di Giampietro Cavazzoni Zanotti. Parte prima*. Bologna: Lelio della Volpe.
- Ziggiotti, B. (1742). *Rime per le nozze del signor co. Gaspare Giusti con la signora co. Maddalena Trissino dal vello d'oro. Raccolte, e dedicate alla signora co. Irene Trissino madre della signora contessa sposa da Bartolommeo Ziggiotti*. Verona: Jacopo Vallarsi.

## Hemerografía

- Binni, W. (1955). Rassegna bibliografica. Settecento. *Rassegna della letteratura italiana*, VII (LIX), 2.
- Cracolici, S. (2018). Le donne illustri di Faustina Maratti Zappi. *Giornale storico della letteratura italiana*, CXCIV (650).
- Giorgetti, G. (1915). Faustina Maratti. *Picenum*, XII (2).
- Romano Cervone, A. T. (1991). Faustina Maratti Zappi e Petronilla Paolini Massimi: l'universo debole della prima Arcadia romana. *Atti e memoria dell'Accademia degli Arcadi*, 9 (2-4). Roma.
- Rudolph, S. (1992-93). An Instance of Time Thwarted by Love: Carlo Maratti's Portrait of an Unusual Lady. *Labyrinthos*, (XI-XII).



## Carmen Conde y Guadalupe Amor: redes para una *Mujer sin Edén* desde España hasta México (1947-1951).

## Carmen Conde y Guadalupe Amor: networks for a *Mujer sin Edén* from Spain to Mexico (1947-1951).

### Resumen

El presente artículo aborda la historia del poemario *Mujer sin Edén* de Carmen Conde (1907-1996), uno de los libros fundamentales de la posguerra española, así como los motivos de publicación de sus dos primeras ediciones en dos lugares tan distantes como España y México en 1947 y 1951, respectivamente, a través de la correspondencia y las agendas personales de la autora.

**Palabras clave:** Carmen Conde, *Mujer sin Edén*, Guadalupe Amor, redes femeninas, Vicente Aleixandre, poesía española

### Abstract

This article presents the story of the collection of poems *Mujer sin Edén* by Carmen Conde (1907-1996), one of the main books of the Spanish post-war period. This article explores the reasons for release in both Spain and distant Mexico in 1947 and 1951 throughout correspondence and the author's personal diaries.

**Key words:** Keywords: Carmen Conde, *Mujer sin Edén*, Guadalupe Amor, Women's networks, Vicente Aleixandre, Spanish poetry

**Fuentes Humanísticas** > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 71-85.

Fecha de recepción 20/05/2020 > Fecha de aceptación 09/09/2020  
frangarcera@gmail.com

\* Universidad de Sevilla (España).

Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Creo que la explicación está en ello; desde que abres los ojos, desde que abríamos los ojos, no ahora. Ya la gente nace con ellos abiertos. Parecía que Dios no quería a la mujer. La hizo, seguramente, como dice en alguna parte del poema, para que el hombre no estuviera solo; pero a Él quien le gustaba era el hombre. En definitiva, era un poco también mirarse a sí mismo. Debí hacer al hombre para verse, para verse a sí mismo. Leed, despacio, *Mujer sin Edén* y comprenderéis que es una amarga, una amarga queja, no una protesta, aunque, a veces, lo parezca; o sea, realmente iracunda. En ese desnivel enorme, creado al hacernos hombre y mujer en una sociedad en la que ha prevalecido hasta ahora el hombre. Y la mujer es subsidiaria del hombre. Ahí sí está la protesta, desde luego (Gutiérrez-Vega, 1992, p. 95).

Con estas palabras, Carmen Conde (Cartagena, 1907-Majadahonda, 1996) reflexionaba sobre el significado del título de su libro *Mujer sin Edén*, publicado casi medio siglo antes, en 1947, aunque por su contenido el poemario gozaba de plena actualidad después de tantos años, como también ocurre en nuestro presente<sup>1</sup>. Estas deliberaciones fueron la respuesta a las numerosas preguntas que dos investigadoras, Zenaida Gutiérrez-Vega y Marie-Lise Gazarian-Gautier, realizaron a la escritora y plasmaron, posteriormente, en el volumen titulado *Carmen Conde. De viva voz* (1992), que constituye hoy, para los estudios condianos, un testimonio en pri-

mera persona de la poeta sobre asuntos diversos. De hecho, cuando Conde fue interrogada sobre la conquista de los derechos sociales de la mujer, no dudó en responder que esta:

[...] No es un pedazo del hombre para moverse, porque aquello de la costilla de Adán y todo eso son monsergas. No, Dios hizo dos seres, dos seres que tenían los mismos deberes los unos para con los otros y, si hay en *Mujer sin Edén* una queja profunda ante aquello que primero pasó, es sencillamente el deseo que se está realizando ya. La mujer tiene su propia vida, aparte de su compañero [...]. Ya no depende de las obligaciones ni de las dominaciones que tenía antes. La mujer ahora trabaja, si quiere. La mujer es libre, si quiere; piensa con sus propios pensamientos y además los manifiesta. Antes no era más que un eco o un reflejo de lo que decían los hombres (Gutiérrez-Vega, 1992, p. 83).

Fue, precisamente, en uno de los momentos de mayor retroceso en la historia social de las mujeres españolas, cuando Carmen Conde publicó su *Mujer sin Edén*. El franquismo había perpetrado el reingreso forzoso de las mujeres al hogar y asignado para ellas las funciones relativas al cuidado de la casa, la maternidad y lo religioso. Por ello, que Conde publicase un libro en el que expresaba la queja milenaria de la primera mujer fue un verdadero acto de valentía y de rebeldía, puesto que ponía en tela de juicio la visión patriarcal de la historia occidental desde su mismo comienzo. Esa protesta de la mujer ancestral se basó, según Leopoldo de Luis en su prólogo a la reedición de *Mujer sin Edén* que Ediciones Torremozas

<sup>1</sup> Esta publicación se incluye en el marco de los proyectos de FFI2016-76037-P y PID2019-104004 GB-I00.

publicó en 1985, en dos premisas: "a) Eva no fue nunca querida por Dios, y b) Eva no fue creada, directamente, sino en dependencia o por intermedio de la carne del hombre" (Luis, 1985, p. 11). Esta crítica trascendía el tiempo y se unía a la mujer del presente encarnada en la propia Carmen Conde, como ella misma confesó en una pequeña entrevista al diario Pueblo el 17 de octubre de 1947, concedida con motivo de la publicación de este poemario y en la que puede leerse lo siguiente:

—¿Cómo resumirías tú el contenido de tu reciente libro de versos titulado *Mujer sin Edén*?

—Por mi libro *Mujer sin Edén* he querido pasar desde el comienzo del mundo hasta quedar en la criatura que soy, y con cuyo dolor termino el poema.

[...]

—¿Adónde llega la narración de tu libro que sigue el camino de las Sagradas Escrituras?

—Después llegó Jesús, y con Él se empezó a contar el tiempo de otra manera. Ya estaba el alma ardientemente erguida dentro de la mujer. Y ella avanzaba penosamente con su lumbre, hasta venir a mí. Hasta hacerse yo misma. Tal es, en resumen, el desarrollo poético del libro.<sup>2</sup>

Los cinco cantos que componen "el Poema", como denominó Conde a *Mujer sin Edén*, se encarnan a través de la voz poética de su autora en las figuras de Eva y María, entre otras, aunque es la mujer de Lot quien exclama: "¡Nunca admites, oh Dios, que yo quiera saber!" (Conde, 1947,

p. 74). En este verso podemos intuir el reflejo de una Carmen Conde que había luchado por su educación, por sus derechos sociales y por una independencia de la que ahora se veía privada, pero también la denuncia de tantas mujeres que a lo largo de la historia quisieron ocupar su lugar en la esfera pública y la sociedad y, excepto en contadas ocasiones, fueron rechazadas o, por medio de la metáfora de este mito bíblico, podríamos decir que fueron condenadas a ser estatuas de sal por su desobediencia. Carmen, pese a la sal, escogió la palabra.

## I. Publicación y recepción de *Mujer Sin Edén* en España

Sin lugar a dudas, *Mujer sin Edén* es uno de los poemarios más significativos de la primera etapa de posguerra y de todo el siglo xx en España. Por ello, merece ocupar un lugar de preeminencia, como ya han apuntado otros críticos, al lado de los dos volúmenes que renovaron la poesía tras la Guerra Civil: *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso y *Sombra del Paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre. Aunque *Mujer sin Edén* se publicase por primera vez tres años después, Carmen Conde se encontraba desde comienzos de los años cuarenta trabajando en el poemario. De hecho, la escritora cartagenera encontró en Aleixandre un lector<sup>3</sup> y un consejero para su obra y, en especial, para su poemario bíblico. En una carta del futuro Premio Nobel fechada el 14 de julio de 1945, este le expresa:

<sup>2</sup> Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver (PCC-AO), signatura: CORP04008.

<sup>3</sup> Remito al estudio de Irma Emiliozzi (2008) incluido en la bibliografía de este estudio.

Me apena lo de la rapidez de tu edición de esta *Mujer sin Edén*. Y eso que está saliendo, como quien dice, tu *Ansia de la Gracia*. Tú no eres como yo que, recién publicado un libro, no me gusta lanzar otro sobre él. / Esta *Mujer* genérica, bíblica, tuya, la veo como una figura miguelangasca<sup>4</sup>.

Tan solo un mes después, Aleixandre envió una nueva misiva a Conde, en la que reflexionaba de nuevo sobre este poemario y en la que le indicaba:

Leo y repaso a tu vieja Eva, tu temerosa Eva, vieja como la especie. Me sigue pareciendo una de esas "sibilas" miguelangascas, sabias y poderosas. Su desvalimiento, su lamento va más allá de la individualidad y truena con la voz de la especie. Anoto cuales son mis preferidos, cuales los que me parecen a veces repetición de otros (solo en parte, en alguno, claro es) y ya te diré cuando nos veamos el detalle de todo.

Me dices que se retrasará la edición y que entonces ya no te importa la fecha. Ya sabes que a salvo mi compromiso con Carlos [Bousoño], yo haría encantado mi prólogo para esta *Mujer sin Edén*. Todo dependerá del orden en el tiempo.<sup>5</sup>

Gracias al ingente legado de la escritora que se conserva en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena y que abarca sin excepción toda su vida, podemos conocer en la actualidad, sobre todo gracias a su epistolario, que la pintora Julia Minguillón prometió ilustrar su poemario

aunque, finalmente, esta escribió a Conde el 25 de agosto de 1945 para retractarse de su promesa por la presión que suponía para ella estar a la altura de *Mujer sin Edén*<sup>6</sup>. Mientras tanto, Vicente Aleixandre continuó con su labor de lector poético de Conde y el 25 de septiembre de ese mismo año le comentaba en otra carta a la escritora que:

Tus ecos poéticos me han llegado en distintas formas. En primer lugar tu titánica *Mujer sin Edén*, que he releído cabalmente y me sé muy bien ya. Ratifico mi juicio general sobre la figura y la voz de la especie con su mensaje inédito. Alguna pequeña observación de detalle he de hacerte, como en el libro anterior, y que yo sé que deseas<sup>7</sup>.

Al año siguiente, el seis de septiembre de 1946, Aleixandre escribió de nuevo a Conde para animarla a continuar con:

[...]ese tercer canto cuyo índice me da muy buena impresión. Y si quieres a la vuelta puedo escribir sobre ello, con el texto. [...] Te diré que incluso cuando Dámaso publicó sus *Hijos de la ira* hablamos de un artículo mío posible y, de acuerdo con él, no se hizo. Si tú quieres y te decidieses, escribiría para que lo diésemos en prólogo. Pero esto has de pensarlo tú para que el libro salga como tú lo veas.<sup>8</sup>

Vicente Aleixandre redactó aquel prólogo que no pudo publicarse debido a la censura impuesta por un Director General de la

<sup>4</sup> PCC-AO, signatura: 032-018.

<sup>5</sup> PCC-AO, signatura: 032-067.

<sup>6</sup> PCC-AO, signatura: 032-089.

<sup>7</sup> PCC-AO, signatura: 033-012.

<sup>8</sup> PCC-AO, signatura: 036-032.

Prensa española. Este documento permaneció inédito hasta 1982 y, posteriormente, fue incluido en la edición bilingüe de *Mujer sin Edén* que vio la luz en Estados Unidos en 1986. El documento manuscrito del mismo que se encuentra conservado en el archivo de la escritora aparece fechado el 12 de diciembre de 1947, cuando el poemario ya había sido publicado, por lo que parece que Aleixandre lo redactó sin tachaduras en un acto de amistad para el recuerdo en el futuro ante el intento frustrado de su publicación. Comienza así:

Querida Carmen: recordando mi impresión de tu libro *Mujer sin Edén* cuando deseaste que lo viese en su manuscrito, quisieras hoy, para tu intimidad, como recuerdo de aquellos días, conservar en algunas líneas mi impresión de conjunto de entonces, lo que, con los primeros ojos limpios, vi de su unidad cuando lo tuve entre las manos.

Un poco resulta también esto, por breve que sea, como memoria de aquellos meses en que sucesivamente lo fuiste escribiendo, cuando todavía, con Amanda y Cayetano, vivías en Velintonia, cerca de mí, cara también a la Sierra y al puro cielo, que es como decir a la natural verdad y a la perpetua luz que no desfallece.<sup>9</sup>

El prólogo de Aleixandre es uno de los textos más lúcidos y bellos que se han escrito sobre *Mujer sin Edén*, un reflejo de la amistad personal y el respeto literario que se profesaban el uno al otro. Otra de las personas que más cerca estuvo de *Mujer sin Edén* fue Leopoldo de Luis, a quien Carmen Conde solicitó ayuda en el

proceso de publicación de su poemario y ofició de mediador con las artes gráficas de Ediciones Jura, que imprimieron cinco ejemplares de prueba que disgustaron a la poeta (Urrutia, 2007, p. 154).

En septiembre de 1947, finalmente, vio la luz *Mujer sin Edén* en Ediciones Jura y, en esos mismos días, Carmen Conde escribió a Fernando González, escritor y director de *Halcón*, con la intención de que se hiciera cargo de la distribución de algunos de sus libros y ella pudiera recuperar algo de su inversión económica en el libro, puesto que, según ella:

[...] me dicen los entendidos que si lo entrego a un distribuidor profesional voy a tener que pagarle encima; venda o no venda. Entre amigos y librerías amigas, quizá sea más fácil colocar unos cuantos...<sup>10</sup>.

La escritora también intentó servirse de sus redes de amigos y conocidos para promover a su mujer inmemorial. Tras el envío de ejemplares, rápidamente llegaron felicitaciones de diferentes personalidades, como Adriano del Valle, Dámaso Alonso o Trina Mercader, que le indicó que, tras la lectura del libro, se sintió:

[...] Llena de integridad, mujer universal como tu libro mismo. / Todo él es de una profundidad justa y desbordada, con esa profunda tristeza casi religiosa de todo valor humano. [...] Diría que la misma Eva ha reencarnado en ti. Has escrito un libro enorme, un libro que redime<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> PCC-AO, signatura: 045-072.

<sup>10</sup> PCC-AO, signatura: 068-082.

<sup>11</sup> PCC-AO, signatura: 045-005.

Posteriormente, Mercader le envió a Carmen Conde otra carta en la que incluyó una reseña en la que proclamó que:

Un libro inmenso viene a volcarnos en las manos la suprema y antigua verdad de la mujer. Un libro que, escrito precisamente por una mujer, lleva, íntegra, la angustiada trascendencia de la primera mujer a su límite máximo. [...] Si hay un libro imposible de ser escrito por un hombre, es este<sup>12</sup>.

María de Gracia Ifach dirigió también una interesante misiva a Conde el 15 de octubre de 1947, en la que le confirmaba:

Llegó tu magnífico *Mujer sin Edén*. Con mucho gusto me ocuparé de su colocación aquí en las librerías; de que los amigos compren algún ejemplar no respondo aunque yo he de poner todo mi interés, por ti y por tu estupenda obra. Ya sabes que los ricos no se interesan por la Poesía y los otros, los que se preocupan de esos divinos mensajes, están siempre a la luna de Valencia. Dame instrucciones.<sup>13</sup>

Pero Conde no solo recibió felicitaciones de sus amigos más cercanos y conocidos, sino también de autores consagrados, como Azorín, quien le agradeció:

[...] sus delicadas atenciones; Julia y yo estamos agradecidísimos. El libro es precioso; mezcla usted un sentido primitivo de poesía con un sentido muy mo-

derno. Lo bíblico rememora poetas modernos. Y ese es el mayor encanto de su poema<sup>14</sup>.

Más extensa fue la carta que Concha Espina envió a la escritora cartagenera el 19 de noviembre de 1947, en la que puede leerse:

Mi querida Carmen:

Me ha leído Consuelo [Berges], y por cierto muy bien, tu magnífica obra que me ha impresionado mucho. Capto en ella, al vuelo de una primera lectura muy delicadas bellezas de alta poesía. En conjunto me parece formidable y me pierdo en su edén bíblico, en su majestad imponente.

De lo que creo estar segura es de que has hecho una gran obra, y por lo tanto de que estás muy de enhorabuena y debes sentirte justamente colmada de satisfacciones.

Ya imaginarás con cuanto gozo me uno a tu merecido éxito y lo muy de corazón que te felicito. Vas muy adelante, por un camino triunfal, y puedes estar cierta de que te escoltan mis deseos mejores.

Un abrazo muy expresivo que te manda con todo cariño tu amiga y compañera

Concha Espina<sup>15</sup>

*Mujer sin Edén* cosechó un triunfo de opiniones y Carmen Conde no perdió la oportunidad de intentar publicarlo en Argen-

<sup>12</sup> PCC-AO, signatura: 045-019.

<sup>13</sup> PCC-AO, signatura: 045-009.

<sup>14</sup> PCC-AO, signatura: 045-022.

<sup>15</sup> PCC-AO, signatura: 045-048.

tina de la mano de Guillermo de Torre, quien trabajaba en la Editorial Losada en Buenos Aires y aceptó leer el libro aunque le indicó que:

En cuanto a posibilidades de una reedición aquí, las considero nulas por el momento, pues el encarecimiento de los precios de impresión, unido a otros factores muy serios, determina que todas las editoriales, y no solamente esta casa, restrinjan cada vez más sus ediciones, sobre todo en lo concerniente a libros poéticos<sup>16</sup>.

También envió diez ejemplares del mismo a la intelectual exiliada en Estados Unidos Justina Ruiz de Conde, con la que mantuvo una amistad epistolar y quien en su carta fechada el 16 de diciembre de 1947, le confirmó la llegada de los mismos para su distribución y su enhorabuena, puesto que en su opinión *Mujer sin Edén* era:

[...] lo mejor que has hecho y mira tú si es decir. Tiene vuelo y tiene genio y tiene grandeza y tiene poesía y tiene. Lo tiene todo. Es anonadador y es maravilloso. Enhorabuena y cuidate mucho para que nos puedas dar más y más en el futuro<sup>17</sup>.

Pocos días antes, el 5 de diciembre de 1947, en *El Progreso, Diario de Burgos*, la escritora Concha Zardoya publicó su "Car-

ta abierta a Carmen Conde", en la que aseguraba que:

Toda la historia humana, toda la trágica biografía espiritual de la mujer, están en tu libro. Ninguna novela existe, ningún ensayo filosófico o moral, ni obra de otro tipo que haya conseguido expresar así la tragedia de la mujer cósmica, con tal poderío y heridora vivacidad, con tan profunda y hermosa clarividencia.[...] No. Ellos no pueden comprender, sentir tu libro como nosotras, porque no son carne, sangre y espíritu de él, materia misma de tus cinco cantos. Nosotras somos aquí sustancia poética, no exterior inspiración. No somos motivo en torno al cual gira el libro, sino el libro mismo, su más íntima esencia su razón de ser. Todo él es la Mujer y su tragedia humana. Eres tú misma –por ser mujer– el libro entero [...]. Que vengan a tu libro las mujeres, para conocerse y reconocerse en él. Que vengan también los hombres para comprender a la esposa, a la madre y a la hermana.<sup>18</sup>

El impacto del libro fue tal, sobre todo, entre las escritoras de aquellos años que, todavía en 1949, pueden encontrarse reseñas de *Mujer sin Edén*, como la que publicó Carmen Laforet el 26 de marzo de ese año en el semanario *Destino* de Barcelona y en la que aseveró:

He llamado, de intento, poeta a Carmen Conde. Poeta y no poetisa, porque la primera de las dos palabras me parece a mí que encierra una más grande rotundidad

<sup>16</sup> PCC-AO, signatura: 045-059. A este respecto, en 1949, la escritora Elena Fortún volvió a interceder por Carmen Conde ante Losada, pero no consiguió nada. En la misma misiva que le comunicó estas noticias, también se referió a *Mujer sin Edén* como "Esa conversación con el Dios de la Biblia tan espantosamente alucinante" (signatura: 057-007).

<sup>17</sup> PCC-AO, signatura: 045-083.

<sup>18</sup> PCC-AO, signatura: CORP04019.

de significado, que está más libre de malentendidos. Me gusta a mí pensar la palabra poeta, aplicada a Carmen Conde, como pienso la palabra mal, limpia y sin modificaciones, según venga bien a la oración que estamos forjando “la mar” o “el mar”. La fuerza expresiva de la poesía de Carmen Conde es uno de esos huracanes que pueden conmovir toda una época, y no está limitada por ninguna circunstancia particular.

[...]

Por todo lo que los hombres han olvidado al pensar en la mujer, por todo lo que la mujer ha anhelado al pensar en el hombre, por lo que ha gozado y sufrido la mujer en la tierra –cerradas ya las puertas del Edén– se levanta en este libro la voz de una magnífica, de una maravillosa fuerza de poesía, que nos levanta, nos arrulla, nos estremece como el viento, como las tempestades, como el mar; como los elementos todos de esta tierra nuestra, que con sus sacudidas, arrancan nuestra aterrada o nuestra enamorada admiración.<sup>19</sup>

Incluso, en una carta fechada el 19 de septiembre de 1950, tres años después de su publicación, la poeta Ángela Figuero Aymerich escribió a Carmen Conde para decirle que ese verano:

Entre otras cosas he repasado amorosamente *Mujer sin Edén*. ¡Qué descubrir de nuevas bellezas en lo ya conocido! ¡Cómo grito, mujer, con tantos gritos desde lo hondo, en protesta agudísima y dolorida! No hay hombre que pudiera haber gritado así, fuera de su edén, sobre la

tierra que hoy vivimos. Late en tu libro una coincidencia sincera, específica, con mis sentimientos. Sé que yo he sentido y pensado eso, que quizá lo he dicho ya, que acabaré quizá por decirlo, por red decirlo, a mi modo, menos bello, menos iluminado de hiriente barroquismo que el tuyo. Eres admirable, Carmen, y me gusta decirlo.<sup>20</sup>

Carmen Conde y su *Mujer sin Edén* significaron una sacudida para muchas de las autoras de aquellos años, no solo para las que comenzaron su andadura literaria durante el auge cultural de la II República, sino también para las jóvenes escritoras que encontraron en Carmen Conde el eslabón con su genealogía literaria y en la subversión del mito de Eva un espacio para la rebeldía de unos años marcados por la censura y el miedo<sup>21</sup>.

## II. Carmen Conde y Guadalupe Amor: edición mexicana de *Mujer sin Edén*

Cuatro años después de su publicación en España, en 1951, Carmen Conde logró que su poemario más emblemático, *Mujer sin Edén*, apareciese en una nueva edición en México. Para ello, fue imprescindible la intervención de la poeta mexicana Guadalupe Amor un año antes, quien se encontraba realizando un viaje por Europa junto a su amiga Olga Campos. A falta de

<sup>20</sup> PCC-AO, signatura: 065-084. Ángela Figuero escribió su poema “A Carmen Conde, “mujer sin Edén”, que se encuentra recogido en su volumen *Obras completas* (1986: pp. 336-337).

<sup>21</sup> A este respecto, remito al libro de María Payeras Grau (2009) incluido en la bibliografía.

<sup>19</sup> PCC-AO, signatura: CORV04031.

un diario personal, es gracias a las notas y comentarios de las agendas personales que Conde escribió a lo largo de los años como hoy se conserva el testimonio del primer encuentro entre estas dos autoras el 25 de abril de 1950 en la madrileña Galería Biosca, con motivo de un recital de poesía de Amor. Carmen Conde apunta:

Un día extenso: comida con los Alexandre y Quinín, en Velingtonia. Lectura de Guadalupe Amor, en Biosca. Gran poetisa mexicana, cuya voz parece legítima. Me mandó su libro, y nos veremos otra vez.

Escribí unas líneas en prosa narrativa, esta mañana. Guadalupe Amor, una poetisa mexicana consignada a Enrique Azcoaga, ha dado hoy una discreta lectura en Biosca. Leyó poco y bueno: es gentil, es rica, es guapa, amable; viaja con su coche, una amiga, y todo le es fácil. Pero en su poesía se habla de dolor y de angustia. Allí estaba Alfonso [de la Torre], que *afluyó* a mí con ahínco; he tenido que decirle que venga a casa el domingo. Tenemos que volver a vernos con la mexicana para que nos lea lo inédito que trae.<sup>22</sup>

El nuevo encuentro no se hizo esperar y, al día siguiente, Conde visitó a Amor en el Hotel Capitol donde se alojaba, tras lo cual esta última se ofreció a buscar una editorial en México para Carmen, quien la consideró "simpática y cariñosa criatura". Dos días después, el 28 de abril, la tertulia "Alforjas para la Poesía" celebró su

sesión en homenaje a la poeta mexicana de visita en Madrid, tras la cual Carmen Conde anotó lo siguiente:

*Alforjas de la Poesía.* Guadalupe Amor. Se entromete Alfonso [de la Torre] y lee, mal, unos fragmentos, rellenos de palabras de su Oratorio... [...]. Hoy, "Alforjas para la poesía" en honor de Guadalupe Amor. Y en ellas, con su verdoso color de envidia, se *mete* Alfonso. Éxito de la mexicana, total; y más bien fracaso de la de Cuéllar, merecido. ¡Hasta se le olvidó una hoja de uno de sus plomíferos poemas! Y se le fue público también.

El buen entendimiento entre ambas escritoras y la oferta de la publicación en México, hizo que Carmen Conde y Amanda Junquera tomasen el papel de anfitrionas y el treinta de abril acompañasen a Guadalupe Amor y Olga Campos a El Escorial, como podemos leer a continuación:

Compras tuyas, por la mañana, con Amanda. Por la tarde, Guadalupe Amor: al Escorial. Y ceno con ella y su amiga Olga, en la taberna de Candelas. Me traen a casa luego.

Esta tarde, y esta noche, con Guadalupe Amor: El Escorial con ella, dialogando; y la tasca de Luis Candelas con ella y con su amiga, cenando. Es una mujer graciosa, con verbosidad, con garbo, y parece buena y generosa. La otra, india, es reservona y compleja. Van a Italia... en su coche, solas, con mucho dinero. Y son interesantes las dos. Quiere Lupe que vayamos a Ávila el sábado.

La irrupción de Pita Amor, como era conocida, en la vida de Carmen Conde durante su breve estancia madrileña, hizo

<sup>22</sup>Todas las citas referentes a las agendas de Carmen Conde conservadas en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena e incluidas en este estudio corresponden a "Inventario de documentos de Carmen Conde": "Diarios, agendas, memorias, anotaciones personales".

que la cartagenera destacase en su agenda en el último día de abril, como un hito de ese mes, el "hallazgo de la poetisa mejicana Guadalupe Amor. Me gustan. Su poesía y ella. Quiere hacerme editar en México". Sin duda, además de la simpatía que Amor pudiera causar en Conde, esta fue consciente del horizonte que su nueva amistad suponía para su carrera como escritora. Le brindaba la oportunidad de expandir sus redes de colaboración y afecto tras el golpe que supuso la Guerra Civil, también la ocasión de recobrar el contacto con la sociedad de intelectuales y escritores exiliados, como podremos comprobar, y la internacionalización de su obra, en un momento de represión como el que estaba viviendo Conde y todos aquellos autores que experimentaron el conocido como exilio interior. El siguiente encuentro entre ambas autoras se produjo el 1 de mayo en la casa de Velintonia, aunque a esta reunión acudieron algunos de los nombres más significativos de nuestra literatura de posguerra. Así, Carmen Conde anota:

Reunión en Velingtonia para que lea sus versos inéditos, Guadalupe Amor. ¡Gran tarde de reunión, simpática y con poesía y amigos!

Guadalupe Amor, Olga Campos, Pura Vázquez, Ángela Figuera, Carmen Laforet, Paquita Christiámen, Juan Guerrero, Joaquín Entrambasaguas, Antonio, Amanda y yo: Velingtonia de 7 a 10'30. Lectura de Guadalupe, voz y acento perfectos en arrebatado pensamiento y belleza segura. Leí cosas de Pura, de Ángela y... con mucho sacrificio, mías; sólo dos o tres, pues me era violento leer delante de Antonio que detesta mi poesía. Guadalu-

pe es una criatura deliciosa y que cuesta perder.

De esta forma, podemos observar cómo Pita Amor no solo estaba realizando un viaje de recreo, sino que su breve estancia en España le sirvió para trabar amistad con algunos de los intelectuales y escritores españoles del momento. De hecho, la poeta mexicana había publicado el año anterior, en 1949, su poemario *Polvo en México*, pero tras su paso por España, ese mismo 1950, vio la luz una segunda edición de este libro en Madrid, con la ayuda de Enrique Azcoaga, producto del interés que su quehacer poético había despertado. Por este motivo, que Amor propiciase la posterior publicación de *Mujer sin Edén* en México es una evidencia de las redes trasatlánticas de ayuda que, pese a la dictadura, se tendieron desde una orilla a la otra.

En los últimos días del viaje por España de Pita Amor y Olga Campos, los encuentros con Carmen Conde y Amanda Junquera se intensificaron. El día 3 de mayo las cuatro viajaron a Ávila y Salamanca y las impresiones de Conde en su agenda reflejan el vivo interés que sentía por ella y en las que resalta de nuevo esa:

[...] simpatía cálida y humana de Guadalupe; el interés de Olga, con su rostro impenetrable de india... Hablan, cuentan; y lo borrascoso de la primera, y lo inadapado de la segunda, confluyen. Buena poeta Lupe, con abolengo clásico y contenido actual.

A los dos días vuelve a compartir su tarde con las dos amigas mexicanas y Carmen anota que "hasta voy al Dr. con ellas a que

libre a Pita de un absceso que tiene en el cuello. En el hotel me regalan cosillas de su país, y me cuentan de su vida. Son muy afectuosas ambas". El día 7 de mayo, Pita Amor y Olga Campos abandonaron Madrid y Carmen Conde y Amanda Junquera se despidieron de ellas poco antes de su marcha. Además, ese mismo día la escritora cartagenera mantuvo una interesante conversación con Carmen Laforet. En las anotaciones de su agenda lo recuerda así:

Carmen Laforet por la mañana, largo diálogo interesante. Por la tarde, se van las mejicanas; un rato con ellas, antes. Nos da pena su despedida. El raro encanto de Olga.

Empieza el día sin que podamos abrir la puerta, que cerró Antonio anoche, mal. Paso la mañana con Carmen Laforet en FRIGO de Gran Vía. Una conversación de gran interés: su marido, "escritor"; sus 3 niñas; su problema económico (ella mantiene la casa...), etc. ¡Y podría escribir si fuera sola o estuviera libre de cargas! Por la tarde, las mejicanas se van ya de Madrid: libres, con dinero y con otras preocupaciones. Nos han sido simpáticas y les tomamos afecto. Amanda estuvo conmigo todo el día; comí con ella en su casa. (Conde, 1950, s/p)

El conocimiento en esos días de abril y mayo de 1950 de Pita Amor y su singular trayectoria literaria y vital provocaron en Carmen Conde cuanto menos una profunda reflexión sobre las distintas formas de vida que podía experimentar una autora en comunión o no con el arduo recorrido de la profesionalización de su escritura. Frente a la libertad manifiesta de la poeta mexicana, Conde expone las circunstan-

cias personales de Laforet: esposa, madre y sustento familiar, ocupaciones que dificultaban los momentos dedicados a la escritura. Esto es, un escenario contrario al de Amor, pero que no impidieron el éxito literario de ambas. Así lo reflejó Carmen Conde en la entrada de su agenda perteneciente al día 30 de junio de 1950:

Hecha emisión. Cobrar Universidad, Consejo. 595.

Cine con Amanda: "Maclovía"

Y quisiera *cortar* todo lo que se empeña en crecer junto a mí, tenaz y sensual.

Notas: El contraste de vidas: Carmen Laforet, Olga, Pita... ¡Y cada una queriendo hacer y haciendo lo que puede! Río espeso el de la vida en ansia que no se apacigua jamás.

La feroz resistencia acumulada... y vencida un momento.

Y vuelta a vencer, y a perder en consciente –y domable después– lucha.

Mes de asfixiantes temperaturas. Y la forzosa evasión a la azotea, para respirar...

Odio el verano. (Conde, 1950, s/p)

Cuando Pita Amor abandonó España inició un intercambio epistolar con Carmen Conde, quien le entregó algunos de sus libros para que esta se los diera a diferentes escritores radicados fuera de España, como Alfonso Reyes, Roberto Cabral del Hoyo, Enrique Asúnsolo, Leopoldo Ramos, Gabriela Mistral o Rodolfo Usigli. Este último envió a Conde una carta de agradecimiento el 6 de febrero de 1951 por su *Mujer sin Edén* en la que expresó que apreciaba:

[...] en su libro (¿es el primero?) una unidad y una continuidad temática que son poco comunes, muchos versos felices y

bellos, y la libertad de la tesis, aunque, como hombre, me siento más bien en desacuerdo con ella, quizá porque busco en el fondo el Edén, pero para la mujer y el hombre<sup>23</sup>.

En una misiva posterior de Amor a Conde, fechada el 26 de abril de 1951, esta escribió: "Me sorprende la cartita de Usigli". En esa misma carta, la poeta mexicana anuncia que:

En este momento estoy corrigiendo las pruebas de *Mujer sin Edén*. (Tardaron en entregármelas un poco más de lo que habían dicho, pero por fin ya las tengo en mi poder). En este instante estoy en "Lamento por la Maldición de Dios a Caín", creo que no hay ninguna errata.

Espero tener el libro listo en cuatro o cinco días. El primer ejemplar te lo mandaré por avión, como te lo dije en mi otra carta, claro que algunos ejemplares los enviaré a revistas y periódicos.

Quiero que me hagas el favor de enviarme, tan pronto como puedas, una fotografía tuya grande, lo más grande posible, para exhibirla junto con tus libros en un escaparate de la Librería de Cristal, que es la más importante de México y la librería más lujosa que yo he visto en el mundo.<sup>24</sup>

Esta librería, que estuvo ubicada en la antigua pérgola de la Alameda Central frente al Palacio de Bellas Artes mexicano y fue demolida en 1973, constituyó uno de los puntos neurálgicos de la vida cultural de la Ciudad de México y de los inte-

lectuales españoles exiliados en ese país desde su apertura en 1941, pues estuvo impulsada por uno de ellos, Rafael Giménez Siles, quien impulsó con el apoyo de las autoridades la creación de Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones S. A. (EDIAPSA). De hecho, a su vuelta a México, Pita Amor se había dirigido a uno de los trabajadores de esta librería, Andrés Zaplana, para que le asesorase en la nueva publicación de *Mujer sin Edén* y escribiese a Carmen Conde, como este mismo le detalló en una carta del 9 de diciembre de 1950, en la que comentaba:

Cambio de actividades. Trastorno. Desorden. Eso y más han ido aplazando el escribirte. Ayer estuve con Pita que ha traído una gran estimación para tu persona. Hablamos de tus naturales deseos de verte editada y de las dificultades<sup>25</sup>.

También detallaba las dificultades del mercado editorial local y la práctica inexistencia del exterior. Incluso, confesó a Conde el cierre de Librería Selecta, el proyecto editorial que había comenzado junto a unos amigos en 1944. Seguramente, ese fue el motivo por el que Amor se acercó a Zaplana y, tras el fracaso de sus pesquisas, ella misma asumió la publicación de *Mujer sin Edén* en México en mayo de 1951, como anunció a Conde en una carta fechada el día 23 de ese mismo mes:

Mi querida Carmen:

Dos líneas para decirte que al fin vio la luz *Mujer sin Edén*.

<sup>23</sup> PCC-AO, signatura: 067-099.

<sup>24</sup> PCC-AO, signatura: 142-010.

<sup>25</sup> PCC-AO, signatura: 168-095.

La edición no es, ni con mucho, lo que yo hubiera querido que fuera, pues, como te dije, es modesta y pequeña, pero creo que salió limpia de erratas; escrupulosamente corregida según tu libro.

Ayer llevé cincuenta ejemplares y tu fotografía a la Librería de Cristal, donde trabaja Andrés Zaplana. Él me dijo que dada la sencillez de la edición, había que ponerle el precio de \$ 2.50 mexicanos, que me parece, cambiado en pesetas, equivale a alrededor de 12 pesetas.

Te envío un ejemplar rápidamente por correo aéreo y ~~en~~ 150 por correo ordinario.<sup>26</sup>

Daré libros a los suplementos dominicales de *El Nacional* y *Novedades*, para que reproduzcan algunos poemas, y trataré de que publiquen algunas de las notas que me enviaste. También daré libros a otros periódicos para que te saquen comentarios.

Recibe muchos besos y repártelos entre mis queridos amigos españoles. Especialmente dáselos a Amanda.

Te quiere,  
Pita<sup>27</sup>

Esta nueva edición, como mencionaba Amor, de menor tamaño que la española de 1947, también contaba con un nuevo elemento: la dedicatoria impresa del libro a la escritora mexicana. Dice así: "A Guadalupe Amor, poeta que admiro y quiero, y a todos mis inolvidables amigos de Méjico". Sin duda, este fue un homenaje no solo a Pita Amor y un agradecimiento a su implicación personal para

que *Mujer sin Edén* viera la luz en México, sino también un testimonio de su amistad hacia Amor y su afecto hacia los amigos y conocidos exiliados, a quienes Pita envió un ejemplar de esta nueva edición: Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin<sup>28</sup>. Esta dedicatoria también es significativa porque motivó que Leopoldo Ramos publicase una breve reseña a modo de columna sobre el poemario en el diario *Excélsior* el 24 de junio de 1951, en la que destacó:

Dedicado a la poetisa Guadalupe Amor, nos llega un libro de Carmen Conde, poetisa española, y no nos cansaremos de decir poetisa cuando se trate de mujeres inspiradas por el canto eterno. Poetisas son todas las mujeres tocadas por la divina gracia de la poesía, y no poetas. Carmen Conde, en la dedicatoria, llama "poeta" a Guadalupe Amor, y yerra, pese a sus virtudes literarias que saludamos con admiración.<sup>29</sup>

En una columna de poco más de doscientas palabras, el crítico escribe hasta siete veces la palabra "poetisa". Incluso en una frase como "la poetisa autora del libro", donde el término "autora" hace del de "poetisa" casi una redundancia por la repetición continuada de este último, como una pesada letanía. Ramos dedicó media columna a dar su opinión a favor de la denominación "poetisa", en vez de hablar del libro, incluso citando estudios y definiciones que poco o nada debían interesar al potencial lector del poemario.

<sup>26</sup> Palabra tachada en el original del autor.

<sup>27</sup> PCC-AO, signatura: 168-094.

<sup>28</sup> PCC-AO, signatura: 168-096.

<sup>29</sup> PCC-AO, signatura: CORP04007.

No obstante, una lectura entre líneas de su necesidad por fijar este término da cuenta de lo amenazante que era una voz poética como la de Carmen Conde en un libro de una rotundez tan absoluta como es *Mujer sin Edén*. Por primera vez y fuera de lo considerado por el hombre como femenino y permitido para las poetas, la mujer inmemorial tiene voz, tiene palabra, tiene una historia contada por sí misma y esto supuso, cuanto menos, la promesa de una amenaza para el hombre que había ocupado el centro del campo cultural indiscutiblemente desde el comienzo de nuestra historia literaria.

Posteriormente, las circunstancias personales de Pita Amor, "un cataclismo interior"<sup>30</sup> según sus propias palabras, impidieron que publicitase más la edición mexicana de *Mujer sin Edén*. Respecto a la amistad entre esta y Carmen Conde a través de su correspondencia, las cartas conservadas se interrumpen tras 1952. No obstante, cuando Conde publicó su antología *Once grandes poetisas americanas* (1967) en la editorial Cultura Hispánica, pese a no incluirla entre las once autoras principales del volumen, sí se refirió a ella en su introducción desde el recuerdo de su poesía y de los días compartidos en Madrid e incluyó cuatro de sus poemas.

Como ha podido observarse a lo largo de este estudio sobre los motivos y procesos de publicación del poemario *Mujer sin Edén*, tanto en España como en México, por medio de la correspondencia y las agendas personales conservadas en el archivo personal de la autora, Carmen Conde tejió a su alrededor una verdadera

red de colaboración, amistad y afecto con otras figuras del campo cultural de este momento. Estas redes o este contacto personal de Conde con diferentes intelectuales y escritores no solo se circunscribieron a su ambiente más próximo, sino que alcanzaron proporciones transatlánticas, que le sirvieron para dar a conocer su labor autoral más allá de sus fronteras, como testimonia su relación epistolar inédita hasta ahora con Guadalupe Amor.

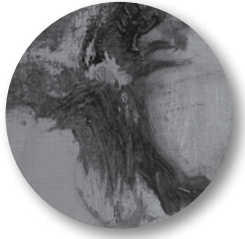
Si bien es cierto que la amistad de Carmen Conde con otras autoras hispanoamericanas es ampliamente conocida, como en el caso de Norah Borges y Gabriela Mistral, solo el estudio de su legado personal nos proporcionará el verdadero alcance tanto de la figura intelectual condiana como de su obra literaria y las claves de una de las redes de colaboración y amistad más compleja y extensa de nuestra historia cultural y literaria.

## Bibliografía

- Conde, C. (1947). *Mujer sin Edén*. Madrid: Jura.
- Conde, C. (1951). *Mujer sin Edén*. México: Impresora Barrie S.A.
- Díez de Revenga, F. (2008). Carmen Conde: dedicatorias a Amanda. En Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Emiliozzi, I. (2008). Vicente Aleixandre, lector de *Mujer sin Edén*. En Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Fernández Hernández, C. (2007). Crono-

<sup>30</sup> PCC-AO, signatura: 142-011.

- logía. En Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.
- Garcerá, F. (2019). Huidizos soles incompletos: Carmen Conde a Katherine Mansfield, cartas en una sola dirección. En Carmen Conde, *Cartas a Katherine Mansfield*. Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: La Bella Varsovia.
- Gutiérrez-Vega, Z., Gazarian-Gautier, M. (1992). *Carmen Conde. De viva voz*. Montclair: Senda Nueva de Ediciones.
- Luis, L. de (1985). Para una reedición de *Mujer sin Edén*. En Carmen Conde, *Mujer sin Edén*. Prólogo de Leopoldo de Luis. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer entre 1939 y 1959*. Madrid: UNED.
- Urrutia, J. (2007). Para la historia de *Mujer sin Edén* y *Sea la luz*. Correspondencia de Carmen Conde con Leopoldo de Luis. En Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.



LETICIA ROMERO CHUMACERO\*

***Inés*, de Elena Garro:  
la fallida (est)ética de la expiación**

***Inés*, by Elena Garro:  
The Failed (Aesthetics and) Ethics of Atonement**

**Resumen**

Este artículo analiza la novela *Inés* (1995), de Elena Garro, desde una perspectiva ética.

**Palabras clave:** Elena Garro, literatura mexicana, escritoras, ética

**Abstract**

This article analyzes the novel *Inés* (1995), by Elena Garro, from an ethical perspective.

**Key words:** Elena Garro, Mexican Literature, Women Writers, Ethics

***Fuentes Humanísticas*** > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 87-98.

Fecha de recepción 23/03/2020 > Fecha de aceptación 09/09/2020

romero.chumacero@gmail.com

\* Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)

Para Graciela Irma Chumacero

“He aquí el Cordero de Dios [...] el que quita los pecados del mundo”

Juan 1, 29

## I.

La única aparición pública de Elena Garro (Puebla 1916-Ciudad de México 1998) después de la fastuosa bienvenida que se le prodigó tras su regreso a México, en 1993, tuvo lugar en octubre de 1995 (Rosas Lopátegui, 2002, p. 484). En esa ocasión, la legendaria narradora, dramaturga, poeta y periodista, presentó la novela *Inés* ante un auditorio deslumbrado, que fundamentalmente la conocía y admiraba gracias a esa obra maestra de la narrativa de título *Los recuerdos del porvenir* (1963). Durante aquellos días la escritora ofreció varias entrevistas, motivadas tanto por la publicación de la novela como por la curiosidad suscitada por su arribo al país tras una ausencia de veinte años, y luego de anunciar la existencia de otros inéditos, los cuales iría publicando poco a poco a fin de procurarse un sustento.

En una de aquellas entrevistas, realizada por Miguel Ángel Muñoz para el semanario *Época*, Garro afirmó sobre *Inés* que se trataba de un trabajo escrito tiempo atrás y había decidido publicarlo para subsanar los gastos de su manutención:

Escribí *Inés* en los años 70 a raíz de algunos viajes donde conocí a diversos personajes, entre ellos Inés, una monja que se enfrenta al ateísmo y la crueldad. [...] La idea de *Inés* surge porque es una chica inocente, que viene de un conven-

to y acaba en manos de un grupo de degenerados. Pierde su fervor cuando le pasan sucesos horribles, nadie la ayuda, ni Dios, y mucho menos sus amigos, algo muy parecido me pasa actualmente. La gente es mala. [...] *Inés* la publico por dinero, porque no tengo casa, ni muebles, no hay sillas, tampoco tengo una cama y mucho menos una mesa donde escribir, antes lo hacía en el suelo, pero ahora me dan asco las cucarachas y todos los demás animales que rondan la casa (2020, pp. 1128-1129).

Según Patricia Rosas Lopátegui (2020, p. 1105, n. 515), originalmente, *Inés* iba a ser un cuento cuya escritura habría iniciado Garro durante el periodo 1962-1963, para retomarla en 1975 y entregar el producto final a la editorial Grijalbo en 1982, ya convertido en la novela que, un año más tarde, por alguna razón decidió no publicar. La autora calculaba que fue hacia 1972 cuando la novela “quedó traspapelada, como otras obras que tengo ahí, [...] y que las voy a sacar para venderlas porque no tengo un quinto” (Vega, 2020, p. 1109). Si bien en 1995 la estrechez económica parecía ser el único motor para dar a la imprenta ese trabajo guardado durante años, desde la perspectiva de la autora no se trataba de un mero producto mercantil, sino de una obra literaria. Por eso, ante la periodista Patricia Vega, la escritora admitió haber redactado el libro con una intención estética y ética: “escribir algo malvado” (2020, p. 1109).

Lo hizo, según quedó dicho, a partir de una anécdota cuyo sustrato era real. En efecto, basó la construcción de su personaje en alguien a quien conoció en París, durante una fiesta efectuada entre 1962 y 1963:

[Inés] se veía una chica española normal. La volví a ver en casa de sus patronos, con los pelos cortados, como disparatados, y la cara extraviada; estaba como loca. Ellos me dijeron que andaba mal de la cabeza, pero que era buena. Seguí viendo a esa gente rica, entre la que había cubanos, argentinos y mexicanos, yo les preguntaba siempre por ella y me decían: 'Tú no preguntes'. De pronto desapareció. [...] imaginé que le habían hecho horrores, que la habían drogado y torturado. [...] Me daba miedo lo que pudiera hacer ese grupito de *snoobs* si se enteraba de que había escrito esto [la novela *Inés*], aunque no uso los nombres reales, ¡Dios guarde!" (López, 2020, pp. 1104-1105).

Entonces, con base en hechos cuyo desenlace no conoció pero imaginó agreste, Elena Garro concibió la trama de *Inés*. Y, a contrapelo de lo indicado por la editorial Grijalbo, donde se anunció la novela como "un ejercicio literario que recrea el relato erótico francés y donde no está ausente el homenaje a Sade", Garro afirmó: "No es un homenaje, es una refutación a Sade, porque él dice que víctimas y verdugos son iguales, pero aquí Inés es la víctima. Es una novela muy cristiana" (Vega, 2020, pp. 1108-1109). Así, en opinión de la autora, la suya era una breve novela cuyo marco referencial partía de claves cristianas, en la cual abordó un suceso malvado ocurrido a una joven española criada en un convento, que no recibió ayuda alguna, ni siquiera la de su dios.

## II.

Alrededor de esa novela sobre violencia y abyección, las primeras reseñas periodísticas oscilaron entre la franca animadversión y la devoción absoluta. Pongamos por caso la que circuló en la revista *Nexos*, donde Juan José Reyes (1995) hurgó en el criterio de verosimilitud para apuntar lo siguiente:

Elena Garro, uno se da cuenta, ha recogido a un personaje de la literatura erótica, para contar una insuficiente historia de persecuciones, una esperpéntica aventura de libertinaje no muy claramente alucinado, una malograda historia.

En su opinión, los conflictos narrados eran inverosímiles y de una oscuridad artificiosa. En la revista *Proceso*, en contraste, José Alberto Castro (1995) evaluó entusiasta el trabajo de Garro como "una portentosa novela" que "pone en boga a Elena Garro entre los lectores y la afirma como la más perspicaz de las narradoras mexicanas". Desde su perspectiva, las intrigas de la novela demostraban la habilidad de la escritora para crear ambientes asfixiantes y turbios.

Un año más tarde, Luzelena Gutiérrez de Velasco (1996) vio en *Inés* el "tema de la destrucción de la pureza", vinculando tal asunto con la estética oscura de escritores como Georges Bataille y Pierre Klossowski, aunque también con la de dos mexicanos de la Generación de Medio Siglo: Juan García Ponce (con la novela *Inmaculada o los placeres de la inocencia*) e Inés Arredondo (con el cuento "La Sunamita"). En este sentido, la de Garro sería,

según la académica referida, una novela sobre la perversión y la disolución de límites.

En años posteriores la obra produjo interpretaciones feministas sobre aspectos como la fragmentación de la personalidad femenina, “que en un intento de escapar de una estructura patriarcal asfixiante, termina siendo absorbida por este mismo sistema” (Cruz García, 2009, p. 4), rasgo identificable en la protagonista de la novela. Eso o su presunto carácter de primicia temática: “es un anticipo del narcorrealismo tan de moda en la literatura hispanoamericana actual” (Merlo, 2014).

Pero cabe una observación más, sobre la forma como la novela ha sido juzgada. Algunas veces, la tentación de adivinar detrás de los personajes garrianos resonancias autobiográficas parece grande, sobre todo porque, en diversas entrevistas, la autora desplegó una narrativa en cuyo centro aparecían ella y su hija cual víctimas de persecuciones políticas y de venganzas conyugales. A guisa de ejemplo puede recordarse lo expresado ante Miguel Ángel Muñoz sobre el personaje principal de *Inés*, ya citado líneas atrás: “Pierde su fervor cuando le pasan esas cosas horribles, además nadie le ayuda, ni Dios y mucho menos sus amigos, algo muy parecido me pasa hoy día”.

Por lo demás, es cierto que no sólo aprovechó las entrevistas para construirse una imagen atormentada; también en sus obras literarias pueden hallarse, debidamente transformadas, anécdotas compatibles con el contenido de su diario personal (Alba, 2010, pp. 260-271; Alba, 2016). No obstante, ese procedimiento autorreferencial está lejos de ser exclusivo de su talento para aprovechar las historias cercanas y puede encontrarse tam-

bién, con total claridad, en cuentos y novelas de, pongamos por caso, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, sin que por eso la crítica literaria pretenda reducir las obras de ellos a un trasunto de indiscreciones domésticas.

Por ello, en los siguientes apartados se propone una lectura que evade deliberadamente cualquier interpretación de orden autobiográfico, pues se antoja innecesaria: la obra de Garro trasciende las coyunturas personales y vale como expresión literaria de cuño universal. Además, debe entenderse que la propia autora anunció *Inés* como un trabajo novelístico y, por ende, como un artefacto estético supeditado al pacto de lectura a través del cual las acciones contadas adquieren densidad “real” sólo dentro del universo de ficción.

### III.

“Aflicción, congoja, ansiedad”, “temor opresivo sin causa precisa”, “aprieto, situación apurada”, “sofoco, sensación de opresión en la región torácica o abdominal”, “dolor o sufrimiento”, “estrechez del lugar o del tiempo”. Tales son las acepciones de la palabra “angustia” según el *Diccionario de la Lengua Española* (2019). También son enunciados de provecho para dar cuenta de la atmósfera que habita en *Inés*, una de las últimas novelas dadas a conocer por Elena Garro (aunque, como se ha dicho, escrita dos décadas antes de su publicación).

Entre los recursos narrativos elegidos por la autora para conferir a la historia ese carácter espinoso y angustiante que la caracteriza, destaca uno por su eficacia: el punto de vista de la voz que refiere los

hechos. Se trata de un narrador en tercera persona, pero con el enfoque que Jean Pouillon (1970) ha denominado *visión con*, caracterizado por acompañar el punto de vista de un personaje en particular. Debido a esta peculiaridad, aunque resulta capaz de relatar acciones ejecutadas por todos los personajes, la voz que cuenta la historia somete su discurso a la reducida y parcial perspectiva de uno solo (excepto hacia el final, cuando tiene lugar un desplazamiento significativo relacionado con el destino de la protagonista, aspecto que se abordará más adelante.)

La identidad del personaje al lado del cual se sitúa la voz que enuncia es medular: se trata de Inés, la protagonista. El empleo de esa focalización permite desplegar una versión sesgada de los acontecimientos, hecha de los fragmentos de realidad asequibles a ella, doncella española que padece las enigmáticas y abusivas acciones de sus empleadores, en los albores de la década de 1960, en París.

Resulta oportuno recordar algunas de las observaciones que el investigador Alberto Paredes ha hecho sobre la modalidad de la *visión con* o *narrador con*. Por ejemplo, que se trata de una voz obstinada:

[...] en la contigüidad con las notas de subjetivismo y parcialidad propias de lo humano mediante un narrador que se ha desplazado de la omnisciencia divina a lo humano, hasta colocarse junto a un personaje determinado (1987, p. 43),

Razón por la cual, quien lee experimenta cercanía con tal personaje, acompañándolo a lo largo de su historia. No obstante, al tratarse de una focalización en tercera persona, la identificación no es total. Añadiríamos que, en el caso de *Inés*, por un

lado, la cercanía alcanzada es suficiente como para identificarnos con ella al grado de articular cierta complicidad pero, por otra parte, mirar desde su perspectiva nos condena a encontrar tan incomprensibles como le parecen a ella las motivaciones de sus empleadores, y más adelante captores, para llevar a cabo ceremonias nocturnas extravagantes y dañinas.

Esas vaguedades o espacios de indeterminación, obligan a quien lee a participar en la constante resolución de enigmas hábilmente dosificados para generar incentivos. La historia, contada así, también insta un caldo de cultivo para la zozobra. Debido a esto, se trata de un trabajo literario fácil de identificar con una de las modalidades de la *novela negra*: aquella que refiere la historia de un crimen desde el muy subjetivo e impresionable punto de vista de la víctima. Esta estrategia, como se comprenderá, aspira a generar empatía, comprometiendo la racionalidad del lector en un ejercicio de exploración de emociones derivadas de la indócil fragmentación de la información, tanto como del atroz destino de la mujer inmolada, el cual parece inapelable desde las primeras páginas de la novela. La verosimilitud de la paranoia que poco a poco embarga a la protagonista —y a quienes seguimos su historia— es conseguida a través de esa vía.

Por lo demás, resulta interesante mencionar que la *novela negra* suele incluir una “mirada crítica sobre la sociedad moderna”, así como una “visión desencantada que sin embargo tiende a preservar frecuentemente un componente moral” (Corcuff, 2014). En efecto, los claroscuros de la historia de Inés exhiben un territorio donde luchan, de manera frontal, dos modos de entender el mundo: uno, desde

la solidaridad y la compasión; otro, desde el abuso y la violencia. Y la lucha es desequilibrada, por decir lo menos. Acaso la indignante sensación que deja la lectura de *Inés* se origina en la convicción de que el mal triunfará siempre, pese a todo intento por afrontarlo por la vía de la razón o de la fe.

En consonancia con lo anterior, Jean-Patrick Manchette, citado por Corcuff (2014), ha asegurado esto sobre la *novela negra*:

[...] el orden del Derecho no es bueno, sino transitorio y en contradicción consigo mismo. Dicho de otro modo, el Mal [*sic*] domina históricamente. La dominación del Mal [*sic*] es social y política a la vez. El poder social y político es exacerbado por los canallas.

En conclusión, “el desorden es estructural”, por lo cual no puede ser rectificado por un solo individuo.

#### IV.

¿Por qué Inés, una joven huérfana española, llega a la residencia donde un grupo de personajes la mantendrá secuestrada? Su emigración hacia la capital francesa no es decisión suya; ocurre que su primo Jesús trabaja en una casa del barrio “más elegante” de París y ha recomendado a Inés para que sirva en ese lugar. Ella, quien fue educada en el convento de San Sebastián, acata la orden de la madre superiora, sor Dolores, según la cual la joven ha tenido suerte de ser llamada a laborar en “un lugar impecable”. Así es como inicia el periplo con un tópico de orden simbólico, el del viaje, cuando la muchacha es

despedida en el andén del tren que la transportará hacia el país vecino, donde trabajará en el servicio doméstico, al cuidado de su primo.

A la modificación del lugar de residencia, es decir, a esa especie de expulsión de un Paraíso de pureza, orden e inocencia, representado por el convento, se suma un concienzudo código nominal situado en el campo semántico de la religión católica, medular a lo largo de toda la novela: el nombre de la Superiora presagia sufrimientos y el del convento de origen alude a un martirio brutal, pues, según la iconografía católica, San Sebastián fue flechado por pretorianos romanos casi hasta morir. El nombre del primo, finalmente, se refiere al sacrificado por excelencia: Jesús de Nazaret.

Aquel marco intertextual se afianza con base en otros elementos cuando, ya instalada en una oscura residencia de la ciudad de París, la española se convierte en objeto de la minuciosa e incómoda observación de los visitantes de la casa donde servirá. Dentro de ese universo de ficción, Garro aprovecha la mirada en dos sentidos. Primero, para construir un lenguaje cifrado, silencioso pero saturado de sugerencias, entre quienes rodean a la joven; después, para que la consternada percepción de ésta revele aspectos del ambiente en derredor: la turbiedad y decrepitud del lugar, la fealdad de sus invitados, o los objetos abandonados por ellos tras reuniones nocturnas que Inés encuentra tan escandalosas como ininteligibles.

Adicionalmente, la escritora expresa en forma simbólica el contraste entre la serena calle arbolada y fresca que rodea la residencia donde la chica española sirve, y el umbrío domicilio que no puede

abandonar porque Ivette, secretaria del dueño de la casa, retiene sus documentos migratorios. Cabe insistir en la índole de la actividad de Ivette: es secretaria, por consiguiente, garante de los secretos del dueño de la casa. Es relevante atender también el contraste entre libertad y reclusión, pues se refuerza gracias a otros aspectos: Inés, extranjera en Francia, no habla el idioma nativo; además, no existe para las leyes del país ya que su llegada nunca se registra; pese a todo ello, se le urge a cumplir la obligación moral adquirida al aceptar el empleo. Cualquier intento de fuga, por tanto, es desestimado por el propio personaje, avasallado por la intimidación, aunque también por un alto sentido de la responsabilidad, así como por razones que se observarán a continuación.

La intimidación es fortalecida por la identidad de Javier, el misterioso dueño de la casa, presentado en la historia como un gran industrial de extravagantes costumbres. Separado de una esposa a quien agravia frente a todos, disfruta humillando también a su hija. El insólito comportamiento, del todo reprobable ante los ojos de Inés, es aplaudido por un grupo de aliados (Gina, Andrea, Almeida y Torrejón) durante escandalosas reuniones nocturnas a las cuales arriban mujeres vestidas de negro, sujetos anónimos envueltos en mantas peruanas y muchachas hermosas convertidas en piltrafa un día después, cuando vagan por la casa ensangrentadas, semidesnudas y seguramente intoxicadas. Cardinal es advertir la reiteración del código religioso asociado una vez más a los nombres, pues dos de las jóvenes trastornadas, cuya transformación impresiona a Inés cuando limpia los estragos de una noche de excesos, se llaman María y Asunción.

Pero, ¿qué clase de reuniones son ésas, donde se escuchan discos de larga duración con letanías remachadas hipnóticamente por una voz que, en un idioma desconocido, invoca a la Virgen María y el Arcángel San Miguel? ¿Qué hace esa gente sentada formando un círculo, rodeada por humo y penetrante olor a copal, rodeada por la flama de velas negras apenas capaces de iluminar la noche, compartiendo un alimento indefinible y cigarros de misterioso aroma, todo ello al abrigo de la voz de una tal María Sabina, a quien escuchan con veneración?<sup>1</sup> Inés no lo sabe y, debido a la focalización del narrador, tan cercana a la mirada de la protagonista, quien lee no cuenta con más información que ella. Educada en un convento lejano y hablante de una lengua distinta a la empleada por quienes asisten a las reuniones, Inés presencia con desasosiego aquel ritual impenetrable, acentuando su extranjería, su rotunda diferencia.

Ciertamente, no es el único personaje incapaz de descifrar el sentido de esos acontecimientos. Su primo Jesús, por ejemplo, echa de menos otra época, cuando la casa era habitada pacíficamente por don Javier, su esposa Paula y su hija Irene, antes de que Gina se convirtiera en amante del señor, antes incluso de que la señorita Ivette controlara la agenda

<sup>1</sup> Se trata, desde luego, de María Sabina Magdalena García (1894-1985), una curandera mazateca de la sierra de Oaxaca, México, cuyos conocimientos en materia de hongos alucinógenos fueron ponderados durante las décadas de 1960 y 1970, cuando se popularizó internacionalmente. En 1995, una periodista preguntó a Elena Garro: "¿Por qué incluíste [en *Inés*] el episodio con María Sabina?"; la escritora respondió: "Porque estaba de moda" (Vega, 2020, p. 1110).

empresarial y los gastos domésticos de éste. Su simplicidad, pero sobre todo su turbación ante quienes considera poderosos, provocan que Jesús se muestre torpe para actuar cuando a él y a su esposa se les ordena recoger sus escasas pertenencias para ser llevados con argucias hasta la estación de trenes. La culpa derivada de esa inacción lo acompañará más tarde, cuando vuelva a París, después de varias semanas, busque a su prima y la descubra irreconocible, deambulando por calles ignotas, macilenta, herida, rapada y severamente alienada.

Qué hicieron los nocturnos seres con la servicial doncella española sino aprovechar, precisamente, su sensación de culpa. En efecto, los malos tratos a los cuales es sometida Irene por parte de su padre, conmueven a Inés, impeliéndola a intervenir. Si en un primer momento no se atreve a ayudarla cuando es golpeada y echada de la residencia, en otro, el remordimiento le da valor para esconder a la muchacha en su habitación, a costa de quedar expuesta ella misma cuando abandona el precario escondite en busca de comida. Ivette y Almeida aprovechan esa vulnerabilidad para llevar por la fuerza a la española hasta un domicilio donde la esperan Javier, Gina y Torrejón, desnudos y rodeados por un ambiente lascivo. Asustada, cautiva y disminuida de sus facultades debido a que los alimentos a su alcance le provocan alucinaciones, la muchacha es incorporada en ritos lúbricos, apenas velados por la narradora. Semanas más tarde y debido a un ataque de celos de Javier, quien sospecha un flirteo entre Gina y Torrejón, la cautiva es sacada de ahí, para ser entregada a un contrito y pusilánime Jesús.

Ana Bundgard ha explorado el tema de la culpa en otras narraciones de Garro. Observa, por ejemplo, que algunas se inscriben en marcos míticos que hacen posible la redención; digamos, la de Laura, protagonista del cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas", situada en un tiempo histórico remoto:

[...] mientras que el amor está ubicado en una especie de umbral, en una zona de pasaje, la culpa, por el contrario, incorpora al sujeto a la historia. El amor es por lo tanto ambiguo: salva y condena (1995, p. 138).

Para Elena Garro, continúa Bundgard, "el amor da identidad, no es un sentimiento romántico, atemporal, el amor más bien es una acción ética, un sentimiento de solidaridad, una suerte de fuerza vital que modaliza [sic] al sujeto con un querer-hacer en la dimensión histórica" (1995, p. 139). La dimensión casi atemporal pero lóbrega y enigmática donde ingresa Inés cuando arriba a la casa parisina, en contraste, hace imposible modificar el entorno a través del amor, pues éste se topa con la indiferencia, la violencia brutal y el abuso de poder.

## V.

A la ya comentada referencialidad religiosa identificable en los nombres de varios personajes y en diálogos donde se establecen analogías entre la casa donde Inés labora y el Infierno, debe sumarse el propio apelativo de la protagonista que da título a la novela. El nombre viene del griego y significa "puro, casto" (Tibón, 1996, p. 133). En la tradición cristiana, tal

nombre se identifica con una de las denominaciones de Jesucristo: *Agnus Dei*, es decir, el Cordero de Dios. Jesús de Nazaret es la víctima ofrecida en sacrificio por los pecados humanos, tal como lo indica el profeta Juan el Bautista al verlo: "He aquí el Cordero de Dios, ved aquí el que quita los pecados del mundo" (Jn 1, 29). Hay que interpretar ese código también a la luz de la otra denominación de Inés en la novela: es la doncella de la casa. Según el *Diccionario de la Lengua Española*, una doncella es tanto una mujer virgen, como la "criada que sirve cerca de la señora, o que se ocupa en los menesteres domésticos ajenos a la cocina"; el personaje es ambas cosas.

Con base en lo anterior es dable considerar que la forzada participación de Inés en orgiásticas y cruentas ceremonias remite a una perversión del ritual cristiano, es decir, a una "misa negra". Si en la versión ortodoxa de la misa el cordero forma parte de un sacrificio destinado a la salvación, en la heterodoxa su intervención tiene por objeto conjurar lo sagrado mediante una celebración de la sexualidad sin frenos y de las drogas como vías de aproximación a perturbados estados de consciencia. En ese contexto, la procedencia conventual de Inés, así como su nombre, su estado virginal e incluso el hecho de que trabajara dedicada al aseo, la vuelven perfecta víctima propiciatoria: es la pureza encarnada que, en un ejercicio delirante de interpretación, será mancillada para traer los pecados al mundo.

Tal como el relato erótico francés utiliza claves de la *misa negra* para dar cuenta de búsquedas existenciales ligadas al goce sexual, la novela de Elena Garro retoma el perverso rito de paso; sin embargo, lo hace para explorar los plie-

gues de la culpa y los de la maldad, en su vínculo con el despiadado ejercicio del poder. Se trata, pues, de aproximaciones literarias del todo distintas, porque parten de interpretaciones disímiles: la novela francesa (la de Georges Batalle, por ejemplo), se origina en la convicción de que la ruptura de interdictos confiere libertad porque amplía horizontes; la novela de Garro, por su parte, exhibe los límites engendrados por esa que para algunos es ruptura, pero que resulta ser reclusión, dolor, humillación e imposibilidad para otros. Así, el violento desborde de límites del grupo que organiza sesiones orgiásticas bajo el influjo de drogas, lacera el orden, el respeto y la compasión, que constituyen valores caros a la protagonista.

Resulta de sumo interés la especie de epílogo con el cual la escritora cerró la novela, a través de un narrador omnisciente (Garro, 2008, pp. 170-172). Líneas atrás se indicó que la modalidad de la voz narrativa con la cual se cuenta la mayor parte de la historia es la del *narrador con* (o *visión con*), y que éste posee la misma cantidad de información que la protagonista, razón por la cual, pese a que enuncia en tercera persona, su perspectiva es limitada. Eso hace posible que ni la protagonista ni quien lee su historia conozcan del todo el sentido de los acontecimientos donde está inmersa la primera.

Pues bien, la coda que cierra la novela descubre algunas incógnitas. La más importante se cifra en la señorita Ivette, mas no en su verdadera identidad, sino en la forma como ella miraba a la joven española a quien contrató: "era rebelde, irreductible e implacable. [...] Su inteligencia era superior a la normal, su espíritu de análisis, perfecto" (Garro, 2008, pp. 170-171). De ahí que Ivette no pudiera

“permitirse el lujo de equivocarse o de tolerar irregularidades como Inés” (p. 171). La mirada de ese personaje, que resulta ser más significativo de lo que aparentaba, obliga a objetar cualquier interpretación superficial donde la protagonista luzca ingenua o desvalida.

## VI.

Con base en lo anterior es posible concluir que, al erigirse en exploración de la culpa, *Inés* supone un examen de la responsabilidad como motor ético de las acciones humanas. Por ello, lejos de censurar abiertamente a los victimarios de la protagonista, la escritora exhibe a ésta y aquéllos en una compleja red de actos donde vale tanto lo que se hace como lo que no. Aquí, la expiación de la muchacha es entendida como un sacrificio en nombre del bien de otros y es, por tanto, un acto ético consciente y audaz; pero también es una suerte de acto estético, por cuanto se plantea como expresión de un comportamiento admirable, armonioso e incluso sublime, en contraste con la monstruosidad repulsiva de sus adversarios.

Recordemos a Garro, quien afirmó que deseaba “escribir algo malvado” y que el resultado había sido “una novela muy cristiana” (Vega, 2020, pp. 1108-1109). Al concluir la lectura cabría considerar que el contexto no impone a algunos el carácter de víctimas sino que, de una forma recóndita, oscura e inconfesable, esas personas sacrificadas en realidad renuncian a la acción para mover a la reflexión, conscientes de que su audacia –porque lo es– les dará un carácter desvalido sólo en apariencia, pues fue elegido y no impuesto. Hay heroicidad en la

decisión de enfrentarse al mal, no cabe duda.

No obstante, en la novela el sacrificio parece condenado al más rotundo fracaso. Hacia eso apunta el código semántico que estructura la obra, con su alusión constante a quien se inmoló en una cruz para salvar a otros, en contraste con el final de la novela, centrado en la falta de empatía de los perpetradores, la cobardía de quienes pudieron intervenir y no lo hicieron, así como la inútil muerte de quien pretendió modificar el patrón de abusos. Entonces, a diferencia del esperanzador halo de redención con el cual concluye la historia de Jesús de Nazareth, la historia de Inés cierra con un sabor amargo, infructuoso, estéril. Ese desplazamiento de sentido torna subversiva la propuesta de Garro, pues el holocausto del cordero naufraga: la ética y la estética de la expiación, encarnadas por Inés, no alcanzan para vencer al mal.

## Bibliografía

- Alba, A. (2010). *El relato sin historia en la narrativa de Elena Garro*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Alba, A. (2016). La narrativa de Elena Garro, ¿autobiografía o autoficción? En *Miradas sobre Elena Garro a cien años de su nacimiento*. Coord.: Grissel Gómez Estrada. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ediciones Del Lirio.
- Bundgard, A. (1995). La semiótica de la culpa. En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo xx*. Aralia López González, coord., México: El Colegio de Méxi-

- co, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.
- Cruz García, A. (2009). *Re(de-)generado identidades: locura, feminidad y liberalización en Elena Garro, Susana Pagano, Ana Castillo y María Amparo Escandón*. Berna: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Diálogos con Elena Garro. Entrevistas y otros textos*. (2020). Vol. 2. El retorno del exilio. Edición, estudio preliminar y notas de Patricia Rosas Lopátegui. México: Gedisa.
- Diccionario de la Lengua Española*. (2019). Madrid: Real Academia Española.
- Garro, E. (2008). *Inés*. México: Joaquín Mortiz.
- Merlo, P. (2014). Elena Garro. Historia de una lúcida locura, en *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*, en Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion\\_rupturas/default.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/default.htm) (Consultado en octubre de 2019).
- Paredes, A. (1987). *Las voces del relato. Manual de técnicas narrativas*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Veracruzana.
- Pouillon, J. (1970). *Tiempo y novela*, Barcelona: Paidós.
- Rosas Lopátegui, P. (2002). *Testimonios sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*. Nuevo León: Ediciones Castillo.
- Sagrada Biblia*. (1964). 3ª ed. Barcelona: Herder.
- Tibón, G. (1996). *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- ## Hemerografía
- Castro, J. (1995). Inés, *Proceso* (23 de diciembre). Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/171016/ines-no-999> (Consultado octubre 2019).
- Corcuff, P. (2014). Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas, *Cultura y Representaciones Sociales* [revista del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México], vol. 8, núm. 16 (marzo). Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-81102014000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102014000100002) (Consultado octubre 2019)
- Gutiérrez de Velasco, L. (1996). *Inés*: una metáfora de la libertad y la contaminación, en *Debate Feminista*, año 7, vol. 14 (octubre).
- López, M. (2020). Presentan el viernes novela de Garro. Para Inés y Elena, una sola salvación [publicado originalmente en *Reforma* (26 de octubre de 1995), sección Cultural, p. 1], en *Diálogos con Elena Garro. Entrevistas y otros textos*, vol. 2. El retorno del exilio.
- Muñoz, M. (2020). Elena Garro, una soledad inmensa [publicado originalmente en *Época* (13 de noviembre de 1995), p. 70], en *Diálogos con Elena Garro. Entrevistas y otros textos*, vol. 2. El retorno del exilio.
- Reyes, J. (1995). Una pálida sombra, en *Nexos* (1 de diciembre). Recuperado de: <http://www.nexos.com.mx/?p7643> (Consultado octubre 2019).
- Vega, P. (2020). Edita Grijalbo su novela *Inés*. Publicará Planeta las obras completas de Elena Garro [publicado

originalmente en *La Jornada* (26 de octubre de 1995), p. 31], en *Diálogos*

*con Elena Garro. Entrevistas y otros textos*, vol. 2. El retorno del exilio.

JOSÉ ANDRÉS GUZMÁN DÍAZ\*

***Kyra Kyralina y El señor Presidente.*  
Empoderar personajes femeninos para representar  
los desafíos de género**

***Kyra Kyralina and Mister President.*  
Empowering feminine characters to represent  
gender challenges**

**Resumen**

Con la aplicación tanto de la literatura comparada como del concepto del empoderamiento, se analizaron y cotejaron las novelas *Kyra Kyralina* de Panait Istrati y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. Asimismo, se emplearon términos y posturas de la teoría de género con el objetivo de resaltar la construcción de los personajes femeninos en ambas obras. Se concluyó que las representaciones corresponden a empoderamientos individual, en Istrati, y social, en Asturias.

**Palabras clave:** literatura comparada, personaje femenino, empoderamiento, teoría de género

**Abstract**

Applying both comparative literature and empowerment concept, Panait Istrati's *Kyra Kyralina* and Miguel Ángel Asturias' *Mister President (El señor Presidente)* were analysed and compared. Furthermore, terms and stances from gender theory were utilised to highlight the construction of feminine characters in both novels. Conclusion was that the depictions correspond to individual (in Istrati's work) and social (in Asturias' work) kinds of empowerment.

**Key words:** comparative literature, feminine character, empowerment, gender theory

**Fuentes Humanísticas** > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 99-107.

Fecha de recepción 20/05/2020 > Fecha de aceptación 14/10/2020

[jagdiaz.75@gmail.com](mailto:jagdiaz.75@gmail.com)

\* Vidzeme University of Applied Sciences (Letonia)

## Introducción

El presente texto analiza bajo la práctica de la literatura comparada las novelas *Kyra Kyralina* (1924) de Panait Istrati y *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias. Se utilizan conceptos de la teoría de género para observar cómo se construye el personaje femenino en ambas obras, los cuales, se puntualiza, representan madres, esposas, hijas y prostitutas.

El género, en concordancia con Oye-wùmí Oyèrónké (2012, citada por Landeros Casillas, 2016), no es una categoría estática, sino que cambia a través del tiempo y el espacio, pues se inscribe en un contexto socio-cultural también variable. De tal suerte que resulta interesante ver en comparación las posturas de dichas novelas, puesto que la primera se inscribe en un contexto europeo oriental (Rumania y Turquía) y la segunda en el periodo dictatorial de Guatemala.

Se postula que las transgresiones y las continuidades de género presentes en dichas narraciones corresponden con el empoderamiento femenino, con la única diferencia de que mientras en el escritor rumano se trata de un empoderamiento individual, el guatemalteco propone uno más bien social.

## Dos novelas, múltiples personajes femeninos

Ser mujer es indefinible. Ya lo ha dicho Judith Butler (2013): en el momento en que se intenta hablar de lo que es *la* mujer, se habla del establecimiento y de la esencialización de *una* mujer, luego se excluyen muchas otras voces, experiencias y

procesos de subjetivación, en fin, muchas otras formas de ser mujer. Además, ser mujer o ser hombre no define todo lo que una persona es. No es objetivo de este texto, pues, definir la mujer, sino observar con las lecturas de las novelas *Kyra Kyralina* de Panait Istrati y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias cómo es concebido el personaje femenino por los otros personajes y por los narradores.

La trama de la novela de Istrati puede resumirse de la siguiente manera: Adrián decide salir de casa con Mijail y Stavro. Este último, al ser cuestionado por su "perversión" homosexual, relata la historia que justifica sus acciones y, después, su pasado remoto cuando aún era un niño llamado Dragomir y tenía una madre y una hermana, Kyra, ambas prostitutas. Cuenta entonces cómo muere su madre a manos de su padre, pierde a su hermana y se vuelve un vagabundo y un esclavo. Al final de su relato conoce a un errante, Barba Yani, quien le enseña a ver la vida de una manera más sabia, lo cual le trae paz.

Se resume también a continuación la novela de Asturias: Cara de Ángel recibe órdenes del señor Presidente de evacuar de su casa a las víctimas de un ataque militar venidero. El primero oculta a la hija del padre de familia en un bar. Sin saberlo, él frustró los planes que el Presidente tenía con la niña Camila y entonces se vuelve el enemigo número uno. Cara de Ángel es perseguido de manera silenciosa hasta que un día le manda llamar el dictador para recibir órdenes de ir a Estados Unidos. No obstante, es una estrategia para que sea apresado en el trayecto sin que lo sospeche. Cara de Ángel muere en un calabozo sólo con la memoria de su amada Camila, quien se encontraba embarazada.

En las dos narraciones, los personajes femeninos suelen ser mestizos en niveles étnicos o culturales. Queda establecido de manera más patente en *El señor Presidente*, pues la Historia nos remite a la conquista española y a la represión de los indios durante la colonia en el entonces reino de Guatemala. La conciencia mestiza de la mujer, según Gloria Anzaldúa (2005), provoca que esta tenga “una personalidad plural [...] No sólo mantiene contradicciones, también transforma la ambigüedad en otra cosa (algo así como que transforma la ambivalencia, la invierte o resuelve de otro modo)” (p. 707). El personaje femenino, pues, está enmarcado en sus sociedades respectivas: Rumania y Guatemala en los primeros años del siglo xx.

La comunidad imaginada, dice Mary Louise Pratt (1993), presenta versiones idealizadas de lengua-nación y cultura-nación, por tanto el personaje femenino de ambas novelas no representa a las sociedades rumana ni guatemalteca de manera íntegra, pero sí están insertadas en un todo, en lo que se denomina *lo nacional*. No obstante, las agrupaciones sociales “que habitan los territorios nacionales están cargadas de homogeneidad y jerarquías que actúan en contra de la fraternidad, la autonomía y la soberanía (p. 52, citada por Pinto Carvacho, 2016, p. 93). De manera que las versiones idealizadas nacionales se crean a partir de los imaginarios de la hegemonía, “interminablemente expuesta a ataques, desafíos, contrahegemonías y formaciones alternativas que la obligan a afirmarse y a reafirmarse a través de la negociación y la fuerza” (Pratt, 1993, p. 52, citada por Pinto Carvacho, 2016, p. 93).

## El empoderamiento individual en los personajes femeninos de *Kyra Kyralina*

En los escenarios de *Kyra Kyralina*, los personajes femeninos adoptan los roles de madre, esposa, hija y prostituta. La madre de Adrián tiene una aparición muy breve al inicio del capítulo primero, pero dicha brevedad resulta inversamente proporcional al efecto causado en el personaje y –acaso– en el lector, pues aunque Stavro le diga a Adrián:

¡Las madres son todas igual! Quieren que vivamos su vida, que disfrutemos con sus placeres, que gocemos con sus alegrías. Y, después de todo, ¿qué culpa tenemos si nos mostramos tal como nos han hecho? (Istrati, 1989, p. 12)

–un reproche hasta cierto punto común–, la despedida entre madre e hijo es muy emotiva:

Ya ves, hijo mío –le dijo, abrazándolo con tristeza–, respeto tu voluntad; pero quizá algún día te arrepientas de lo que haces. El corto viaje que vas a emprender abrirá en ti el insaciable deseo de seguir corriendo mundo, y entonces los viajes deberán ser, cada día más largos. Y, no hay garantía de felicidad en lo que semejante porvenir te reserva. Tengo la seguridad de que los dos lloraremos un día. Dios no lo quiera [...] andaba [la madre] con los ojos fijos en el suelo, como si buscara algo que si aún no había perdido, ya iba perdiendo poco a poco (Istrati, 1989, p. 13).

El hijo único, Adrián, es quien sale de casa, a quien le corresponde o de quien

se espera que recorra el mundo, mientras que la madre no tiene otro camino sino que darse; ese algo que parece que busca en el suelo por tener siempre la cabeza gacha y que va perdiendo poco a poco es la vida.

La otra madre que aparece en la novela de Istrati es la de Stavro, una mujer que nunca sale de casa y que sostiene relaciones sexuales y sensuales con varios hombres en su casa, a pesar de estar casada. Ella invita a su mundo tanto a Stavro (entonces llamado Dragomir) como a su hermana Kyra, de manera que ambos participan en los bailes y los festejos, con la única diferencia de que a él le corresponde el deber de custodiar la entrada, puesto que temen la llegada del padre, y a ella, aunque joven, se le trata como a una prostituta. Los rasgos que más se destacan en el carácter de esta madre son el amor y el goce: su vida se plantea plena porque el amor le permite sentir y las sensaciones le permiten amar. Su antítesis es su esposo:

[mis hijos] son vida en toda su pujante alegría, y tú eres muerte, que impide vivir a los vivientes... A mí vez me admiro de que tu aridez haya sido capaz de hacer brotar ese retoño, tan seco de corazón como tú, que podrá ser hijo tuyo, pero no mío... (Istrati, 1989, p. 47).

La belleza en su personalidad se complementa o se refleja en la belleza corporal de ambos personajes femeninos, Kyra y su madre: "¡Ay, la cara y los ojos...! ¡La belleza incomparable de aquellas dos mujeres...! Sus cabellos dorados les llegaban hasta las piernas y su piel blanquísima contrastaba con la negrura de ébano de cejas, pestañas y pupilas" (Istrati, 1989, p. 39). Su belleza, sin embargo, es lo que provoca en

una sociedad machista una cosificación que deviene en y justifica violencia:

[Mi madre] nacida para las caricias, ¡era golpeada sin piedad, hasta hacerle brotar sangre! Aunque, si mi padre era incapaz de acariciarla, sus amantes lo hacían con fruición. Siempre me he preguntado si mi madre engañó primero a mi padre, y por eso fue castigada, o al contrario, si los malos tratos de mi padre la llevaron a engañarlo (Istrati, 1989, p. 40).

Esta libertad de elección de su vida sexual paralela a su vida matrimonial es lo que se denomina empoderamiento. Los retos mundiales de las mujeres y las luchas por sus derechos, dice Nash (2004), con frecuencia se centran a partir del cuestionamiento del paradigmático sistema de género y de arquetipos de feminidad impuestos por grupos culturales hegemónicos.

Señalan Deere y León (2002) que el empoderamiento –no sólo de mujeres, sino de personas en general– no se trata de un proceso lineal, con un inicio planeado y una meta esperada, sino que cada individuo lo experimenta a su manera, según su experiencia y su contexto. El empoderamiento, pues, no es otra cosa que un mayor control del individuo en su vida, su cuerpo y su entorno, lo cual deviene luego en libertades de movimiento y acción (autonomía), poder de decisión, acceso y control de dinero, ausencia de violencia contra ella, acceso a la información e igualdad jurídica (Kishor, 2000; Oxaal & Baden, 2007, citadas por Landeros Casillas, 2016).

No logra la madre de Stavro un empoderamiento pleno, pues su libertad de

movimiento y de acción está limitada por su casa; incluso existía violencia contra ella y sus dos hijos y no tenía acceso a la información ni a la igualdad jurídica. Sin embargo, su empoderamiento, su libertad de movimiento y de acción, por muy limitado que fuese, le otorga satisfacción, un goce y un amor que la hacen sentir, pese a toda sus situaciones adversas, libre.

Al mismo tiempo que el rol de madre, se han visto los de esposa, hija y prostituta, pero se desarrolla aun más el de esposa a continuación. Stavro, después de vagar por tantos países, piensa que podrá sentar cabeza con una mujer, Tincoutza, cuya familia visita cada noche y a quien le cuenta historias interrelacionadas y continuas, como una suerte de Sheherezada. No obstante, debido a su tendencia sexual, tiene dudas respecto si sea sensato o no pedir su mano:

No hubiera querido pedir la mano de Tincoutza antes de estar seguro de mi curación [...] La muchacha, clara y terminantemente manifestó que no quería casarse más que conmigo, y entonces el padre me exigió que explicase mis intenciones. Imposible eludir la respuesta; por otra parte ¿qué decirle? La sola idea del casamiento me horrorizaba tanto como los suplicios del infierno (Istrati, 1989, p. 26).

Este empuje social que recibe Stavro por parte del padre de familia también puede verse en la madre de Adrián, quien también a tan corta edad (18 años), pretende que se case:

¡Como si lo único que viniéramos a hacer sobre la tierra fuera engendrar pequeños estúpidos y ofrecer al mundo esclavos nuevos, al mismo tiempo que uno se convierte en esclavo de todos ellos! ¡No! (Istrati, 1989, p. 6).

La presión más fuerte recae sobre Stavro, primero, porque es mayor que Adrián y, segundo, porque tiene sobre su conciencia la “necesidad” de no ser homosexual o, cuanto menos, que no lo reconozcan como tal. De manera que termina cediendo: se casa con Tincoutza. Se acostumbra en la sociedad, empero, que en la misma noche de la boda, los recién casados exhiban la mancha roja en las sábanas producto de la virginidad perdida de la mujer al consumir su unión. Stavro entonces se desmaya esa noche y jamás puede consumir su matrimonio, por lo cual toda la gente murmura acerca de su impotencia y quién sabe qué otras calamidades.

Es probable incluso que eventualmente ellos habrían podido tener relaciones sexuales, mas el peso del atosigamiento de la sociedad llega a ser tan grande que ellos mismos impiden lo que pretenden. Una sociedad vigilante, siempre pendiente del accionar de sus miembros y, más aun, de aquellos tan distintos, es lo que propicia la discriminación. En este caso, se trata de una doble discriminación: por una parte, no soportan la idea de que el esposo no penetre –al final, la acción se simplifica y ya no se habla en términos afectivos, sino de “deber”– a la mujer con quien se casó. Por otra parte, no conciben la idea de lo que postulan tanto Oswaldo Estrada (2016) como Silvia M. Gianni (2016), una transgresión de género que traspase o que se sitúe sobre los límites, de manera que lo femenino y lo masculino, en el caso de Stavro, sea indefinible. ¿Dónde y cómo termina él de ser hombre?

¿Dónde y cómo empieza él a no-ser hombre o ser mujer? ¿Se hablaría de una complementación o de una ruptura?

### **El empoderamiento social en los personajes femeninos de *El señor Presidente***

En un contexto de continua violencia en la sociedad, en una dictadura, se enmarca *El señor Presidente*. Quizá debido a este fratricidio constante, el personaje femenino en la novela de Asturias sea en la mayoría de los casos madre, cuya relación con su hija(o) es insoluble. Las madres del pueblo, pobres, esperan todo el tiempo:

[...] en los poyos de los corredores oscuros, grupos de mujeres descalzas, con el canasto del desayuno en la hamaca de las naguas tendidas de rodilla a rodilla y racimos de hijos, los pequeños pegados a los senos colgantes y los grandecitos amenazando con bostezos los panes del canasto. Entre ellas se contaban sus penas en voz baja, sin dejar de llorar, enjugándose el llanto con la punta del rebozo. Una anciana palúdica y ojosa se bañaba en lágrimas, callada, como dando a entender que su pena de madre era más amarga. El mal no tenía remedio en esta vida y en aquel funesto sitio de espera [...] a ellas sólo les quedaba el Poder de Dios (Asturias, 2014, p. 15).

Al igual que en *Kyra Kyralina*, las madres son vistas como eternas pacientes, ya de un hijo que ha de crecer (“pequeños pegados a los senos colgantes”, quienes a su vez alimentan a la sociedad o al ejército o a otra familia), ya de un hijo que está en el frente de batalla (“grandecitos ame-

nazando con bostezos los panes del canasto”) y que puede comerse al mundo, un hijo que aunque esté desligado de su madre, ella le espera en silencio, como dando a entender que su pena de madre es la más amarga.

Niña Fedina, la criada de Camila, es incriminada y encarcelada durante los últimos días de su gestación, por lo que da a luz en prisión. Una vez con su hijo en brazos, piensa en el mejor porvenir que le puede ofrecer:

Pensaba en él como si aún lo llevara en las entrañas. Las madres nunca llegan a sentirse completamente vacías de sus hijos. Lo primero que haría en saliendo de la cárcel, sería bautizarlo. Estaba pendiente el bautizo (Asturias, 2014, p. 125).

De nuevo, las madres siempre en espera, como en un eterno estar, nunca vacías de sus hijos. La esperanza para niña Fedina es el bautizo, ya que se trata de la salvación del alma de su hijo en la cristianidad. Sin embargo, como ella no responde a las preguntas de un interrogatorio violento, los militares le echan cal a sus senos para que el niño, desesperado por comer, muera al no poder mamar:

[a la mañana siguiente] despertó con su hijo moribundo, helado sin vida, como un muñeco de trapo [...]. Con la criatura en los brazos dio voces, golpeó la puerta... Se le enfriaba... Se le enfriaba... Se le enfriaba... No era posible que le dejaran morir así cuando era inocente (Asturias, 2014, p. 135).

Una vez muerto su hijo, es vendida como prostituta “virgen” a un afamado burdel

de la ciudad, “El dulce encanto”. Niña Fedina, resignada ante la muerte de su hijo, lo oprime contra su pecho, sin soltarlo un minuto:

seguía sin darse cuenta de nada de lo que pasaba, con la idea de su inexistencia para todo lo que no fuera su hijo. Los ojos más cerrados que nunca, así mismo los labios, y el cadáver siempre contra sus senos pletóricos de leche (Asturias, 2014, p. 176).

La madre, entonces, pasa de ser un útero, una cuna, a ser una sepultura. Al oprimir a su hijo contra su pecho y negarse a hablar, observar, escuchar, etcétera, Fedina entierra a su hijo, luego se muere y se entierra a sí misma. La madre, en efecto, da la vida por su hijo.

Las prostitutas, aunque presentes también en distintos puntos de la novela, tienen ante dichas muertes posturas de testigo y de víctima a la vez: “A todas se les había muerto aquella noche un hijo. Cuatro cirios ardían. Olor de tamales y aguardiente, de carnes enfermas, de colillas y orines” (Asturias, 2014, p. 178). A diferencia de Kyra y su madre, quienes entregaban y recibían cuerpos por goce físico, las prostitutas en *El señor Presidente* profesan por necesidad o por obligación, como niña Fedina. Todas ellas se saben madres potenciales o imposibles, pero en esa conciencia maternal, lloran el hijo de una tercera que, en ese momento, se vuelve su hijo propio. Quizá los cuatro cirios respondan a los cuatro puntos cardinales que están bajo el control del gobernante o, más probablemente, a la cruz de la religión cristiana, por tanto, a su sacrificio. Los tamales y el aguardiente son alimentos para sobrellevar la muer-

te, fuertes tanto al paladar como al estómago. Las carnes enfermas, las colillas y los orines, por último, no representan otra cosa que la decadencia del burdel, que concuerda con la decadencia socio-política de Guatemala.

El punto cumbre de la maternidad y la esperanza que se representa en una sociedad corrompida es el bautizo del hijo de Camila y Cara de Ángel:

[...] el domingo de Pentecostés, en que recibió su hijo sal, óleo, agua, saliva de cura y nombre de Miguel. Los cenizales se daban el pico. Dos onzas de plumas y un sinfín de trinos. Las ovejas se entretenían en lamer las crías. ¡Qué sensación tan completa de bienestar de domingo daba aquel ir y venir de la lengua materna por el cuerpo del recental, que entremoriría los ojos pestañosos al sentir la caricia! Los potrancos correteaban, en pos de las yeguas de mirada húmeda. Los terneros mugían con las fauces babeantes de dicha junto a las ubres llenas. Sin saber por qué, como si la vida renaciera en ella, al concluir el repique del bautizo, apretó a su hijo contra su corazón.

El pequeño Miguel creció en el campo, fue hombre de campo, y Camila no volvió a poner los pies en la ciudad (Asturias, 2014, p. 324).

Puede observarse de nuevo el gesto de llevar el hijo contra el pecho, contra el corazón de la madre, quien otra vez, queda desamparada por su esposo muerto por la violencia del gobierno. El bautizo de Miguel representa la esperanza de un pueblo oprimido. Miguel es en la Biblia el arcángel que en varias ocasiones lidera un ejército de fieles; incluso, por esta actividad siempre en favor de dios y por ser considerado

el arcángel (el ángel principal), se le ha llegado a empatar con la figura de Jesucristo. Asimismo, los animales que aparecen en el pasaje transcrito actúan como dando la bienvenida al recién nacido en el campo, lo cual recuerda el nacimiento de Jesucristo. Miguel, pues, representa el elegido, el mesías que ha de liberar el pueblo guatemalteco de la dictadura.

## Conclusión

Los narradores de ambas novelas, en suma, interfieren con el personaje femenino paradigmático tanto en la literatura como en la sociedad para replantear su construcción, que responde a un ser autónomo y con una fuerza por lo general subvalorada cuando no rechazada. Se trata de lo que Julia Kristeva (2001) planteaba como la revuelta: el lector puede, en efecto, volver la vista al rol de la mujer en aquellos tiempo-espacios narrados y desde estos construir la identidad femenina en un ejercicio de retorno-inversión-desplazamiento-cambio, pues la aptitud de retorno "es a un tiempo rememoración, interrogación y pensamiento" (p. 13). En concordancia con este planteamiento, Rosi Braidotti (2009) menciona que la identidad es siempre nómada, cambiante; estas:

[...]nuevas figuraciones apuntan a la necesidad de nuevos proyectos epistemológicos, basados en el nomadismo, en los cuales las personas, sobre todo las mujeres, no son ya reducidas a una categoría biológica y esencialista<sup>1</sup> (citada por Codognoto da Silva, 2016, p. 205).

Mientras el empoderamiento femenino de Istrati radica en lo individual, el de Asturias yace en lo social. Aquel postula una vida libre de goce, de sensaciones, de elegir cómo vivir bajo los preceptos propios; este propone la figura de la madre como impulsora principal de la sociedad oprimida, pues es ella quien se encarga de la formación de los ciudadanos. Niña Fedina, cuando camina escoltada de militares hacia la prisión, es defendida por otra mujer, la única persona que se atreve a hacerles frente:

¡Eso era lo único que nos faltaba, ishtos que ái andan y que parecen chinos de tan secos con los codos de fuera y los pantalones comidos del fundillo! ¡Reparearse quisieran en uno y que uno se quedara con el hocico callado! ¡Partida de piojosos..., ajar a la gente por gusto! (Asturias, 2014, p. 108).

## Bibliografía

- Asturias, M. Á. (2014). *El señor Presidente*. México: Lectorum.
- Butler, J. (2013). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Deere, C. D. & León, M. (2002). *Género, propiedad y empoderamiento: tierra, estado y mercado en América Latina* (2ª Ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Istrati, P. (1989). *Kyra Kyralina* [Fred Garvach, Trad.]. México: La oca editores.
- Kishor, S. (2000). Empowerment of women in Egypt and Links to the survival and health of their infants. En H.B. Presser & G. Sen (Ed.), *Women's*

<sup>1</sup> Traducción propia del portugués.

*empowerment and demographic processes*. New York: Oxford University Press.

Kristeva, J. (2001). *La revuelta íntima: literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.

## Hemerografía

Anzaldúa, G. (2005, septiembre-diciembre). La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova conciencia [Versión electrónica]. *Revista Estudos Feministas*, 13 (3). (Recuperado febrero 11, 2020) <https://dx.doi.org/10.1590/S0104026X2005000300015>.

Codognoto da Silva, L. & Siqueira Peres, W. (2016, septiembre-diciembre). Entre Maria Madalena e Gabriela Leite: diferentes modos de nomeação de mulheres na prostituição. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, 13(3). (Recuperado febrero 11, 2020) <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2016v13n3p203>.

Estrada, O. (2008, septiembre-octubre). Sor Juana's gender transgressions in the works of Ana Clavel and Cristina Rivera Garza. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 4(1-2). (Recuperado febrero 11, 2020) <https://>

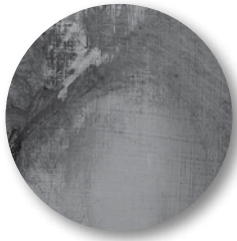
[revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6445](https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6445).

Gianni, S. M. (2014, julio-diciembre). Género degenerado: redefinición cultural de las identidades de género y sexuales en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Cuadernos Inter.c.a.mbio Sobre Centroamérica y el Caribe*, 11(2). (Recuperado febrero 11, 2020) <https://doi.org/10.15517/c.a.v11i2.16622>.

Landeros Casillas, M.I. (2016, enero-junio). Identidad y empoderamiento de mujeres gambianas a través de discursos fotográficos. *Collectivus: Revista de Ciencias Sociales*, 3(1). (Recuperado febrero 11, 2020) <http://dx.doi.org/10.15648/Coll.1.2016.2>.

Nash, M. (2006). Rethinking media representations of immigrant women. *Quaderns de la Mediterrània* (7). (Recuperado febrero 11, 2020) [https://www.iemed.org/publicacions/quaderns/7/057\\_Nash.pdf](https://www.iemed.org/publicacions/quaderns/7/057_Nash.pdf).

Pinto Carvacho, K. (2016). A la junta de los ríos: tensiones identitarias en *Sur* de Diana Bellessi y *Perrimontun* de Maribel Mora Curriao [Versión electrónica]. *Aisthesis* (59). (Recuperado febrero 11, 2020) <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812016000100006>.



SUSANA ESCOBAR FUENTES\*

## La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria

### The autobiographical graphic novel by women. Body, subjectivity and identity search

#### Resumen

La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres es un género poco estudiado en Latinoamérica. El objetivo de este artículo es conocer algunas características de trabajos significativos de autobiografías en narrativa gráfica hechas por mujeres. Identificar las aportaciones que hacen la construcción de un espacio diverso para pensar el cuerpo, la subjetividad y la búsqueda identitaria.

**Palabras clave:** Cómic, novelas gráficas, mujeres narradoras gráficas, autobiografía, identidad

#### Abstract

The autobiographical graphic novel by women is a genre little studied in Latina America. The objective of this article is to know some characteristic of significant works of autobiographies in graphic narrative made by women. Identify the contributions they make in the construction of a diverse space to think about body, subjectivity, and identity search.

**Key words:** Comic, graphic novels, female graphic narrators, autobiography, identity

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 109-126.

Fecha de recepción 25/04/2020 > Fecha de aceptación 12/09/2020

sescobar26@gmail.com

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

## Introducción

Si existe un género en la narrativa gráfica que goza de cabal salud es la autobiografía, sin duda una de las formas más exploradas de la literatura dibujada<sup>1</sup>. La narrativa gráfica también llamada arte secuencial, es un lenguaje híbrido que relaciona imagen y texto en un sentido narrativo, también es conocido como *comic* en inglés, *historieta* o *tebeo* en español, *quadrinhos* en portugués, *fumetto* en italiano, *bande dessinée* en francés, *manga* en japonés, por mencionar algunos de los nombres con los que se la ha designado. El cómic o historieta, como lenguaje, puede ser de géneros diversos: narraciones infantiles, narraciones de superhéroes, tiras cómicas o novelas gráficas, éste último término acuñado por Will Eisner en la década de los 70 del siglo pasado (García 2010; Pons 2007). Los grandes autores (en un principio, prácticamente hombres) del género, comenzaron a realizar sus historietas con un sentido artístico y literario, terminaron usando el concepto de “novela gráfica” de forma personalista. Cada autor acabó por apropiarse del término, tomando como punto de partida sus opiniones y necesidades (Jiménez 2017).

El punto de inflexión en el uso de la denominación de novela gráfica es la publicación en 1978 de *Contrato con Dios*, de Will Eisner, que define por primera vez el tér-

mino, alejándose de cuestiones formales y centrándose en el control absoluto del artista en todos los aspectos de la creación –acercándose de esta manera al del escritor de narrativa– y la orientación adulta de la temática de la historieta.

Campbell reclama que se use el nombre de novela gráfica como un movimiento artístico que tenga como finalidad hacer evolucionar el arte secuencial pese a que, como indica en su primer punto, “el término es inapropiado, aunque se puede seguir utilizando entendiendo que ni gráfica tiene nada que ver con el arte gráfico ni novela con las novelas”. Una irónica definición que, en el fondo, parece la más adecuada (Pons 2007).

Las investigaciones del académico español Álvaro Pons dan cuenta de la pluralidad de acepciones que tiene la novela gráfica de manera conceptual, y cómo los autores la han ido modificando de acuerdo a sus necesidades expresivas. Ya sea como movimiento cultural, o al destacar la labor autoral de las artistas y los artistas de cómics, la novela gráfica se sitúa en un terreno híbrido por sus cercanías con la literatura, el cine y las artes plásticas; las definiciones pueden provenir de la conjunción interdisciplinaria de estos campos, incluso está en proceso de desarrollo el campo propio de la historieta.

## La autobiografía como género en la narrativa gráfica

Podríamos definir la autobiografía como una metodología de búsqueda de la identidad, a través de la etnografía del yo o auto-etnografía (Blanco 2012), las narradoras y los narradores gráficos exploran

<sup>1</sup> Para los investigadores Alejandro Caamaño y Ana María Peppino (2010), la historieta puede considerarse literatura dibujada “[...]el término representa la encrucijada entre la composición verbal y el arte visual, donde ambos engarzan sus propios códigos para lograr una bidimensión narrativa, representativa del género” (p.5).

recuerdos, escudriñan momentos de intimidad al mismo tiempo que analizan el tiempo político, social e histórico que viven.

En términos de la antropología cultural, la autobiografía nos remite a la búsqueda en un contexto cultural determinado, una comprensión del yo ubicado en un lugar, un tiempo, una forma. “El límite separador de relato fingido, la novela en primera persona, y relato autobiográfico, sería contextual” (Pozuelo, 2006, p. 26).

En términos literarios, algunas autoras como Pozuelo (2006) consideran la autobiografía como un género limítrofe entre ficción y realidad, una construcción de una identidad “inventada”. Al ser un género fronterizo, la autobiografía colinda también con el periodismo, con las crónicas de viaje, con la construcción de los caminos narrativos que se nos presentan como testimonios de lugares y momentos en forma de memorias y diarios. También están las autobiografías como diarios de campo –si recurrimos a la metodología antropológica (Blanco 2012)– como recuentos de momentos determinantes en la vida de las autoras y autores.

En la autobiografía existe un trabajo de investigación personal, una revisión de los acontecimientos históricos que contextualizan la vida, en muchas ocasiones la autobiografía es sólo un pretexto narrativo para hablar del mundo que subyace en el devenir de una vida. En el devenir del tiempo histórico, se impone el devenir del tiempo personal.

La complejidad del lenguaje de la historieta hace que la voz que enuncia, que narra esa historia o fragmento de vida autobiográfico esté desplegada en varios niveles de sentido, complejidades

temporales, enunciativas y referenciales: “hay autobiografía si hay una conjunción entre el personaje, el narrador y el autor, y un pacto, construcción cuasi jurídica que liga el texto a lo real” (Reggiani 2012:107).

El lenguaje del cómic implica lecturas simultáneas, la escrita y la visual-gráfica (los globos, cuadros, y otros elementos de diseño y montaje) apelando a la conjunción de una semántica visual construida y en diálogo con una semántica lingüística del texto escrito.

La autobiografía en historieta surge con gran fuerza en la década de los 90 en el mundo del cómic *underground* norteamericano (Kunka, 2017; Masotta, 1982), éste tuvo sus inicios en las décadas de los sesenta y setenta, y su apogeo en los ochenta. Posteriormente las editoriales observaron que las novelas gráficas tenían un creciente número de lectores, fue así que inició la comercialización de la novela gráfica autobiográfica, entre otras, su éxito ha impactado profundamente al mundo editorial en todo el orbe (Kunka, 2017).

Los y las artistas del cómic o historieta han recurrido a la novela gráfica autobiográfica como una forma de contar sus historias de vida, o las de sus familiares y amigos, son también trabajos que narran la vida de un barrio, una ciudad, un país. Son novelas que abordan los hechos y personajes históricos y la vida cotidiana. Son narrativas que van en búsqueda de una memoria personal y familiar, una herramienta de expresión para exponer experiencias fuertes de vida, traumas o situaciones conflictivas y complejas (Chaney, 2011; De la Fuente, 2011; Kunka, 2017; Tolmie, 2013).

## Novelas gráficas autobiográficas hechas por mujeres: cuerpo, memoria e identidad.

Las novelas gráficas autobiográficas hechas por mujeres, son una constante búsqueda que tiene un sentido particular. Las obras de las narradoras gráficas se construyen a partir de sus diversos intereses, miradas, experiencias y formas de expresión. De ahí la necesidad de estudiar la literatura gráfica hecha por autoras, también como una forma de hacer evidente la enorme desigualdad que existe en la academia al ser motivo de estudio en su mayoría los trabajos hechos por varones, y relegar a segundo plano la enorme producción de las narradoras gráficas en el mundo. El legado de estas mujeres es digno de estar en el horizonte historiográfico de la literatura universal (Anderson, 2001; Chute, 2010; Masarah, 2016).

La crítica literaria con perspectiva de género (García 1994) ha puesto en la mesa de discusión la autobiografía femenina como una forma de auto representación de las mujeres en la escritura. A partir de esto proponemos estudiar un corpus de novelas gráficas autobiográficas hechas por mujeres a partir de diversos elementos que podemos considerar como categorías de análisis dentro de las teorías feministas: el cuerpo, la lucha contra las formas de dominación del sistema patriarcal, las relaciones con los hombres, la representación de la mujer, la experiencia con la violencia machista, así como la exposición de una subjetividad intimista que construye una identidad de las mujeres a partir de la exposición del mundo personal y profesional.

Partimos de un análisis feminista en el sentido que asumimos la dimensión

política del sexo y la desigualdad, en donde las mujeres son sujetos activos, como creadoras y novelistas gráficas que ejercen y ponen en acción lo que algunas autoras (Cejas, 2016) llaman “prácticas irreverentes”, aquellas que apelan a procesos autonómicos en el sujeto de enunciación, en este caso, las mujeres narradoras gráficas.

La idea de acercarnos a estas obras autobiográficas desde el feminismo surge al identificar una relación directa entre experiencia estética creadora y experiencia de vida de las artistas. Estas formas vividas pasan por reconocer el cuerpo femenino como parte del discurso artístico, la subjetividad, la interpretación del mundo y la construcción de una identidad del ser mujer en sociedades profundamente desiguales (Amorós, Puente, y Álvarez, 2010; Gago, 2019).

Otro precepto que tomamos en cuenta, es reconocer en las novelas gráficas objeto de nuestro análisis una expresión de la narrativa gráfica como forma de liberación al sistema patriarcal: como terapia, como curación, como reflexión, como fuente de autoconocimiento, e incluso como una forma de expresión de rebeldía, un cuestionamiento a las formas convencionales del ser mujer, y una manera de colocar la vida de las autoras, en el centro del sentido creativo.

La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres tiene como hilo conductor el espíritu del movimiento identitario feminista contemporáneo. En primer lugar se coloca a las mujeres como protagonistas en la literatura dibujada, también se exploran sus deseos, fantasías, sueños y dolores (Anderson, 2001). La autobiografía es la herramienta para realizar la búsqueda, hacer el ejercicio de memoria, el aná-

lisis de la vida cotidiana y la exploración del yo mujer. En esa búsqueda subyace un espíritu feminista en la medida que en las obras analizadas las mujeres se oponen, luchan, resisten, se liberan del sistema patriarcal que las oprime.

En el presente artículo proponemos una revisión crítico-analítica de algunas de las novelas gráficas autobiográficas más importantes en las últimas décadas. Si bien la selección es arbitraria y subjetiva<sup>2</sup>, intentamos recorrer con detenimiento aquellos trabajos que han marcado la escena del cómic internacional y en los cuáles identificamos elementos de análisis desde la mirada feminista.

Observamos, por ejemplo, que el discurso artístico de estas autoras coloca la dimensión corporal como el centro de la opresión: observamos cuerpos reprimidos, enfermos, alterados, violados, cuerpos rechazados, exiliados, cuerpos maternos, cuerpos liberados. La reivindicación del cuerpo femenino como memoria (Cavarero y Butler, 2014), así como poner el cuerpo como espacio de subjetivación y autonomía<sup>3</sup>, son algunas de

las aportaciones más importantes de la narrativa gráfica autobiográfica hecha por mujeres.

La autobiografía como memoria encarnada en el cuerpo<sup>4</sup> de las autoras nos habla no sólo de una vida narrada, sino que se conecta con la vida social y política: “esa expresión subjetiva se articula de modo elíptico o declarado, y hasta militante, al horizonte problemático de lo colectivo” (Arfuch, 2013, p. 14).

En este sentido es imprescindible, dada su importancia y trascendencia en la industria editorial del cómic, el ejercicio de la memoria histórica y la originalidad de su relato gráfico, presentar el trabajo de Marjane Satrapi con su obra *Persépolis* (2007), novela gráfica que narra parte de la vida de la autora durante el periodo de guerra entre Irán e Irak en la década de los 80. La obra da cuenta también de su exilio a Austria, su regreso a Irán, la vida y costumbres de la época. Satrapi irrumpe al mundo editorial con una historia de resistencia social y política frente a un régimen ultraconservador que transforma por completo la vida social del pueblo Iraní. Para la investigadora Diana Magaña Hernández (2009, pp. 59-60), *Persépolis* es un hito porque:

[...] es un arma de lucha política, es una combativa crónica de la Revolución islámica y es una denuncia desesperada ante

<sup>2</sup> También es una selección que se restringe a otros factores. Muchos de estos materiales no llegan a México hasta después de años de haberse publicado. Hace apenas un lustro que las librerías tienen una sección de cómics, y sólo se publican los de editoriales internacionales, sobre todo españolas. El idioma es otro factor a tomar en cuenta; muchas novelas gráficas escritas en portugués, francés, japonés, u otras lenguas son muy difíciles de conseguir, y los precios son muy elevados.

<sup>3</sup> El cuerpo visto desde su dimensión política en el universo cultural, pero también en el ámbito de lo cotidiano, se apela a procesos de resistencia en la vida cotidiana que construyen subjetividad e identidad del ser mujer. Las novelas gráficas analizadas en este artículo son precisamente figuras en la producción de una voz feminista que cues-

tiona el sistema de dominación con la distribución de estereotipos, racismo y prejuicios (Cejas, 2016).

<sup>4</sup> La propuesta de Luisa Rocha Rabello (Cejas, 2016) es la relación cuerpo-política a través del concepto de *cuerpa* como “una construcción colectiva y [que] permite una descolonización de los cuerpos de mujeres y lesbianas reconociendo hasta lo más íntimo como territorio político” (p. 29).

la degradación de la mujer en la sociedad iraní, con la represión como sempiterno escenario de la novela: la represión del pensamiento, del actuar, del ser.

*Persépolis* funda un estilo dada la originalidad del relato; por un lado es un ejercicio de memoria personal de una mujer iraní, y por otro lado la visión de un país cuya transición histórica irrumpe la vida de cientos de ciudadanos. La gráfica de Satrapi con dibujos al blanco y negro, muestra una representación de la realidad detallada: la vida en las escuelas, el uso del velo, los sueños como espacios de revelación, la relación con la abuela, los diálogos con el profeta.

*Persépolis* es una novela autobiográfica de la memoria que denuncia la violencia político-religiosa y social de un régimen político patriarcal como el islámico iraní en los años ochenta. La denuncia está encarnada en la historia de una niña que al transitar hacia la vida adulta tendrá que librar batallas como el uso del pañuelo o velo, la represión en las calles, las escuelas, los centros de comercio. Vivir con miedo por pensar diferente, por tener gustos que no van acorde con el orden impuesto. La vida cotidiana de Satrapi es la represión, el único lugar seguro es su casa, el pecho de su abuela, el consuelo de sus padres. Después la autora es enviada a vivir en el exilio, y ahí el cuerpo experimenta el miedo, la soledad y la confusión.

Un trabajo en la misma línea que de *Persépolis* es la obra de la libanesa Zeina Abirached. En sus novelas gráficas *El juego de las golondrinas* (2008), *Me acuerdo de Beirut* (2009) y *El piano oriental* (2015), Abirached relata su infancia y adolescencia en un barrio de Beirut durante la guerra en el Líbano en la década de los ochenta.

Recuerdos que incluyen a sus abuelos, a su familia, bombardeos, momentos felices y profundamente tristes. Abirached ve en la autobiografía, una forma de conservar lo inasible: la memoria (Altares, 2008; Vicente, 2019).

En sus obras autobiográficas, Zeina nos habla de un cuerpo que sufre, literalmente, la violencia de la guerra, retiembla con la explosión de las bombas, con el sonido de las sirenas que anuncian el horror. Dice Abirached (2008, p. 38) que:

[...] la gente del barrio se había inventado un sistema para circular entre los edificios evitando al francotirador. Para atravesar las pocas calles que nos separaban, teníamos que ejecutar una compleja y peligrosa coreografía.

La fisonomía de Beirut cambia, la guerra ha transformado las vidas de esas personas para siempre. De la misma manera la autora vive esta etapa desde lo que podríamos denominar el cuerpo en el encierro, y sitiado por el miedo cotidiano. El estilo gráfico de Abirached da cuenta de esa asfixia que viven los personajes de sus novelas gráficas, los altos contrastes de blanco y negro y un dibujo geométrico nos colocan en ese espacio de monotonía frente a un conflicto.

Miriam Katin (2006) publicó *We Are on Our Own: A Memoir* la historia de una niña pequeña huyendo junto con su madre del ejército nazi en Budapest durante la ocupación de Hungría. Miriam recurre a su memoria, pero principalmente a la de su madre. La historia cuenta un acto de valentía y decisión cuando Esther (madre de la autora) quema las constancias de su identidad y la de su pequeña, huyen al escuchar los rumores de que los judíos

estaban siendo enviados a los guetos, ahí comienzan una serie de acontecimientos de una huida que parece no terminar nunca. El asedio es el tono que impregna esta narrativa, pero quizá el tema que subyace es una reflexión de Katin adulta en torno a la fe, la religión, la guerra; prueba de ello son las viñetas a color que tiene la novela, en ellas la autora es ya una madre adulta que vive en Norteamérica. Esta novela es un testimonio de la segunda Guerra Mundial y de la literatura del holocausto.

En la obra de Katin advertimos una lucha interna por determinar la identidad de una mujer adulta, temas como la maternidad, la religión o la relación con la madre, son predominantes en esta obra. El acto de memoria se transforma en un reconocimiento de la subjetividad y en un encuentro con la mujer adulta que recuerda para entender, también para reconocerse.

Parsua Bashl (2009), artista iraní ahora radicada en Suiza, realiza su obra *Nylon Road: A Graphic Memoir of coming of age in Iran* una novela gráfica que devela la vida de una mujer inmigrante entre dos mundos que se enfrentan: el oriental y el occidental. En 2004, una mujer de 38 años llega a Zurich, allí comienzan eternos soliloquios mentales que develan no sólo la búsqueda de identidad, sino el reconocimiento de una estructura patriarcal que la ha orillado al exilio. Se trata de un cuerpo violentado por la guerra, el régimen político, el esposo que le quita la custodia de su hija. Es la narrativa de una mujer que vivió las vejaciones del régimen conservador islámico, y cómo el autoexilio es una travesía dolorosa porque significa dejar familia, amigos, lugares, idioma, costumbres, formas de vida.

En otro tono, pero de la misma forma que Katin, a manera de una travesía por la memoria, está la historia de Amy Kurzweil (2016) *Flying Couch: A Graphic Memoir*. En siete capítulos, la autora nos comparte su historia como dibujante, la de su madre psicóloga y la de su abuela, una sobreviviente del gueto de Varsovia durante la segunda Guerra Mundial. Es una autobiografía que nos muestra cómo una vida siempre conserva huellas y ecos del pasado. Kurzweil recurre a la memoria para entender el transcurrir de su vida y las complejas relaciones que se tejen entre generaciones de mujeres.

Lo que hace la autora es conectar las vidas de tres mujeres como si de un tejido se tratara, al hacerlo nos muestra la importancia de la historia en la vida presente, de la recuperación y escucha de la voz de las mujeres, así como de la trascendencia del relato autobiográfico como una forma de entendernos a partir de la otredad femenina.

Algunas novelas gráficas toman la autobiografía como un espacio de subversión. Lo personal es político, y lo personal femenino es incluso una forma de resistencia feminista (Cejás, 2016). La exposición del mundo íntimo devela entre otras cosas, la violencia a las que son sometidas las mujeres, las dificultades para transitar por la enfermedad mental, la sexualidad, el universo masculino patriarcal ejerciendo opresión de diversas formas, incluso las más "sutiles" y familiares, hasta las más violentas y atroces.

Las novelistas gráficas que analizamos en este artículo, exponen su vida para poner en la palestra de discusión las relaciones de parejas tóxicas o conflictivas. Las situaciones para transitar en momentos cruciales de la vida: el enamoramiento,

las drogas, el sexo, la separación, lo profesional, el trabajo, la enfermedad e incluso la muerte.

Muchas de estas creadoras coinciden en mostrar las relaciones con otras mujeres: sus madres, abuelas, hermanas y amigas; es justamente la relación con otras mujeres, en ocasiones entrañable y amorosa, en otras conflictiva y desgastada, lo que hace posible pensar críticamente aspectos como la crianza, la maternidad y el papel de la mujer en la sociedad.

La exploración de la sexualidad en libertad es otro elemento de las novelas gráficas autobiográficas hechas por mujeres, centran la discusión en la conformación del yo a partir del reconocimiento de los placeres femeninos. Se emprende así una búsqueda para entender cómo se conforma el yo a partir de la aceptación del cuerpo que Verónica Gago (2019) llama: el cuerpo como territorio de transformación. La apropiación de la sexualidad está presente de manera explícita o implícita en las obras de las novelistas gráficas estudiadas.

El caso de Julie Doucet (1999, 2006, 2007, 2018) es una muestra de lo anterior, se trata de una artista veterana en el género autobiográfico, es también una de las mujeres más importantes en la historia del cómic occidental (Chute, 2010; García, 2010), una gran influencia por su estilo totalmente libre de viñetas saturadas y dibujo caricaturizado. Doucet ocupa su obra para hablar de la vida íntima de las mujeres: la menstruación, el orgasmo, las relaciones sexuales, y hace referencia a la fragilidad masculina. Doucet es considerada una artista que se incorpora a la escena *underground* del cómic estadounidense de los años 90, irrumpe con una narrativa gráfica para adultos, muy al estilo

de Aline Kominsky<sup>5</sup>, muestra la visión de ser mujer con ironía, humor y honestidad; eso le abre un lugar importante en la industria editorial del cómic pero, sobre todo, con su obra, abre la puerta de las lectoras de cómic.

La carrera profesional de Julie Doucet comenzó con la publicación de fanzines, así salió a luz *Dirty Plotte* (Doucet, 2018) una propuesta que se mueve entre la crónica visual, la narrativa del mundo onírico, íntimo y cotidiano femenino, y la crítica a los hombres como personas con profundas inseguridades.

<sup>5</sup> Un referente en el cómic autobiográfico aunque no en el formato de novela gráfica es Aline Kominsky-Crumb (2007, 2018) one of the earliest female cartoonists, presents a collection of her own highly inventive and daring artwork from over four decades, along with unusual photographs and memorabilia. The road to becoming an underground-comics legend begins with Kominsky-Crumb as a nice Jewish girl from Long Island, carries her to Greenwich Village in the 1960's, and to California, land of hippy cartoonists, and on to a more or less sedate life with hubby (equally legendary R. Crumb, quien desde el fondo de la escena *underground* del cómic norteamericano comenzó a publicar en la década de los setenta (Frank 2017). Kominsky participó activamente en los números fanzines feministas de la época, el carácter autobiográfico y auto referencial de sus cómics, así como su espíritu rebelde le valieron un renombre en los círculos de historietistas agrupadas en el movimiento feminista de la época. Aline Kominsky-Crumb ha encontrado en los cómics, la forma más natural de expresar su lado más bizarro, perverso, repulsivo. La autora crea sus alter ego para canalizar sus inseguridades, complejos y confesiones. Bunch es su yo grosero, grotesco, incluso antipático. *Love that Busch* (Kominsky-Crumb, 2018) es una recopilación de relatos autobiográficos desde su infancia triste y descuidada, su fanatismo por los Beatles, su vida *hippie* y psicodélica, el consumo de drogas, la liberación sexual, su llegada a San Francisco, el encuentro con su esposo Robert Crumb y el arte como forma de liberación.

En sus novelas gráficas *The New York Diary* (1999), *365 Days* (Doucet, 2007) la autora explora la intimidad femenina de una forma irreverente, la sexualidad expuesta en los deseos más profundos, las reflexiones sobre el cuerpo, combinadas con referencias a la cultura popular norteamericana. Doucet representa una historietista que en su narrativa gráfica autobiográfica plasma la búsqueda de una identidad propia de lo femenino (Agrafojo, 2015), en ese sentido, Doucet es representante de la narrativa gráfica feminista.

Otro elemento de análisis que identificamos en algunas de estas autobiografías en narrativa gráfica es la relación que tienen las autoras con los hombres que forman parte de sus vidas. Observamos que existe una relación en su mayoría en constante tensión, el sistema patriarcal las rodea como una presencia permanente de opresión, de violencia y conflicto, ya sea desde la violencia política a través de las guerras, los regímenes autoritarios, o desde la intimidad de la vida cotidiana en la familia, la relación con el padre, el abuelo o la pareja. Al exponer las relaciones hombre-mujer, las artistas están transformando, pues reconocen el orden que se les ha impuesto, la obra de arte funge como un espacio de rebeldía, pues ahí el hombre es evidenciado, criticado; pero también entendido, hay un reconocimiento de la figura del otro masculino, respecto al yo femenino que representan estas mujeres creadoras.

Alison Bechdel (2012) publicó *Fun Home: A Family Tragicomic* la historia de su familia en Pennsylvania en la década de los 60. Este trabajo autobiográfico recurre a la memoria familiar para desentrañar el celoso secreto que guardó su padre,

dueño de una funeraria. La obra recorre la vida de la autora desde su adolescencia, hasta su etapa como universitaria, el viaje que nos propone Bechdel, nos lleva a descubrir la vida de su padre y la estrecha relación que tiene con ella. La bisexualidad, el suicidio, la infancia triste, son algunas de las temáticas abordadas en esta novela gráfica confesional (Arnold, 2006), donde Alison expone su vida privada<sup>6</sup>, y nos ofrece un retrato familiar que ahonda en las complejas relaciones entre progenitores y sus hijos e hijas.

En *Are you my mother? A comic drama* (Bechdel 2013) la autora desentraña la difícil relación entre madre e hija que como hemos visto, es una constante en las autobiografías de las narradoras gráficas.

Una de las aportaciones más importantes de Bechdel es colocar la vida como una interacción entre lo íntimo y lo político, entre la expresión artística y el posicionamiento ético ante la sociedad.

En ese sentido, consideramos importante revisar la obra de Debbie Drechsler (2003, 2008) una mujer que en su juventud se unió al movimiento feminista de los setenta. En 1995 publica *Daddy's Girl* (2008), una historia que transita entre la autobiografía y la ficción. Los temas que aborda Drechsler en esta obra son la violación y el incesto, pero no lo hace sólo desde el dolor, sino como una necesidad de comprensión. Más tarde publica

<sup>6</sup> De 1983 al 2008 Bechdel publicó su blog *Dykes to watch out for* (Bechdel, 2008) una serie de tiras cómicas autobiográficas. Mo es el áter ego de Alison, construye un personaje que muestra las relaciones lésbicas en su complejidad. Este trabajo es considerado un hito cultural en el movimiento LGTB, y un referente en las humanidades en general (Chute, 2010).

*The summer of love* (Drechsler, 2003), novela gráfica basada en sus experiencias como adolescente y en cómo el arte puede ser salvación, respiro, belleza y esperanza en la vida. La narrativa gráfica de esta autora le ha valido numerosos premios y reconocimientos. La habilidad de poner en el lenguaje del cómic temas tan complejos para las mujeres como la opresión masculina desde la infancia, la violencia y la represión, han hecho que el trabajo de Drechsler sea significativo y conmovedor.

La argentina Sole Otero también reflexiona en torno a las relaciones entre hombre y mujer con su novela gráfica *Poncho fue* (2017), una radiografía autobiográfica de la vida cotidiana en una relación de pareja tóxica. Se adentra al terreno del maltrato psicológico, la manipulación ejercida a través del sentimiento de culpa, la pérdida de la autoestima, y el sentir de una mujer atrapada en una relación que empezó como una aventura llena de amor y pasión, y concluyo como una historia de dolor. La narrativa gráfica de Otero es una confesión fuerte basada en su experiencia y la de otras mujeres. El estilo de un dibujo sencillo y minimalista, además del uso de los colores para mostrar las emociones, dotan a esta novela de una fuerza gráfica muy especial. Por su parte la catalana Merixtell Bosch (2017) reflexiona en torno a los trastornos alimenticios y en cómo el cuerpo es receptor de las emociones. La autora perdió casi 50 kilos mientras escribía su novela gráfica autobiográfica *Yo gorda*, antes había sufrido de bulimia, había intentado suicidarse, había aguantado con dolor que en la escuela de niña la insultaran por su peso, había aguantado el maltrato y la violencia intrafamiliar ejercida por su abuelo y su padre: "Si sigues

comiendo así, te vas poner como un tonel" le dice su papá a una niña de nueve años que soñaba con comer los dulces escondidos de su abuela, dibujar mundos fantásticos, jugar con su hermano menor y sobre todo, dejar de ir a la escuela.

Pero la constante en la mayoría de las novelas gráficas autobiográficas analizadas es la búsqueda de identidad de las autoras como mujeres y como artistas. Temas como la búsqueda profesional y los problemas para ser narradoras gráficas en un mundo dominado por los varones, hacen que estas obras rebelen cómo es ser mujer en el universo profesional del cómic, y cómo la autobiografía es una forma de expresión que se rebela ante ese universo de dominación patriarcal. Las narrativas gráficas hechas por mujeres representan un tránsito, una especie de viaje como metodología de autoconocimiento, autodefinition y exploración.

Una de las mujeres pioneras de la autobiografía en narrativa gráfica en Latinoamérica es la chilena Marcela Trujillo (2011, 2013, 2017, 2019) conocida como Maliki. Nace en 1969, estudió artes plásticas en la Universidad de Chile y posteriormente se traslada a New York donde se dedicó predominantemente a la pintura. Encuentra en el cómic su primera expresión autobiográfica a finales de la década de los 80. Para ella este género es un espacio para hablar del yo mujer; desde el humor, la ironía y el desenfado, Trujillo tiene influencia de las artistas del cómic *underground* norteamericano, sobre todo por el trabajo de Julie Doucet y Jessica Abel<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Novelista gráfica norteamericana ha escrito diferentes libros (Abel, 2009; Abel y Glass, 1999) con

Marcela Trujillo ve la autobiografía como un proyecto personal y artístico, sus novelas gráficas *Ídolo* (2017) y *Diario Oscuro* (2019) dan cuenta de ello. Para Maliki escribir sobre su vida es una necesidad, una oportunidad de reflexión de la condición femenina, es también una metodología de aprendizaje, una forma de confesión, terapia y cura compartida (Cánovas, 2018). *Las crónicas de Maliki 4 ojos* (2010) *El diario íntimo de Maliki 4 ojos* (2011) *El diario iluminado de Maliki 4 ojos* (2013) son una muestra de un trabajo constante que imbrica en un refinado gozne estético la vida profesional como historietista, y la vida personal íntima y cotidiana.

Pero es con sus novelas gráficas que Maliki adquiere renombre internacional como una de las historietistas autobiográficas latinoamericanas más importantes. Con *Ídolo: una historia casi real*, explora las formas de relacionarse en el mundo profesional del arte y la historieta. En esta historia algunos nombres y situaciones fueron cambiados para no comprometer la identidad del ídolo, con esto Marcela Trujillo logra la hibridación entre realidad y ficción.

*Diario Oscuro* es la obra más profunda y feminista de Marcela Trujillo, está basada en la documentación casi en tiempo real (primera parte) de una profunda depresión sufrida por la autora (el cuerpo enfermo). Maliki es una mujer que le ha-

bla a su yo de dos años, es también un feto que discute con su madre, es la maestra que califica mal a sus alumnos, es la madre, es la joven punk de los años 80, es la pintora, pero sobre todo es una mujer que se desnuda por completo en una obra que desgarrar por su honestidad. La autoironía parece ser la herramienta estética del discurso de esta autora, a pesar de confesiones tan fuertes como la violación, conserva un relato que fluye para reivindicar a la mujer que es Marcela Trujillo.

Otra de las historietistas latinoamericanas que han alcanzado renombre internacional con su trabajo autobiográfico es la ecuatoriana-colombiana Paola Gaviria mejor conocida como Power Paola (2013, 2014, 2015b, 2015a, 2016a, 2016b).

*Virus Tropical* (2015) es la novela gráfica autobiográfica que le dio fama, en ella la historietista narra las tensiones, vida cotidiana y cultura en la década de los ochenta y noventa cuando la autora transitaba de una vida de niña en Ecuador a una vida adolescente en Cali Colombia.

Power Paola nos comparte desde su concepción accidentada, –pues su madre se había ligado para no tener más hijas– hasta el hallazgo de la vocación profesional como artista. En esta novela, la autora y protagonista parece estar siempre como un barco a la deriva, hasta que encuentra en el arte, su lenguaje y su lugar en el mundo.

De la narrativa gráfica de Power Paola destacan dos aspectos centrales: la oralidad de la vida en las calles, por ejemplo el caló, los acentos, las formas de hablar y las expresiones populares. Por otro lado está la detallada documentación visual de los lugares, los acontecimientos y las prácticas culturales de la época. Aparecen

---

una enorme diversidad temática: la radio, experiencias personales, vida cotidiana en la ciudad de Chicago y libros referentes a la producción del cómic, una especie de pedagogía de la novela gráfica. Su trabajo *La perdida* (Abel, 2007) puede ser considerado autobiográfico, aunque la propia autora insiste en no meter esta novela gráfica en esta categoría.

referencias –visuales y textuales– a comidas, juguetes, programas de TV, partidos de fútbol, libros, productos y paisajes.

Estas características particulares, hacen que las obras de Power Paola sean simultáneamente autobiografías, diarios de campo y etnografías visuales a la usanza de la ilustración científica del siglo XVIII. En *Nos vamos* (Gaviria, 2016a) por ejemplo, la autora narra su viaje de dos años por Sudamérica. Esta novela es un viaje compartido por los olores, la comida, los transportes, la gente, las problemáticas sociales, el paisaje, las emociones y los caminos de una región del mundo compleja y diversa. De esta manera Power Paola logra un paralelismo entre autora y mundo.

Las novelas gráficas de Power Paola son en su mayoría autobiográficas, se reafirman en la búsqueda de la identidad de una mujer latinoamericana. El sello de Gaviria es escudriñar en la vida cotidiana, en el día a día de ser mujer, historietista, amiga, hermana, hija. Para esta autora su obra es un proyecto de vida (Pacheco, 2018).

La autobiografía como exploración del yo, del encuentro con los sueños, la interpretación del mundo, los acontecimientos interiorizados en un plano íntimo, se ven con mayor claridad en sus obras *Todo va a estar bien* (2016b), *Por dentro* (2015) y *Diario de Power Paola* (2013).

*Marbles, mania, depression, Michelangelo & Me* es una novela gráfica de Ellen Forney (2013) que como hemos revisado con otros ejemplos devela el ser femenino a través de un problema determinado: la obesidad, la depresión, las relaciones destructivas, el despertar sexual. En el caso de esta autora estadounidense, el tópicos es la enfermedad mental, en concre-

to la bipolaridad. En la víspera de sus 30 años Forney es diagnosticada con trastorno bipolar y ansiedad, aquella circunstancia le deviene en una revolución de sensaciones que comparte a través de la narrativa gráfica. Forney te lleva de los momentos de euforia, hasta la depresión más profunda, saltos irremediables a la excitación sexual, el impulso de ejercitarse y de vivir la vida como si fuera evaporarse en sus manos. Ellen Forney tiene como recurso discursivo el humor, éste le permite conectar con las personas que leen su cómic, y por otro lado dotan de destellos de ternura en situaciones difíciles como tomar medicamentos y enfrentar el miedo a perder su capacidad artística.

Los cómics como forma de terapia y el arte como forma de curación, han caracterizado al trabajo de distintas mujeres narradoras gráficas. El caso de Gabriell Bell (2006, 2012) es especial en tanto sus novelas gráficas son documentos de vida y la autobiografía es en sí una expresión. *Voyeurs* y *Lucky* son dos de sus novelas gráficas donde nos invita a ver su diario cotidiano de vida como si fuéramos espectadoras de una existencia viajera, artística y conmovedoramente atribulada. Se trata de la vida de Gabrielle Bell en tiempo real, sus episodios de depresión, tristeza y ansiedad, se trata de una narrativa cuyo hilo conductor es la vida que pasa como agua corriente.

Por su parte Tillie Walden (2017) practicó patinaje artístico por 10 años en su natal San Francisco California, parecía que aquello era su vida, hasta que una grieta irrumpió en ese mundo de estabilidad, se partió la identidad de una joven que encontraba en el patinaje su protección ante la adversidad de los problemas familiares, el *bullying* escolar, y las relaciones

sociales. En su novela gráfica *Spinning Walden* dibuja el quiebre que tuvo su vida, el giro que dio, plena metáfora del patinaje artístico. En esta novela la autora se enamora de una chica, le interesa el arte y cambia de rumbo. Se trata de una memoria gráfica de la transformación, de la metamorfosis entre la juventud y la adultez, de cómo la vida de vueltas para colocarnos en lugares y tiempos no imaginados.

Otras narradoras gráficas que han explorado el relato autobiográfico desde diferentes perspectivas como el cómic periodismo, los diarios de viaje y el ensayo visual, necesitan otro espacio de discusión más allá de la novela gráfica. Es el caso de Julia Wertz<sup>8</sup>, Phoebe Gloeckner<sup>9</sup> y Sarah Glidden<sup>10</sup> en Estados Unidos. En México Idalia Candelas (2016) elabora una obra gráfica sobre la intimidad de mujeres que viven y gozan la soltería, su obra *A solas* transita entre el diario-ensayo visual, la narrativa gráfica de lo cotidiano y la exposición de las reflexiones de mujeres solas.

Por el momento hemos presentado estos trabajos que consideramos impor-

tantes para hacer un primer acercamiento a la narrativa gráfica autobiográfica hecha por mujeres, otras historietistas y sus propuestas estéticas necesitan nuevos espacios de estudio que esperamos explorar en un futuro próximo.

## Conclusiones

Las novelas gráficas autobiográficas son literatura dibujada cuyo lenguaje híbrido permite que las autoras expresen la complejidad humana a partir de sus propias historias. En las autobiografías hay una exploración del yo personal, las relaciones con la familia y la sociedad en general.

La diversidad temática, las formas de abordar y los estilos son característicos de estas producciones literarias autobiográficas. Se trata de un género que además de dar cuenta de una vida, es una forma de recuperación de la memoria colectiva al narrar acontecimientos históricos a través de la mirada personal, es también un testimonio de los cambios y choques culturales en un mundo cambiante y convulso. Son al final de cuentas, la más genuina preocupación por entender y transformar el mundo que nos rodea.

El universo de la novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres es prolífico, sobre todo a partir del siglo XXI, esta breve revisión es apenas un guiño a aquellos materiales que por el idioma, su distribución e impacto en la industria editorial del cómic hemos podido conocer. Sin embargo, queda aún un mundo de este género por estudiar. Estos ejemplos son apenas testigos del incansable trabajo que hacen las mujeres en el mundo artístico del cómic.

<sup>8</sup> *The Fart Party* (2006), *Drinking at the movies* (2015) y *I Saw You: Comics Inspired by Real-Life Missed Connections* (2009).

<sup>9</sup> *A Child's Life and Other Stories* (2000) una recopilación de historias autobiográficas. El trayecto de una niña que se hace adulta de golpe, que convive con las drogas, la violencia sexual, la enfermedad, el dolor. Gloeckner recurre al relato gráfico para presentarnos un trabajo testimonial de una mujer que lucha para no perderse, para ser más allá de la tragedia que la circunda.

<sup>10</sup> *Una judía americana perdida en Israel* (Glidden, 2011) —y *Oscuridades programadas: crónicas desde Turquía, Siria e Israel* (2017) Sarah Glidden propone la autobiografía como forma de autoconocimiento, como una búsqueda de identidad.

A partir del análisis de las obras, logramos identificar algunas líneas discursivas recurrentes en las novelas gráficas hechas por mujeres; ya sea de manera explícita, o de forma implícita. Nos referimos a la exposición del cuerpo como depositario de los cambios y transformaciones de la vida de estas mujeres, la relación cuerpo y memoria está presente en las obras, es incluso una entidad narrativa para las narradoras gráficas. Cuerpo y sexualidad también es un binomio recurrente en la expresión de estas novelistas gráficas.

La subjetividad mostrada en la vida íntima, en los deseos más profundos, en los pensamientos, el mundo onírico, los viajes, la sexualidad y la relación con la otredad ya sea femenina o masculina, son tópicos presentes en estas obras. Temáticas como la vida en pareja, la soledad, la maternidad y ausencia de ella, el cuerpo como tema de análisis y emancipación, la sororidad como herramienta de resistencia, las relaciones de desigualdad entre géneros, son sólo algunas de las preocupaciones en las que las narradoras gráficas han profundizado en sus novelas autobiográficas.

Un rasgo estilístico que distingue a la mayoría de estas obras es el humor, la sátira, la burla, la autoironía como herramienta para abordar problemáticas profundas y dolorosas es un rasgo estético-político que vale la pena explorar a profundidad en un futuro.

En las novelas gráficas realizadas por mujeres existe un hilo conductor muy fuerte que caracteriza a este tipo de literatura: son obras de búsqueda personal de la identidad de ser mujer, son novelas que

viajan hacia la catarsis, una especie de travesía para entender la naturaleza de ser mujer y vivir en una sociedad dominada por hombres.

Es la narrativa gráfica autobiográfica una forma de búsqueda de la diversidad de identidades feministas. El arte es esencialmente político (Escobar & Aguilar, 2019), por ello, las mujeres que plasman sus vidas en sus obras, proponen una forma de resistencia al conseguir conocerse, aceptarse, curarse, rebelarse y hasta divertirse con el transcurrir de su existencia.

Mujeres creadoras de cultura han logrado mostrar mediante su voz, su palabra y su actuar que otras formas de ser mujer son posibles y de que la agenda inacabada e inacabable de los feminismos tiene múltiples lenguajes y formas de acción (Cejás, 2016, p. 30)

Estas narradoras gráficas que aquí presentamos, dan cuenta de ello.

Resta decir que el cómic en general, y el autobiográfico en particular es una fuente de aprendizaje multidisciplinario: historia, literatura, expresiones diversas, geografía, arte, género y psicología están en estas obras. La narrativa gráfica también nos enseñan a leer lenguajes híbridos, es decir, a leer texto e imagen, en ese sentido nos ofrecen una pedagogía visual; sirva esta reflexión para urgir a las instituciones educativas a conformar sus comitecas o acervos bibliográficos de historietas de manera urgente, el rezago (investigación, educación, enseñanza) que nuestro país tiene con la historieta en todos sus géneros es una deuda grande y profunda que es imperioso saldar cuanto antes.

### Autobiografías en narrativa gráfica escritas por mujeres

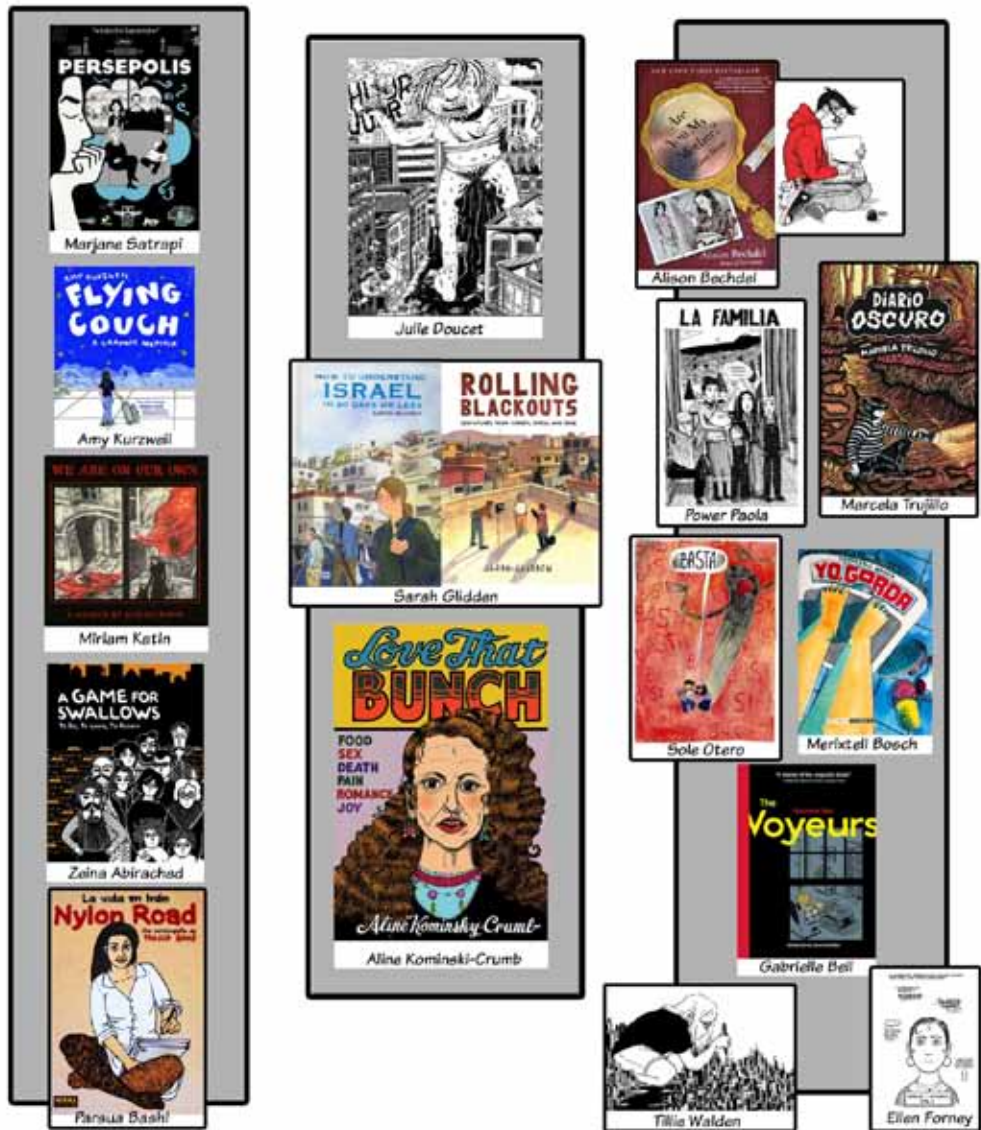


Figura 1. Portadas e imágenes de los libros de narradoras gráficas cuyo tema es la autobiografía.

Fuente: Infografía diseñada por Federico Aguilar Tamayo ex profeso para este artículo.

## Bibliografía

- Abel, J. (2007). *La Perdida*. Barcelona: Astiberri Ediciones.
- Abel, J. (2009). *Banda sonora: historias cortas 1989-1996*. Barcelona: Astiberri.
- Abel, J., Glass, I. (1999). *Radio: An Illustrated Guide*. Chicago: WBEZ.
- Abirached, Zeina. (2008). *El juego de las golondrinas*. Madrid: Espacio Sinsentido SL.
- Abirached, Z. (2009). *Me acuerdo: Beirut*. Madrid: Espacio Sinsentido SL.
- Abirached, Z. (2015). *El piano oriental*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones Salamandra.
- Amorós, C., Miguel Álvarez, A. (2010). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad. 2*. Ciudad de México: Minerva Ediciones.
- Anderson, L. R. (2001). *Autobiography*. Londres: Routledge.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bashi, P. (2009). *Nylon Road: A Graphic Memoir of Coming of Age in Iran*. New York: St. Martin's Press.
- Bechdel, A. (2008). *The Essential Dykes to Watch Out For*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Bechdel, A. (2012). *Fun home: Una familia tragicómica*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Bechdel, A. (2013). *Are You My Mother?* New York: Random House.
- Bell, G. (2006). *Lucky*. Montreal-Québec: Drawn & Quarterly Publications.
- Bell, G. (2012). *The Voyeurs*. Minneapolis: Uncivilized Books.
- Bosch, M. (2017). *Yo, gorda*. Barcelona: La Cúpula.
- Candelas, I. (2016). *A Solas*. Ciudad de México: Grupo Planeta-México.
- Cavarero, A., Butler, J. (2014). *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria.
- Cejas, M. (2016). *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*. Ciudad de México: Ítaca, UAM.
- Chaney, M. (2011). *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Chute, H. L. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Doucet, J. (1999). *My New York Diary*. Québec: Drawn & Quarterly Publications.
- Doucet, J. (2006). *My Most Secret De-sire*. Québec: Drawn & Quarterly.
- Doucet, J. (2007). *365 Days: A Diary by Julie Doucet*. Québec: Drawn & Quarterly Publications.
- Doucet, J. (2018). *Dirty Plotte: The Complete Julie Doucet*. Montreal-Québec: Drawn & Quarterly.
- Drechsler, D. (2003). *The Summer of Love*. Montreal-Québec: Drawn & Quarterly Publications.
- Drechsler, D. (2008). *Daddy's Girl: Comics*. Seattle: Fantagraphics.
- Forney, E. (2013). *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo and Me*. Londres: Hachette UK.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Tinta Limón y Traficantes de sueños.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

- Gaviria, P. (2013). *Diario de Power Paola*. Buenos Aires: Jellyfish.
- Gaviria, P. (2014). *qp (éramos nosotros)*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Gaviria, P. (2015). *Por dentro*. Bogotá: La Silueta Ediciones.
- Gaviria, P. (2016a). *Nos vamos*. Bogotá: La Silueta.
- Gaviria, P. (2016b). *Todo va a estar bien*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Glidden, S. (2011). *How to Understand Israel in 60 Days Or Less*. New York: Vertigo/DC Comics.
- Glidden, S. (2017). *Oscuridades Programadas: Crónicas desde Turquía, Siria e Iraq*. Barcelona: Salamandra.
- Gloeckner, P. (2000). *A Child's Life and Other Stories*. New York: Penguin Random House.
- Katin, M. (2006). *We Are On Our Own: A Memoir*. Montreal-Québec: Drawn & Quarterly Publications.
- Kominsky-Crumb, A. (2007). *Need More Love*. Londres: MQ.
- Kominsky-Crumb, A. (2018). *Love That Bunch*. Montreal-Québec: Drawn & Quarterly Publications.
- Kunka, A. (2017). *Autobiographical Comics*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Kurzweil, A. (2016). *Flying Couch: A Graphic Memoir*. New York: Black Baloon Publishing.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Madrid: Paidós.
- Otero, S. (2017). *Poncho Fue*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, S.L.
- Power, P. (2015). *Virus tropical*. Bogotá: La Silueta Ediciones.
- Pozuelo, J. (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- Reggiani, F. (2012). Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo. En *Narrativa gráfica: los entresijos de la historieta*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Satrapi, M. (2007). *Persépolis (integral)*. Madrid: Norma.
- Tolmie, J. (2013). *Drawing from Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi.
- Trujillo, M. (2010). *Las crónicas de Maliki 4 ojos*. Santiago de Chile: Feroces Editores.
- Trujillo, M. (2011). *El Diario íntimo De Maliki 4 Ojos*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Trujillo, M. (2013). *El Diario Iluminado de Maliki 4 Ojos*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- Trujillo, M. (2017). *Ídolo: una historia casi real*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial Chile.
- Trujillo, M. (2019). *Diario oscuro*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vicente, Á. (2019). "Zeina Abirached, memorias de Líbano en cómic desde el exilio". *El País*, noviembre 3.
- Walden, T. (2017). *Spinning*. New York: First Second.
- Wertz, J. (2006). *The Fart Party Sampler*. New York: Julia Wertz.
- Wertz, J. (2009). *I Saw You: Comics Inspired by Real-Life Missed Connections*. San Francisco California: Crown.
- Wertz, J. (2015). *Drinking at the Movies*. Toronto: Koyama Press.

## Hemerografía

- Altares, G. (2008). Una noche de la guerra de Líbano. *El País*, octubre 27.
- Arnold, A. (2006). "No Need for Sensationalism". *Time*, junio 1.
- Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía?, *Desacatos* 38.
- Caamaño Tomás, A., Peppino, A. (2010). Presentación la historieta: ¿literatura dibujada?, *Fuentes Humanísticas* 39.
- Cánovas, R. (2018). Apuntes sobre El diario íntimo de Maliki 4 ojos, de la sin par Marcela Trujillo. *Aisthesis* 64.
- De la Fuente, S. (2011). La memoria en viñetas: historia y tendencias del comic autobiográfico, *Revista Sigana* 20.
- Escobar, Fuentes S., Aguilar, Tamayo M. (2019). Imágenes del activismo: arte y movimientos sociales en Chiapas, *Devenir, revista de estudios culturales y regionales* 36.
- García, I. (1994). Crítica y teoría literaria feminista: una guía de lectura, *Debate feminista* 9, pp. 239-44.
- Jiménez, E. (2017). ¿Lo llamo cómic, novela gráfica o tebeo? El eterno debate. *El País*, marzo 17.
- Magaña Hernández, D. (2009). Persépolis: La vida de una mujer en un régimen islámico, *Fuentes Humanísticas* 21 (39).
- Masarah, Revueltas E. (2016). Lecturas feministas en el comic autobiográfico contemporáneo, *Revista interdisciplinar de estudios feministas Filanderas* 1.
- Pons, Á. (2007). Reportaje | Un tebeo escondido. *El País*, febrero 3.

## Cibergrafía

- Agrafojo, J. (2015). "Julie Doucet. Cómics 1986-1993". *Zona Negativa*. (Recuperado abril 13, 2020) <https://www.zona-negativa.com/julie-doucet-comics-1986-1993>
- Bechdel, A. s/f. Dykes to Watch Out For" Blog. *dykestowatchoutfor*. (Recuperado abril 15, 2020) <https://dykestowatchoutfor.com/blog>
- Frank, P. (2017). Meet the Feminist Artist Whose Crass Comics Were Way Ahead of Their Time. *HuffPost*. (Recuperado abril 22, 2020) [https://www.huffpost.com/entry/aline-kominsky-crumb-interview\\_n\\_589e1bc8e4b094a129eaff86](https://www.huffpost.com/entry/aline-kominsky-crumb-interview_n_589e1bc8e4b094a129eaff86)
- Pacheco, J. (2018). Powerpaola: Narrar una vida en viñetas. *Más por mas*. (Recuperado abril 17, 202) <https://www.maspormas.com/ciudad/powerpaola-narrar-una-vida-vinetas>

## La cara femenina de la policía en el giallo italiano actual

### The female face of police department in Italian current police procedural

#### Resumen

Tras un breve excursus histórico del *giallo* italiano y el debut de la mujer como personaje principal, el enfoque de este artículo se centra en los protagonistas femeninos miembros de las instituciones policiales y en su caracterización a través de unos ejemplos clave. El objetivo es ampliar los estudios del *giallo* italiano actual como espejo social y romper con el estereotipo machista del género y de la policía que ya no corresponde a la realidad.

**Palabras clave:** policías italianas de ficción, rasgos de los personajes, historia del giallo italiano, estreno de los investigadores femeninos italianos

#### Abstract

After a brief historical excursus about Italian giallo and woman's debut as its main character, this essay focuses on female protagonists as members of police institutions and their characterization through key samples. The purpose consists in increasing the academic studies dealing with current Italian giallo as a social mirror and breaking out of the male chauvinism bias of the genre and the police institution that is no longer realistic.

**Key words:** Fictional Italian policewomen, characters' features, history of Italian giallo, Italian female sleuths' debut

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 127-137.

Fecha de recepción 23/05/2020 > Fecha de aceptación 30/09/2020

md.tirone@gmail.com

\* Universidad de Salamanca (España)

## 1. Introducción

Recorriendo las varias etapas de la historia del género policiaco es fácilmente rastreable la presencia de personajes muy heterogéneos entre los que han protagonizado sus intrigas: del infalible detective genial al solitario investigador privado, del *amateur* que investiga por afición al exponente de las fuerzas de policía nacional. El estereotipo o la conciencia social suele asociar el género policiaco de forma natural a un protagonista masculino, mientras los personajes femeninos han sido marginados, trivializados o ignorados hasta fechas muy cercanas. Sin embargo, el panorama editorial devuelve una realidad muy diferente, sobre todo en la época actual.

El género policiaco, como expresión, espejo y crónica de lo real y de lo social, no puede prescindir de las mujeres quienes en este momento histórico más que nunca están encontrando su espacio en el mundo, incluso en posiciones que en el pasado se les prohibían como es el caso de las fuerzas armadas. No en vano, solo incluyendo a las mujeres (tanto las escritoras reales como los personajes de ficción) puede producirse un discurso relevante acerca de la novela policiaca actual que, de otra forma, resultaría vacío.

## 2. El *giallo* italiano: breve excursus histórico

Mientras 1841 marcaba para el mundo el nacimiento de la novela negra y/o policiaca con la publicación de *The Murders*

*in the Rue Morgue* de Edgar Allan Poe<sup>1</sup>, en Italia no puede considerarse un género autóctono con una genealogía propia.

Alberto Savinio consideraba que:

[...] il giallo italiano è assurdo per ipotesi. [...] Le nostre città tutt'altro che tentacolari e rinettate dal sole non fanno quadro al giallo né può fargli ambiente la nostra brava borghesia" (Crovi, 2002, p. 9).

No solo, en la realidad había una falta de una infraestructura de policía moderna, una carencia de una ideología jurídica y policiaca definida, escasa confianza en las fuerzas de policía, así como a la omnipresente desvalorización del *giallo* como género literario, entre otras cosas, que no le facilitaron su nacimiento y desarrollo. Sin embargo, han de considerarse evocadoras las consideraciones de De Angelis: "Dicono che da noi mancano i detectives, mancano i policemen e mancano i gangsters. Sarà, a ogni modo a me pare che non manchino i delitti" (Crovi, 2002, p. 10). La historia del *giallo* italiano le dio a De Angelis la razón, tanto que es posible distinguir tres fases de desarrollo y sucesiva afirmación del género.

Dejando de un lado las traducciones de las obras policíacas procedentes del extranjero, la primera fase (aprox. 1850-1931), en un primer momento ve a los escritores interesados en la materia delictiva introducir elementos policíacos en las novelas por entregas. Es el caso de los *misteri*<sup>2</sup>, novelas por entregas de ambienta-

<sup>1</sup> Considerado por la crítica especializada el fundador del género policiaco.

<sup>2</sup> *I misteri di Roma* contemporánea de B. Del Vecchio (1952-53), *I misteri di Palermo* (1852) de Benedetto

ción urbana y fuerte matriz social procedentes del modelo estrenado en *Les Mystères de Paris* por Eugène Sue, traducido y publicado en Italia entre 1943-44.

Entre todos los escritores de este periodo cabe destacar en particular a un autor, Francesco Mastriani, cuya novela *Il mio cadavere* (1852) hoy en día se considera un verdadero proto-*giallo* psicológico que cuenta de la Nápoles de 1826, profundizando hechos y personajes insignes e intrigantes presentados con un congoso ángulo *noir*. Sin embargo, quien más se dedicó a la exploración de los delitos y vicios de la sociedad italiana de aquel entonces en realidad fueron dos mujeres, Carolina Invernizio y Matilde Serao, como se analiza en el epígrafe que sigue:

[...] novelas, repletas de asesinatos pasionales y conflictos escabrosos muchas veces ambientados en los barrios más sórdidos de las grandes ciudades, ayudarán a extender la afición al género tanto entre las clases más bajas como entre el público femenino (Romano Martín, 2012, p. 252)

Casi contemporáneamente al folletín de influencia francesa, llegan a ser muy relevantes unas formas primordiales de novela policiaca de autoría italiana (y seudónimos extranjeros) ambientadas en el extranjero, directamente influenciados

por la *detective novel* británica y la *dime novel* norteamericana.

Este éxito se debe sobre todo a la decisiva acción por parte de las editoriales que le dieron dignidad a un género considerado indigno de estar a la altura de la grande literatura, dando espacio a novelas extranjera de importación, traducidas y publicadas en revistas especializadas o en recopilaciones editoriales. En particular hay que destacar la colección *I libri gialli* (1929) de la editorial Mondadori, cuya portada fue diseñada con unas llamativas tapas de color amarillo (*giallo* en italiano), la que con el tiempo acaba dando nombre, por metonimia, a todo el género en su connotación más genérica.

La segunda fase corresponde al régimen fascista y a la Segunda Guerra Mundial, por lo que nos encontramos con un *giallo* influenciado y controlado por la censura que, por una parte, favorece una tendencia nacionalista de inspiración simenoniana y el estreno de personajes del *police procedur*<sup>3</sup>; por otra, continúa a estar presente la matriz anglosajona de la *detective novel* que, sin embargo, no consigue el favor de los lectores. También hay formas policiacas que tienen como objetivo la propaganda del régimen. Pese a eso, el régimen fascista al final acaba prohibiendo cualquier forma de narración policiaca culpable por poner en el escenario "la trasgressione [...] delitti ed oscuri

Naselli, o *I misteri di Livorno* (1853) de Cesare Monteverde, *I misteri di Firenze. Scene moderne* de A. Panzani (1854), *Storie segrete delle famiglie reali. O misteri della vita intima dei Borboni* de G. La Cecilia (1857), *I misteri di Firenze* de C. Lorenzini (1857), *I misteri di Milano* de A. Sauli (1857-59), *I misteri di Genova. Cronache contemporanee* de A. G. Barrili (1867-70), *I misteri di Napoli* (1869) de Mastriani e *I misteri di Torino* di A. Colombi (1871-72).

<sup>3</sup> La denominación *police procedural* (o novela de procedimiento policiaco), se refiere a un tipo de *giallo* que ve protagonista necesariamente a un exponente de las fuerzas policiales estatales y que aplica rigurosamente los protocolos estándares de policía para investigar un crimen: inventario de las pruebas, la emisión de ordenes de registro, la realización de la autopsia o los análisis por parte del núcleo científico, informático, etcétera.

traffici [inadeguati per dei] paesi dominati dai proclamati autarchici e perbenisti” (Privitera, 2012, p. 193).

A la segunda fase le sigue un momento que podría calificarse de transición (1945-1966) ya que, con la caída del régimen, las editoriales inundaron el mercado de narraciones extranjeras (sobre todo anglosajonas y francesas) dejando en la sombra a los autores italianos que querían seguir dedicándose a lo policíaco.

Por fin, con la tercera fase se ve la eclosión del género policíaco que puede dividirse en dos momentos: de 1966 a 1978 y desde 1979 hasta la época actual.

Durante el primer momento los escritores redescubren el enigma y la investigación anglosajona clásica pero también hay formas que divergen del canon conocidos como anti-policíacos<sup>4</sup>. Sin embargo, son el *hard-boiled* y el *roman policier* francés con una fuerte conexión con el ambiente metropolitano o provincial los modelos favoritos como puede observarse en la producción narrativa del autor que se considera el verdadero padre de la novela policíaca italiana, Giorgio Scerbanenco, quien presenta al público una innovadora forma de hacer novela policíaca italiana que, de acuerdo con Carloni:

[...] squarcia con violenza inaudita le fragili ipocrisie del poliziesco italiano e che spazza via d’un colpo tutto il ciarpame che molti editori minori e minimi aveva. no gettato per anni senza scrupoli sul

mercato per vellicare l’esterofilia del lettore italiano (Carloni, 1994).

En otras palabras, gracias a Scerbanenco se sentarán las bases sobre las que construirán sus obras los futuros *giallisti* italianos.

El segundo momento empieza con un descanso en la década de 1980 para dejar espacio, a partir de los 90, a la verdadera y autóctona producción del *giallo* italiano que sigue manteniendo el filón estrenado durante la década de 1960 y que culmina en la creación de activos grupos de autores alrededor de determinadas capitales (el *Gruppo 13* en Bolonia, la *Scuola dei Duri* en Milán y el *Neonoir* en Roma, entre otros). Se trata de agrupaciones de autores cuyo propósito es dar la voz al *noir* más amargo y feroz para dirigir ataques críticos contra problemáticas sociales –como por ejemplo Tangentopoli<sup>5</sup> o, en general, el mundo del hampa y/o las mafias– cada vez más a través de miembros de las fuerzas policiales en lugar de detectives privados.

Actualmente la geolocalización sigue llevando a cabo un rol destacado junto con nuevas experimentaciones e hibridaciones (es decir la inversión, combinación o desplazamiento de rasgos característicos de varios géneros literarios) en las cuales introspección psicológica, realismo, atención a lo social y crímenes fero-

<sup>4</sup> Se trata de novelas que presentan la distorsión de la fórmula detectivesca sin rechazarla ni negarla. El escritor más emblemático es Leonardo Sciascia y más tarde se le añade a Umberto Eco Umberto Eco (con *El nombre de la rosa* de 1980).

<sup>5</sup> A pesar del período de estabilidad y bienestar en todos los ámbitos que Italia vive durante los 90, un escándalo –*Mani Pulite*– rompió con la bonanza del momento. Varios exponentes del PSI (*Partito socialista italiano*) fueron detenidos por aceptar sobornos. A partir de ese momento muchos otros políticos y partidos se vieron involucrados en lo que se conoce como *Tangentopoli*, una operación que desveló una profunda red de corrupción y de relación con negocios sucios y mafias.

ces y horriblos están en la base de los acontecimientos investigativos que involucran agencias y a protagonistas de diferente tipo y género.

### 3. El debut de la mujer detective italiana

Por mucho que el número haya sido menor frente a la contraparte masculina –sobre todo a causa de un sistema patriarcal que siempre ha sido aplastante en Italia–, el estreno de las mujeres investigadoras no es recién, pero sí ha sido gradual.

El primer hincapié se debe a algunos autores que intentaron introducir en sus propios relatos unos personajes femeninos que, de alguna forma, se situaran independientemente del *plot* –ni víctimas ni victimarias– pero nunca en roles primarios (por ejemplo, ser la novia/mujer del detective).

A principio del siglo xx es Carolina Invernizio quien introduce a la primera mujer investigadora con *Nina la poliziotta diletta* (1909), un cuento breve que ve protagonista a Nina Palma, una obrera en una fábrica de bordados de Turín, es acusada del asesinato de su amante. A causa de la falta de pruebas, un mes después de su detención se encuentra en libertad y es en ese momento que Nina comienza sus indagaciones para rescatar su nombre y demostrar su inocencia.

Tras una pequeña pausa durante los años del régimen fascista que, si por un lado limita y hasta interrumpe la publicación de la novela policiaca, por otro:

[...] left women confronted with an ideologically hostile barrage from Church and state alike. Fascism and Catholicism

both allowed little space for women outside their traditional domestic and reproductive roles (Pistelli, 2006, p. 7).

Por consiguiente, no solo no tenemos casi ninguna expresión de *giallo*, sino que para tener una presencia relevante de las mujeres en el policiaco italiano habrá que esperar los años ochenta, para ampliar su curva de desarrollo durante los noventa y crecer progresivamente hasta hoy en día.

Una mención especial se le debe al personaje de Giorgio Scerbanenco, Livia Ussaro, que por mucho que vuelva a llevar a cabo la función de acompañante del investigador protagonista (Duca Lambertini) en *Venus privada* (1966) muchos críticos la consideran un modelo más que novedoso y positivo por ser “carismátic[a]” (Romano Martín, 2015, p. 271) y “moderna” (Guadagnini, 2010, p. 51) en la forma de aproximarse a cuestiones como la sexualidad femenina y la prostitución.

A lo largo de las décadas que siguieron los 80, las mujeres han interpretado el papel de diferentes tipologías de investigador: siguen siendo populares las viejas señoras investigadoras aficionadas de clase burguesa, se multiplican las duras investigadoras privadas *hard-boiled*, aparecen progresivamente las exponentes de las fuerzas armadas del Estado, las que proceden del mundo académico y forense, así como las detectives por casualidad –es decir profesionales de otros sectores (periodistas, profesoras, abogadas, juezas y otras más improbables como amas de casa y monjas, entre otras)– que se encuentran a investigar por las razones más dispares.

Eso, junto con otros factores, conlleva que las narraciones se inscriban en los numerosos subgéneros del *giallo* y en formas

híbridas: narraciones del misterio (Renée Reggiani), gótico medieval (Laura Mancinelli), crímenes reales (Martina Vergani), crimen lesbiano (Fiorella Cagnone), *thriller* (Laura Grimaldi), narrativa de mafia (Silvana La Spina), *noir* (Laura Grimaldi), *giallo* histórico (Danila Comastri Montanari), etcétera.

En línea con la tendencia internacional, además, la novela policiaca italiana actual en femenino es cada vez más testigo de los nuevos cambios sociales frente a los estereotipos de género. De acuerdo con Villalonga Fernández, uno de los motivos que han llevado a la necesidad de presentar una visión femenina de novela policiaca es intentar mostrar “la irrupción femenina (con un paralelismo cada vez mayor en la vida real) en papeles anteriormente reservados a los hombres” (2016, p. 267).

Así como en la realidad ninguna persona es igual a otra, también las voces femeninas del *giallo* italiano actual no pueden considerarse como una única y homogénea entidad, como bien destaca Losada Soler:

No todas escriben desde la conciencia feminista, no usan la misma matriz literaria, no se sitúan en la misma perspectiva social, y tampoco los resultados obtenidos alcanzan el mismo nivel literario (2015, pp. 10-11).

En general, se contraponen dos tendencias frecuentes: de un lado, una visión más “dura” y fiel al modelo feminista anglosajón<sup>6</sup> de los 70, que tiene como pro-

tagonistas a mujeres fuertes, emancipadas, cultas, socialmente vinculadas y extremadamente realísticas; de otro lado, se está haciendo sitio un tipo de narración cercano al *femikrimi* escandinavo, definido por mujeres muy femeninas cuyo contexto doméstico posee una importancia casi superior a la intriga. En cualquier caso, parecen compartir unos elementos recurrentes como la centralidad de las geolocalizaciones, de hecho, la idiosincrasia de las ambientaciones es muy variada –de Milán a Bari, de Turín a Matera, de Génova a Venecia y de Bolonia a Catania– y es posible notar una fuerte connotación cultural y costumbrista en la construcción de las investigadoras y en los ambientes en que viven y por el que se mueven. A ello hay que añadir la atención hacia la introspección psicológica de las protagonistas (y no solo), el interés hacia lo social, las preocupaciones humanistas, la estructura seriada y el hibridismo.

#### 4. La mujer detective en el *giallo* italiano actual: las policías

Pese al mosaico de subgéneros policíacos que componen el panorama del *giallo* internacional e italiano actual, el *police procedural* es la tendencia que quizás esté recibiendo mayor atención y cuyo protagonista, “el funcionario público, se ha erigido en el principal protagonista de la literatura negra europea” (Sánchez Zapatero, 2014a, p. 14). A la luz de lo que se ha analizado en el epígrafe anterior, nada impide la presencia femenina en las filas de las fuerzas armadas nacionales: *Polizia di Stato* y *Arma dei Carabinieri*, sobre todo.

<sup>6</sup> Para una mayor profundización, se aconseja la lectura integral de Gavin, A. (2010).

Hijas de las corrientes policiacas nacionales e internacionales del pasado y del presente, Adrienne Gavin considera resumir la caracterización de la mujer investigadora actual en “‘cozy’, ‘hard-boiled’, ‘forensic’ and ‘humanist’” (2010, p. 258) a las que hay que añadir desde luego la influencia de corrientes como el *roman policier* francés y el actualísimo *femikrimi* escandinavo.

Entre todos merece la pena detenerse en los adjetivos *hard-boiled* y humanistas y en el *femikrimi*. El primero se refiere a las narraciones policiacas de los 70 que veían protagonista a mujeres duras de pelar<sup>7</sup> y feministas que hoy parecen ser uno de los modelos favoritos ya que van desarrollándose y actualizándose según las exigencias y las actitudes que las mujeres van adquiriendo de acuerdo con las posiciones sociales que van alcanzando en el tiempo. El segundo implica un modelo que no es segundo al *hard-boiled* por importancia porque deja espacio a cuestiones como la introspección psicológica de las detectives y asuntos humanos y sociales de fuerte resonancia (por ejemplo, las diferencias raciales y de clase social) y, sobre todo, las que se refieren a cuestiones de género como la violencia doméstica, el aborto o el abuso infantil. Con *femikrimi*, en cambio, hay que pensar en un modelo de mujer a menudo extremadamente femenino en un tipo de narración policiaca que deja mucho espacio al mundo privado de las mujeres, y en particular del matrimonio, de la mater-

nidad y todo lo que eso conlleva para una mujer.

Yendo en lo específico de las policías italianas actuales, éstas parecen presentar unos rasgos recurrentes –no siempre universalmente compartidos– que, de acuerdo con Yolanda Romano Martín, se individualizan en:

La intuición femenina, la agudeza, la sutileza psicológica, la cultura son sus armas, pero también se nos presentan cargadas de fragilidad e inseguridad, con fantasmas que les atormentan. No son viejas solteras sin nada que hacer, son mujeres de hoy [...]. Personas preparadas e inteligentes que indagan como profesión [...]. Son mujeres en toda su dimensión que no esconden su lado femenino, su sensibilidad, su sexualidad, su belleza y sus sentimientos. Es ahí donde está seguramente la diferencia de la investigación en femenino: en la importancia que tienen en sus vidas las relaciones amorosas [aunque en la mayoría de los casos son sentimentalmente inestables] (2015, p. 278).

A este propósito, no es infrecuente que sean mujeres divorciadas o bien solteras:

[...] as well as facilitating the detectives need for independence, the single status also shows a resistance to society's demand that women abandon their own goals in favor of supporting the goals of a man (Reddy, 1988, p. 104).

Sin embargo, incluso en estos casos, nada impide que tengan relaciones, tanto románticas como solamente sexuales.

En general, hay que considerar a las policías italianas como una multiplicidad

<sup>7</sup> Procedentes de la corriente *tough* norteamericana nacida en los años 40 caracterizada por una visión realista y pesimista del escenario urbano y social a través de la perspectiva de un cínico, solitario y duro de pelar detective privado.

de voces que se expresan desde y a través de posiciones diversificadas y hasta contradictorias, cuyo único denominador común es su propio género, pero, al mismo tiempo, resultan interesantísimas porque hablan de sus circunstancias personales y culturas particulares que las llevan a tener una perspectiva más o menos involucrada socialmente. La razón ha de hallarse en lo que Gavin considera ser “not simply a professional interest, but a devastatingly personal concern” (2010, p. 269).

No en vano, estos tipos de relatos en la mayoría de los casos ofrecen una perspectiva ginocéntrica, narrada en primera persona, donde la mujer no solo está en el centro de todo, sino que “reveal[s] women’s experiences in the face of patriarchal systems of both crime and justice” (Gavin, 2010, p. 265). Se trata de una lucha que tiene su base de raíz:

Para la novela policíaca que tiene a una mujer como protagonista parece obligado recalcar el hecho de que, en tanto que mujeres, las policías se enfrentan a ciertos obstáculos inexistentes para sus colegas, e incluso para sus subordinados, masculinos (Culver, 2012, p. 94).

Los obstáculos de que habla Melissa Culver pueden fácilmente individuarse en prejuicios y discriminaciones sexistas que obligan a estas mujeres policías a afanarse el doble para que se les reconozcan competentes en su trabajo.

La misma atención para lo social también ha de hallarse en las temáticas enfrentadas a veces presentadas de forma ferozmente crítica, otras como una invitación a tomar conciencia de ellas y a reflexionar. Estos temas pueden inscribirse en

la fórmula policial –corrupción y decadencia en los ambientes urbanos de la sociedad moderna, violación, trata de personas, prostitución, pornografía infantil, entre otros–, o bien ser temas de alto interés mediático y/o elevado índice de preocupación social –inmigración y marginalización de las clases sociales pobres, falsas apariencias de las clases acomodadas, peso de los medios de comunicación, cultos y religiones de todo tipo, mendicidad, homosexualidad, dependencias, locura, soledad, entre otros–. En todo caso, se suele dejar bastante espacio al mundo privado de las protagonistas y a las temáticas relacionadas con el ámbito doméstico como “issues surrounding motherhood, and violence against women. [...]” (Gavin, 2010, p. 267).

Estas consideraciones llevan necesariamente a pensar que estas mujeres-policías, entonces, provoquen y animen unos debates feministas en las novelas (o series) que protagonizan, pero no es del todo correcto. A pesar de que sea el propósito primario de algunas de ellas, en la mayoría de los casos el lector se encuentra más bien delante de la representación de unas identidades de género a menudo ambivalentes y contradictorias (de forma más o menos consciente) según las circunstancias (profesionales y privadas) en que se sitúan. El fin es desde luego atribuirle mayor visibilidad a la mujer –que es una persona ante todo– frente a la posición que ocupan en la sociedad contemporánea y las dificultades que eso conlleva. Eso no significa desestimar la lucha de género, sino comentarlo e invitar a la reflexión sin que esto altere uno de los ejes fundamentales del *police procedural*: la idealización de la policía como protector de los valores de la sociedad.

Entre los ejemplos más contemporáneos de la cara femenina del *giallo* italiano se ha de citar al menos a doce personajes que están escribiendo la historia del *police procedural* italiano de la época actual.

Grazia Negro de Carlo Lucarelli la cual, a partir de *Almost Blue* (1997), pasa de ser personaje secundario a protagonista en el papel de inspectora jefe de la sección de asuntos de mafias de la *Squadra mobile* de Bolonia. Soltera y atormentada por un deseo conflictivo de maternidad, empezará una relación (problemática) solo en un segundo momento. Negro parece salir directamente de las filas del *hard-boiled* norteamericano: pese a su aspecto frágil, la inspectora demostrará ser una mujer extremadamente determinada e intuitiva.

El comisario jefe de Annamaria Fassio, Erica Franzoni, es protagonista de una larga serie<sup>8</sup> en que investiga tramas espinosas de la actualidad italiana por la ciudad de Génova con el compañero, el subinspector Antonio Maffina, mientras se asiste a una cierta tensión sexual entre ellos.

La inspectora de la policía de Milán, Maria Dolores Vergani es la protagonista de la serie –*Happy hour* (2005), *Dalla parte del torto* (2007), *Femmina de luxe* (2008), *Io ti perdono* (2009), *Ti voglio credere* (2010), *Dritto al cuore* (2013)– de Elisabetta Bucciarelli. Soltera, muy femenina, fuerte y frágil a la vez, Vergani explora

los recovecos oscuros de una sociedad esclava de las apariencias, mientras se enfrenta a los lados más atormentados de su propia psique.

Maria Laura Gangemi es comisario de la policía de Catania. Nacida de la pluma de Silvana La Spina, es una mujer extremadamente fascinante y fuerte mientras se enfrenta con la parte más cerrada y oscura de la sociedad siciliana –mafia, *omertà* y violencia de género–, en contraposición a la fragilidad con la que hace frente a una situación familiar difícil y a un marido violento. Hasta este momento es protagonista de una trilogía: *Uno sbirro femmina* (2007), *La bambina pericolosa* (2008) y *Un cadavere eccellente* (2011).

Brunella Diddi da vida a Sandra Ricci, encantadora y responsable investigadora de la comisaría Scala en el barrio Trastevere de Roma. Criada por una tía ex-feminista, Sandra es una policía inteligente, irónica e impetuosa. Tras el divorcio, vive sola con su gata Kali y de momento es protagonista de *La sentenza di Sibilla* (2007) y otras novelas (*Un quarto a mezzanotte* y *L'ultima cinquina*, entre otras) que se han publicado *online* a la manera de novela por entregas del siglo XIX.

Barbara Gillo es la inspectora de policía nacida de la pluma de Rosa Mogliasso estrenada en *L'assassino lascia qualcosa* (2009). Es una siciliana que vive en Turín, ciudad que servirá de fondo a sus historias –*L'amore si nutre di amore* (2011), *La felicità è un muscolo involontario* (2012) y *Chi bacia e chi viene baciato* (2014)– contadas a través de un lenguaje con muchos matices y registros.

La comisaria Lolita Lobosco de Gabriella Genisi es una mujer muy femenina y *sexy* que se hace respetar en su trabajo

<sup>8</sup> *Tesi di laurea* (1999), *I delitti della casa rossa* (2001), *Biglietto di sola andata* (2002), *Una città in gabbia* (2003), *Povera Butterfly* (2004), *Maria Morgana* (2005), *Una vita in prestito* (2007), *Shangai* (2009), *Di rabbia e morte* (2011), *Terra bruciata* (2012), *Controcorrente* (2013), *L'oro di Sarah* (2014), *La morte e l'oblio* (2016) y *Donne da uccidere* (2018).

y lucha contra la criminalidad por las calles de Bari “sin renunciar al gusto por la belleza [y] la cocina como una verdadera mujer del Sur” (Romano Martín, 2015, pp. 274-275). Costumbrismo *camilleriano* e ironía hacen de padrones en la escritura de la serie que se compone de *La conferenza delle arance* (2010) *Giallo ciliegia* (2011), *Uva noir* (2012), *Gioco pericoloso* (2014), *Spaghetti all’assassina* (2015), *Mare nero* (2016), *Dopo tanta nebbia* (2017). A Genisi, además, se le debe la creación muy reciente de otra investigadora, la *maresciallo* de los *carabinieri* Chicca Lopez, protagonista de *Pizzica amara* (2019). Es una chica joven, lesbiana (emparejada), amante de las motos. Es rebelde, testaruda y descarada que lucha contra el mundo de hombres de la *caserma* y siente que tiene que demostrar constantemente su valor mientras se enfrenta con las supersticiones del Salento.

Giuseppe Pederiali con su Camilla Cagliostro<sup>9</sup>, inspectora de la policía de Módena y actualísima mujer guapa, orgullosa, inteligente, irónica y privada de escrúpulos en las investigaciones que se le encargan y que se mueve por el territorio brumoso de la llanura padana donde nada es como aparenta.

En última instancia se citan a las actualísimas Silvestra Sorbera con su comisaria de policía Livia Solari (*Il commissario Livia*, 2009; *I fiori rubati*, 2016; *Castelli di sabbia*, 2018) y Cristina Cassar Scalia con su *vicequestore* Giovanna Guarrasi (*Sabbia*

*nera*, 2018; *La logica della lampara*, 2019) quienes exploran el velo social de una Sicilia que sigue teniendo dificultades en superar los prejuicios de género mientras luchan consigo mismas y los tormentos interiores de un pasado difícil.

## 5. Conclusiones

Está claro que los ejemplos que se han producido no representan un elenco exhaustivo, pero es posible concluir con seguridad que las policías del *giallo* italiano están contribuyendo a normalizar un empleo que sigue considerándose poco común para una mujer o, en general, la relación entre mujeres y crímenes que hasta hace pocas décadas parecía ser algo completamente incompatible.

Asimismo, no solo les dan importancia a las mujeres, sino que permiten enterarse no solo de las múltiples perspectivas a través de las cuales las mujeres policías observan y se enfrentan al mundo, criminal y normal, sino también de las dificultades personales o sociales que proceden de ello sin que esto mine los fundamentos del *giallo* como género, sino que lo enriquecen.

## Bibliografía

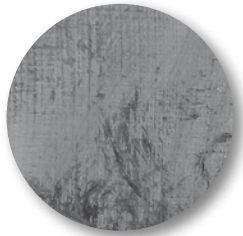
- AA.VV. (2004). *Le ragazze con la pistola*. Palermo: Dario Flaccovio Editore.
- Carloni, M. (1994). *L’Italia in giallo: geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*. ebook.
- Crovi, L. (2002). *Tutti i colori del giallo*. Venezia: Marsilio.
- Gavin, A. E. (2010). Feminist crime fiction and female sleuths. En *A companion to*

<sup>9</sup> La serie de la que es protagonista se compone de *Camilla nella nebbia* (2003), *Camilla e i vizi apparenti* (2004), *Camilla e il Grande Fratello* (2005), *Giallo in città: Camilla e il gioco del delitto, Perché i cinesi non muoiono* (2005, en colaboración con Roberto Barbolini) y *Camilla e il rubacuori* (2010).

- crime fiction*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Guadagnini, E. (2010). *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del giallo italiano*. Formia: Ghenomena.
- Pistelli, M. (2006). *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*. Roma: Donzelli Editore.
- Privitera, D. (2012). Il giallo siciliano e la *novela negra*: esempi di letteratura comparata del noir mediterraneo. En *Mediterranei, Identificazioni e Dissonanze*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Reddy, M. T. (1988). *Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel*. New York: Continuum.
- Romano Martín, Y. (2012). La novela policiaca italiana entre 1930-1970: ediciones y traducciones. En *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Assumpta Camps, Universitat de Barcelona.
- Romano Martín, Y. (2015). La intuición femenina en la investigación policial. El rol protagonista de la mujer en el *giallo* italiano de los últimos años. En Sánchez Zapatero J. y Martín Escribà À. (eds.), *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro*. Santiago de Compostela: Andavira.
- Villalonga Fernández, A. (2016). El *Fem-crime*. Una etiqueta surgida de la nada. En Sánchez Zapatero J. y Martín Escribà À. (eds.), *El género negro: de la marginalidad a la normalización*. Santiago de Compostela: Andavira.

## Hemerografía

- Calanchi, A. (2004). Italian PIs: A Survey of Female Detective Fiction (1892-2002). *Linguæ & Rivista di lingue e culture moderne*, vol. 2, (2).
- Culver, M. (2012). La escritura de lo visible: el caso de las mujeres policía. *Letras Femeninas*, vol.38, (1).
- Losada Soler, E. (2015). Matar con un lápiz. La novela criminal escrita por mujeres. *Lectora*, (21).
- Sánchez Zapatero, J. (2014). La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, (7).



## La riqueza intertextual de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*

### The Intertextual Richness in *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*

#### Resumen

En este artículo se demuestra que la novela de Severino Salazar *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* es un relato moderno que se ha construido con base en referencias directas e indirectas propias de la intertextualidad, según las directrices bajtinianas enumeradas por Julia Kristeva.

A partir del esbozo del marco teórico se ilustran los argumentos que sostienen la aseveración principal de estas indagaciones.

**Palabras clave:** Bajtin, Intertextualidad, Meloepa, Polifonía

#### Abstract

This article shows that the Severino Salazar novel *Bird, back to your cage* it is a modern story that has been built based on direct and indirect intertextuality own references, according to the Bakhtinian guidelines listed by Julia Kristeva. From the outline of the theoretical framework several arguments supporting the main assertion of these investigations.

**Key words:** Bakhtin, Intertextuality, Meloepa, Polyphony

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 139-147.

Fecha de recepción 18/11/2015 > Fecha de aceptación 23/01/2016

axdelamora@gmail.com

\* Universidad Autónoma Metropolitana (México)

¿Qué es, qué es,  
que te llega y no lo ves?

Adivinanza infantil de los Altos de Jalisco

**¡Pájaro, vuelve a tu jaula!** (2013) es una de las obras literarias de Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas, 1947- Ciudad de México, 2005). Se trata de una aventura infantil que aconteció veinte años antes narrada por uno de los personajes de la misma, el día que cumplió treinta y tres años.

Mediante este recurso literario presenciaremos los hechos descritos en primera persona, ubicados en un espacio aparentemente delimitado:

Tepetongo (y Zacatecas) es escenario de vicisitudes extraordinarias que trascienden lo local y alcanzan dimensiones universales: lo que ocurre aquí puede suceder en cualquier parte del mundo y, en consecuencia, comprendido y apreciado por los lectores de cualquier latitud (Fuentes, 2013, p. 22).

Una carreta jalada por un par de bueyes transporta a "Sonaja" con un grupo de amigos de Tepetongo a Juanchorrey. La travesía tiene como finalidad hallar un tesoro escondido dentro de la mina del pueblo de destino.

Alejandra Herrera y Vida Valero en el número 38 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* escribieron un ensayo que dirigió nuestra atención hacia la novela del zacatecano en el mismo año de su publicación. Las autoras la asemejaban con una Utopía. Ignacio Trejo Fuentes (2013), en la cuarta de forros la interpre-

ta como un rito de iniciación que culmina en tragedia.

El trayecto de la novela mexicana en el siglo xx, en la perspectiva del autor del prólogo de la novela de S. Salazar, se concentra en cuatro temáticas: Literatura indigenista, Literatura de la Revolución, Literatura de la ciudad de México y Literatura de la "diáspora"<sup>1</sup>. En esta orientación, el libro de Severino Salazar *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* pertenecería al grupo de la "diáspora", cuyo propósito consiste en "hacer de lo local, algo universal".

Sin embargo, como observa Azuceña Rodríguez, la ausencia de una Historia de la Literatura Mexicana ha traído como consecuencia la aparición de diccionarios, antologías o ensayos ordenados de forma diversa.

En su trabajo más reciente (Rodríguez, 2014) la crítica de la literatura mexicana, halla coincidencias muy interesantes cuando correlaciona los contenidos de los relatos con el contexto histórico cultural. Uno de sus múltiples hallazgos radica en identificar la similitud entre los intereses y las preocupaciones estéticas y culturales de los escritores.

Con ese parámetro, novelas como *Todo ángel es terrible* de Gabriela Rábago Palafox, *Mejor desaparece* de Carmen Boullosa, *De infancia y adolescencia*<sup>2</sup> de Rosina Conde y *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* de Severino Salazar, coinciden en el tratamiento del personaje infantil y en el periodo generacional: 1947-1954.

<sup>1</sup> Ignacio Trejo Fuentes denomina así la etapa que siguió después de novelas como *Los días terrenales*, *La región más transparente del aire*, *Violeta-Perú* en el prólogo a *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* (2013, p. 14).

<sup>2</sup> Novela corta incluida en la colección de cuentos *En la tarima*

Severino Salazar demostró que sabía hallar la polifonía y la ambigüedad, no en los mitos, sino en el mundo social y objetivo. Con ellas construye espacios estructurados a la manera de los sueños. En otro orden de ideas, es probable que Severino Salazar haya sido el postrer “escritor religioso” de la literatura mexicana contemporánea, quien, lejos de emprender un cuestionamiento en contra de los valores judeocristianos similar al que realizaron sus coetáneos, disfruta con la construcción de una rica atmósfera –ambiente luminoso donde sus personajes literarios transitan cómodamente como aves en el aire– en la que se entretajan tres culturas: la judeocristiana, la nacional y la regional.

Quienes conocieron al autor de esta novela, constataron que poseía una penetrante inteligencia, un vivaz sentido del humor y una capacidad lúdica sin linderos. Posiblemente por esto último denominó su relato *¡Pájaro vuelve a tu jaula!* Esta expresión aparece reiteradamente en uno de los juegos de los niños tepetonganos. También la usan los niños de los Altos de Jalisco<sup>3</sup>. La versión tapatía es muy similar al juego de los “Listones” que se cultivaba en la Ciudad de México hace algunos años.

Pero ello ilumina solo una de las facetas de un extraordinario escritor. Es evidente, además, que S. Salazar poseía una desmedida habilidad para insertar sus textos en el espacio cultural, de donde extraía las prácticas de significación que dan sentido a los modos de vida, a las costumbres y al nivel de desarrollo artístico, científico e industrial de una época.

Como líneas arriba se anotó, la polifonía es una de las competencias de Seve-

rino Salazar. Ello explica por qué *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* tendría más de una lectura: “Utopía”, “Rito de iniciación”, “una novela de viajes” (Salazar, 2013, p. 24). O como la voz narrativa diseñada por Severino Salazar, el profesor universitario, la concebía: “una aventuragloriosa”, como “una hazaña”, “la redención mediante el sacrificio” (p. 176) o “la historia de una sonrisa insólita”.

### La intertextualidad<sup>4</sup> en la Literatura

Un artículo de Julia Kristeva (1967) escrito inicialmente en la revista *Critique*, nos proveyó del término “intertextualidad”<sup>5</sup>. A partir de ese hecho entendemos que las novelas son un concierto polifónico en el que diversas voces dialogan. Se trata de la explicitación acerca de cómo se inserta un texto en el espacio socio cultural de una comunidad lingüística, encajamiento que posibilita una lectura del interior de ese campo y, como consecuencia de esto, una aprehensión de las prácticas de producción de significados que modelan y dan sentido a una cultura.

El término de la lingüista búlgara-francesa producto de una revaloración de la vinculación entre texto y referente por parte de los post-estructuralistas, juzgado a la distancia –“a toro pasado” como dicen los cronistas taurinos– pareciera una verdad de Perogrullo. Todos los autores, de todos los géneros, de todas las épocas de la

<sup>4</sup> La noción merece un cuidadoso análisis que será el propósito de otro trabajo del autor.

<sup>5</sup> El concepto ha sido ajustado en más de una ocasión.

<sup>3</sup> Véase la nota 1.

historia de la Literatura crean a partir de sus experiencias culturales. En otras palabras: todas las obras son intertextuales.

Esta noción es refulgente pero demasiado laxa, lo que acarrearía la dificultad de diseñar instrumentos para analizar los textos literarios.

Concepciones hermenéuticas menos anchas exigirían la determinación de procedimientos más explícitos y objetivos.

Obviamente, la obra del escritor de Tepetongo, Zacatecas no es una excepción; y mucho menos *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* que desde el título mismo evidencia esa característica. No obstante, habría que dilucidar el grado y explicitar la "riqueza intertextual" en ella. Ambas tareas integran el propósito de este artículo.

Con relación a la noción de intertextualidad, Julia Kristeva divide su artículo en once secciones. Desde "La palabra en el espacio de textos", hasta "La novela subversiva". En una de las secciones intermedias, "Hacia una tipología de los discursos", la autora clasifica los géneros discursivos en dos categorías: los monológicos y los dialógicos. En la primera agrupa a la narración épica, al discurso científico y al discurso histórico. En los "discursos dialógicos" congrega la menipea, el carnaval y la novela polifónica.

Los discursos monológicos se hallan constreñidos al punto de vista del autor. Los dialógicos, según Bajtine, se caracterizan por una oposición al monologuismo que "pretende poseer la verdad entera" (Kristeva, 1981, p. 212). Por "menipea", la crítica de la literatura búlgaro-francesa entiende un género ambiguo cuya estructura se emparenta con el sueño, con una vida liberada en la que el hombre es solo un reflejo. El "carnaval", en este cosmos bajtiniano, se identifica mediante frases

dichas sin continuidad y oposiciones no excluyentes: "las diadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas" (p. 209). La "novela polifónica" quebranta las concepciones de Platón y Aristóteles que observaban que toda obra de arte debe mantenerse identificada con la realidad objetiva. Asimismo, las características que constituyen el pensamiento europeo de la época (identidad, sustancia, causalidad, definición) para sustituirlas por otras propias de la ambivalencia menipea (analogía, relación, oposición).

Con relación a las limitaciones del concepto se podría afirmar que en este espacio tan dilatado tendría que acotarse para enmendar un par de barreras: una, estriba en lo que apunta en *s/z* Roland Barthes, evitar la confusión entre intertextualidad y el *mito de la filiación*<sup>6</sup>. Otra, en la ausencia de instrumental para el análisis de los textos como se señaló líneas arriba.

### Las prácticas de significación en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*

Nos corresponde observar ahora la manera en que un escritor, sostenido por su talento y habilidad para construir un personaje infantil, establece redes intertextuales mediante alusiones explícitas literales y, asimismo, alusiones explícitas no

<sup>6</sup> El siglo del positivismo pretendía que todas las disciplinas adoptaran los métodos y técnicas de las "ciencias duras", particularmente de la Biología. De aquí la obsesión por señalar el origen y la transformación de todo texto literario.

literales. Ello nos posibilitará construir algunos argumentos que sostengan la hipotética “riqueza intertextual” de la novela objeto de estos comentarios.

## Alusiones explícitas y literales

Una de estas referencias la constituye la expresión “valle de huesos” reiterada a lo largo del texto. La aparición inicial de la misma se advierte en el epígrafe de la novela. Se trata, como sabemos, de una voz que no es la del Emisor. Se refiere al libro del profeta Ezequiel (37, 1-2), uno de los dos<sup>7</sup> profetas aceptados por las tres religiones monoteístas existentes. El otro es Elías.

En el texto del escritor tepetongano hallaremos otra alusión de este tipo, ya que uno de los personajes que Sonaja construye es “Jesús el de don Elías” “... el ambicioso; todo lo quería tener, de todo quería ser el dueño” (p. 50).

La importancia que adquiere “Jesús el de don Elías” a lo largo del texto, es crucial. Por un lado, se hallan sus apariciones constantes en las relaciones fóricas<sup>8</sup> del relato y, por otro, la función de antagonista<sup>9</sup> de Sonaja. Los personajes de la epopeya le apodaban “Gorguz”. Si atendemos al significado del término,<sup>10</sup> el alias

se sustenta en la analogía con su apariencia antropomórfica. Sin embargo, una indicación trascendental en la historia nos obliga a suponer que la presencia de este “objeto” es imprescindible para la trama, pues gracias a él conoceremos el relato de Sonaja y con ello, la novela *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*

Veamos:

En cuestión de segundos, sentí cómo la garrocha que yo estaba sosteniendo fuertemente con mis dos manos se clavó en el suelo, se hizo arco y me impulsó hacia arriba, como si yo fuera un muñeco de trapo (p. 169).

Este hecho salvó la vida de Sonaja.

Se podría suponer que “Jesús el de don Elías” representa la voz de la perspectiva cultural de las 12 tribus de Israel. En esta línea de pensamiento, otro de los personajes encarnaría la óptica de la cultura cristiana.

El otro Jesús, “el de don Jesús María”, ilustra este hecho. Sonaja, la voz narrativa, hace evidente esta referencia con tres señalamientos. El primero: “Entrar a su casa era entrar a un Paraíso Terrenal”. El segundo consiste en el apelativo que en el pueblo le daban al padre de este Jesús. Le decían el “viudo de Dios”. En un alarde de acumulación de alusiones la esposa de este personaje se llamaba Petra<sup>11</sup>, que puede ser una insinuación vinculada

<sup>7</sup> El otro profeta aludido es Elías.

<sup>8</sup> La anáfora y la catáfora son figuras indispensables en la cohesión de un texto

<sup>9</sup> En la primera de sus objeciones, cuando se exagera por la lentitud de la carreta tirada por los dos bueyes: “¿Cuándo vamos a llegar a este paso?”, provoca que el grupo se divida: Ramiro, Álvaro, Casimiro, Andrés y Verruga, lo siguen (Salazar, 2013, pp. 67-69).

<sup>10</sup> “2. m. Vara larga que lleva en uno de sus extremos un hierro de dos ramas, una recta y otra curva, y

sirve para coger las piñas de los pinos”. *Diccionario de la RAE*.

<sup>11</sup> A excepción de Petra, ya fallecida, y la madre de “Sonaja” —siempre enunciada en tercera persona, que es la voz para los participantes del evento ausentes—, llama la atención la inexistencia en la novela de personajes femeninos.

con el fundador de la iglesia de Cristo<sup>12</sup>. El tercero es además un recurso narrativo muy eficaz con miras a sostener, junto con otros, el suspenso en la narración: "Jesús, el de Jesús María llevaba además un costal de manta *con algo dentro*<sup>13</sup>; lo recargó con mucho cuidado en un rincón de la carreta" (p. 119).

Por si fuera poco, una de las acciones de "*Jesús María*", el padre de "Jesús, el de don Jesús María", se convierte en "piedra de toque" del entramado textual. Me refiero a la donación de los canarios. Éstos aparecen en casi toda la extensión lineal del texto, pero además en el armazón narrativo son relevantes intertextual, paratextual y metatextualmente<sup>14</sup>.

Además de las evidencias anteriores, es muy clara la asociación que se ententeje entre otro de los personajes de la novela y un icono de las culturas nacional y regionales. Me refiero al "Santo Niño de Atocha"<sup>15</sup>, que es una de las personificaciones del Niño Jesús en el horizonte cultural de los cristianos. Esta figura es muy apreciada entre los pobladores del estado de Zacatecas, tanto así que el santuario principal del Niño de Atocha se halla en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas.

Como resulta obvio se trata de "Magdaleno de Atocha". Efectivamente, la caracterización de este personaje se realiza mediante tres identificadores ex-

plícitos y literales: una concha<sup>16</sup>, un guaje con agua y un morral con semillas que equivalen puntualmente con la imagen<sup>17</sup> del "Santo Niño de Atocha" que se halla en Fresnillo, Zacatecas. Asimismo tendríamos otro más, que explicita la ruptura con la realidad objetiva y se evidencia después de la tragedia: "nadie en las rancharías conocía a un niño llamado Magdaleno de Atocha".

Paradójicamente, la función de este personaje consiste en evitar que Sonaja se pierda en la ensoñación cuando transforma la carreta en "un espacio flotante del mundo":

Magdaleno de Atocha me gritaba desde su lugar, en la mitad de la carreta. Y de pronto nos *apeó*<sup>18</sup> de la carreta maravillosa con sus gritos, cesó la lluvia de huesos de cristal y nuestro paseo por los amplios cielos del municipio (p. 167).

He aquí un trío de indicios de la habilidad de un narrador para reconstruir la polifonía y la ambigüedad de los mitos en el mundo social y objetivo. Desearía enfatizar que se trata de *tres* personajes, *tres* "Jesuses", pues el símbolo del triángulo emerge reiterativamente en el relato.

Hay otras alusiones literales significativas. En la "Ladera de las once cruces", lugar de la tragedia, se edificó un altar, a su alrededor "... hay un letrero (p. 174) [...] que dice: *'Si no os volvéis y os hacéis como*

<sup>12</sup> "Yo también te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella". Mateo 16:18.

<sup>13</sup> Las cursivas son mías.

<sup>14</sup> Co-presencia entre dos textos, relación con el título del texto y con otro texto que habla de él, respectivamente.

<sup>15</sup> Al parecer, tiene su inicio en el siglo XII en la ciudad de Atocha, España cuando la cultura musulmana imperaba.

<sup>16</sup> Símbolo de los peregrinos. Después del cruento accidente, la concha aparecerá en el santuario de la "Colina de las once cruces"

<sup>17</sup> Un niño vestido de peregrino con sombrero, capa, bastón con un contenedor para el agua en la mano derecha y una canasta en la mano izquierda.

<sup>18</sup> Las cursivas no están en la cita.

*niños, no entrareís en el reino de los cielos'*, Mateo: 18, 3".

A la entrada de la mina, en una misma roca, se hallaban esculpidos una cruz y una inscripción<sup>19</sup> que decía: "*In hoc signo vinces*"

## Alusiones explícitas no literales

En las líneas anteriores enumeré los casos en que existen alusiones explícitas literales. Me concierne ahora analizar las alusiones explícitas no literales que complementan la construcción del andamiaje intertextual de *¡Pájaro vuelve a tu jaula!*

Iniciaré con una relacionada con el número "12". El número de los personajes que serán testigos de la inexistencia del tesoro en la mina de Juanchorrey, y el de los capítulos de la obra son doce. Mismos que coinciden con el número de los difusores del cristianismo (apóstoles) seleccionados por Jesús, que se enviarían a cada una de las 12 tribus de Israel.

La conformación del grupo de los 12 personajes se realiza de manera dinámica. El conjunto inicial lo integran 13: Álvaro, Andrés, Arturo, Casimiro, Ignacio, Jesús el de don Elías, Jesús el de don Jesús María, José, el otro José; Manuelillo, Ramiro, "Sonaja" y "Verruga". El conjunto se acorta a 11 porque a Ignacio y al otro José no los dejan ir a la excursión. Posteriormente Andrés abandonará la aventura, ahora son

10. El complemento se logra con incorporación de Magdaleno de Atocha y Ramón "el chivero", con lo que el grupo de 12 queda erigido de nueva cuenta.

Acto seguido, me concentro en una figura geométrica que aparece en varias ocasiones en la novela, como lo señalé en líneas anteriores. Esta figura posiblemente aluda a la Trinidad<sup>20</sup>. Existen múltiples evidencias. Se halla presente cuando los "exploradores" se hallan en el interior de la mina: "Miren el estanque; tiene forma de triángulo. El tesoro está en el centro y en el mero fondo" (p. 137).

También se ubica grabado de manera indeleble, por un accidente en la infancia, en la mejilla de Arturo, hermano de Sonaja: "El triángulo de arrugas que tenía en su cachete derecho estaba más morado por el aire frío de esta mañana" (p. 48).

El triángulo se forma con la luz de las linternas de los expedicionarios: "Una lámpara que alumbró para arriba, una para abajo y otra a los lados para salir de aquí..." (p. 143).

Se manifiesta, asimismo, mediante un par de conjuntos (los canarios y los "veintes"). Ambos soportan funciones cardinales en el relato: "En realidad solo se habían salvado tres canarios, el mío, el de Álvaro y el de él" (p. 162). "Luego metió una mano a la bolsa derecha de su pantalón y sacó tres monedas [...] "Yo pensé que era algo así como si Álvaro estuviera agitando el hueco que hacía con sus dos manotas sin las tres monedas de a veinte" (p. 111). "Las tres monedas –al chocar entre sí– sonaban en la bolsa de su

<sup>19</sup>Según algunos historiadores, el emperador Constantino I ganó la batalla del Puente Milvio porque adoptó como lema esta cita, que supuestamente observó previamente en el cielo. Una vez derrotado Majencio en la batalla mencionada, Constantino decretó como religión oficial del imperio –al cristianismo.

<sup>20</sup>Un principio toral de casi todas las religiones cristianas que sostiene la existencia de un dios único que existe como tres personas distintas.

pantalón" (p. 122). "Al rato, Álvaro sacó sus tres monedas las puso sobre la palma de su mano y se quedó mirándolas" (p. 155).

Otra referencia interesante de este grupo de eventos es aquella que aparece en el relato cuando los viajeros llegan a la mina. La hora de la comida, pospuesta siempre por la exigencia de llegar a la mina, posibilita que Jesús; el de "Jesús María", saque del envoltorio de manta un buñuelo **incólume** (p. 162). He aquí un contraste antitético: la fragilidad de la estructura con el movimiento febril producto de la subida y bajada de costales de huesos y pasajeros. Habría que destacar por encima de los eventos anteriores, que Jesús, el de Jesús María, proporciona una pequeña porción a cada uno de los integrantes de la expedición. En el momento en que distribuye las porciones del dulce y crujiente buñuelo, pronuncia una expresión interesante: "Poquito porque es bendito" (p. 119) que precipita, como lo hará reiteradamente, la producción simultánea de significado en dos culturas. Una de ellas es la expresión popular mexicana que se emplea en situaciones en las que se reparte algo muy apreciado entre varias personas. Otra, la analogía con uno de los actos rituales de la cultura religiosa del catolicismo, la comunión.

Esta rica serie de alusiones explícitas y no explícitas permiten afirmar que se trata de una novela de gran riqueza intertextual y asimismo, como se advertirá más adelante podríamos afirmar que pertenece al género de la menipea.

## La estructura de la obra (del texto<sup>21</sup>)

Suele afirmarse que el estudio de la manera en la cual el lenguaje aparece en la estructura textual, se denomina análisis del enunciado. Sin embargo, cuando a este análisis se agrega la pregunta por el sujeto de la enunciación, entonces se registra una modificación sugestiva que implica la obligación de dar cuenta de las operaciones que permiten construir este sujeto. Veamos en que consisten estas operaciones.

La primera de ellas radica en que la voz narrativa recurre a la autodescripción para dar cuenta de algunas percepciones acerca de sí misma. De esta manera, Sonaja se presenta como un ser deforme y mutilado. Según su descripción, la vida, como resultado de un accidente en una aventura maravillosa<sup>22</sup>, en una hazaña<sup>23</sup>, le lastimó el alma a través del cuerpo. Refiere asimismo que le apodaban "Sonaja" porque su cabeza no tenía descanso, cada vez que la movía se le escapaban los ruidos de lo que guardaba en ella. Las operaciones posteriores –acciones y reacciones– de Sonaja marchan al unísono de la transformación de la trama. A través de la voz narrativa, el relato de Severino Salazar permitirá edificar dinámicamente este sujeto.

Durante la espera del inicio de la aventura, Sonaja despliega una actividad febril para cuidar todos los detalles del

<sup>21</sup> Obra y texto son diferentes. Véase Barthes (1994, p. 75).

<sup>22</sup> "Era una aventura gloriosa que tendría que hacerse entre muchos, como la conquista de un país, la fundación de una ciudad, o la guerra..." (p. 38).

<sup>23</sup> "... la realización de nuestra hazaña..." (p. 31).

viaje. Transita de la actividad enfebrecida a la defensa rabiosa de la epopeya. Posteriormente se muestra muy ansioso por arribar a la mina. Llega al climax del entusiasmo por ésta. Poco tiempo después se muestra asediado por las dudas con relación a la existencia del tesoro dentro de la mina de Juanchorrey. Las dudas abren el camino para el convencimiento de la inexistencia del tesoro.

Entonces sobreviene una modificación abrupta a la tersura con la que se había modelado la transición de uno a otro de los episodios (p. 157). Esta ruptura de la linealidad posibilita la creación de un interesante monólogo interior que da cuenta de la conceptualización de la felicidad y, de esta manera, del descubrimiento del verdadero tesoro.

Las oposiciones no excluyentes que caracterizan la trama son radicales y evidentes. Por ejemplo, en medio del descubrimiento del "tesoro verdadero" y su repercusión inmediata, la confianza; Sonaja enfatiza una visión funesta: la "Carreta de la muerte". Asimismo antes del aterrador desenlace, el protagonista delira. Inmediatamente después sobreviene el infausto encontronazo con la "pipa" de gasolina. El vertiginoso ritmo de las acciones derivadas del ominoso accidente sufre una nueva ruptura. Las acciones son ahora lentas, toda la atención se traslada al reclusorio. Ahí, mediante una relación dialógica, Sonaja nos develará el gran secreto del "Opás". Acto seguido, nos hace testigos de su mimesis con la mina: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas que ilustraron la gesta se condensan.

El escenario narrativo ha sido dispuesto para la culminación de un género

ambiguo, cuya estructura se emparenta con el sueño, con una vida liberada en la que el hombre es solo un reflejo: "Dios mío socórreme con sueños antes de que desaparezca" (p. 182).

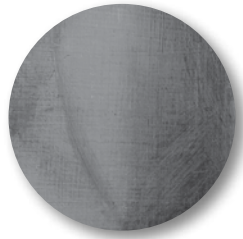
Una enorme novela sin duda con una gran riqueza intertextual.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *s/z*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela [en] *Semiotica 1*, Madrid: Fundamentos.
- Martínez Fernández, J. (2001). *La intertextualidad en literatura*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, A. (2014). *Coincidencias. Para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres*. México: Afinita-UACH.
- Salazar, S. (2013). *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* México: Juan Pablos Editor.
- Trejo Fuentes, I. (2013). "Severino Salazar: sí, el mundo es un lugar extraño". Prólogo a *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* México: Juan Pablos Editor.
- Zavala, I. (1991). *La postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

## Hemerografía

- Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*. 23.



MARÍA EUGENIA ARIAS\*, LILIA CARBAJAL ARENAS\*\*, TERESITA QUIROZ ÁVILA\*\*

## Michael Ignatieff y la biografía de Isaiah Berlin<sup>1</sup>

### Michael Ignatieff and the Biography of Isaiah Berlin

#### Resumen

Michael Ignatieff, historiador canadiense escribió la biografía de Isaiah Berlin para mostrar las importantes aportaciones que hizo a la historia de las ideas sobre la Libertad, uno de los principios del Liberalismo. Al biógrafo le interesaba también conocer la influencia de la participación de Berlin en el Servicio Británico de Información con sede en Nueva York y en la embajada de Inglaterra en Washington durante la Segunda Guerra Mundial.

**Palabras clave:** Historia, biografía, liberalismo, libertad

#### Abstract

Michael Ignatieff, a Canadian historian wrote the biography of Isaiah Berlin to show the important contributions that Berlin made to the history of ideas about Freedom, one of the principles of Liberalism. The biographer was also interested in knowing the influence of Berlin's participation in the British Information Service based in New York and in the British embassy in Washington during the Second World War.

**Key words:** History, biography, Liberalism, Freedom

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 149-168.

Fecha de recepción 31/10/2019 > Fecha de aceptación 18/09/2020

marias@institutomora.edu.mx, llcao2@hotmail.com, tqa@azc.uam.mx

\* Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora (México)

\*\* Universidad Autónoma Metropolitana (México)

<sup>1</sup> Texto resultado de los trabajos del Seminario Interinstitucional "Reflexiones en Historiografía" Rosalía Velázquez Estrada, (UAM, FES Acatlán UNAM, IIH UNAM, Instituto Mora)

## Introducción

La biografía, género literario que recrea la vida de un individuo en su contexto espacial e histórico, ha jugado un papel de suma importancia en el campo de la Historia porque constituye una fuente básica, alternativa o complementaria que enriquece el conocimiento del pasado. Su existencia es de larga data; se ha cultivado “desde la antigüedad clásica con ejemplos tan connotados como las *Vidas paralelas* de Plutarco o *Los doce Césares* de Suetonio, hasta nuestros días”. Sin embargo, “se ha escrito y teorizado [poco sobre ella debido a que] los historiadores académicos [la] han visto como un subgénero o género menor”. (Montoya, 2010, p. 196).

La biografía ha sido sometida a una discusión permanente por científicos sociales e historiadores porque su escritura es subjetiva. Pierre Bourdieu plantea en su artículo “La ilusión biográfica”, que ésta carece del rigor científico pues “la historia de vida es una de esas nociones del sentido común que se ha introducido de contrabando en el mundo científico; primero, sin bombo ni platillos, entre los etnólogos, y luego, recientemente, y no sin estruendo, entre los sociólogos” (Bourdieu, 1989, p. 74). Según el autor, se pretende relatar la vida como una sucesión de hechos históricos, aunque tal continuidad se pierde cuando el biógrafo realiza una entrevista a su personaje y la considera como fuente porque durante ella se obliga a hacer secuencias ordenadas que den un sentido inteligible al relato. Esto, agrega Bourdieu, lleva al biógrafo y al biografado a aceptar “el *postulado del sentido de la existencia narrada*”. Otro aspecto señalado por Bourdieu es el hecho de que el estudio de los procesos sociales no se

analizan bien al quedar sujetos al relato de una *historia de vida*, es como “dar razón de un trayecto en el metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones”. (Bourdieu, 1989, pp. 74, 75, 82).

En un artículo de Alexander Pereira (2011), donde retoma los argumentos de Bourdieu en contra de considerar como un género histórico a la biografía, y lo contrasta al presentar los aportes metodológicos y conceptuales de esta forma de historiar a partir de autores como Françoise Dosse, Franco Ferrarrotti y Giovanni Levi. En particular para Dosse (2007), la empatía es necesaria entre el biógrafo y el biografado, pero el primero debe mantener la distancia necesaria para mantener la presencia constante del entrevistado y con ello evitar hablar por él. Para ello propone el uso de modelos teóricos de mediano alcance capaces de captar las trayectorias biográficas sin perder las dinámicas estructurales. En su caso, Ferrarrotti propone para aprovechar el potencial heurístico del género biográfico abandonar los postulados objetivistas del método científico ya que la construcción de una biografía “tiene como objeto la interacción intrincada, confusa que se da recíprocamente entre el observador y el observado”; el mismo autor sugiere utilizar la *VI Tesis sobre Feuerbach* de Marx para producir conocimiento en la escritura de las biografías, ello se logra a partir de considerar que el individuo no es un reflejo pasivo de la estructura social pues “cada quien mediatiza desde su propia dimensión subjetiva la época y la sociedad que le tocó vivir”. (Pereira 2011, pp. 110-112)

A pesar de objetársele la falta de carácter científico a la biografía, su escritura

cuenta, reiteramos, con una larga trayectoria cultivada por historiadores,<sup>1</sup> periodistas, sociólogos, psicoanalistas, entre otros. A cada uno de ellos les une un interés común: escribir una *historia de vida*<sup>2</sup> sobre un individuo distinguido entre sus contemporáneos para destacar aquello que los ha hecho diferentes, así como resaltar la importancia de sus aportes a la ciencia, el arte y al conocimiento histórico humano, como en el caso de la biografía que nos ocupa en este trabajo.

Bajo el título de *Isaiah Berlin: su vida*, Michael Ignatieff presenta al politólogo e historiador inglés (1909-1997), especializado en Historia de las Ideas, con una narrativa ágil y clara. Ignatieff da a conocer los momentos más significativos en la trayectoria del personaje que contribuyeron a definir su apego al liberalismo y a rechazar el comunismo soviético; nos hace vivir con Berlin su desarrollo personal e intelectual, así como profesional, además permite entender la relevancia de su trabajo como historiador de las ideas al presentar la diferencia entre "libertad positiva" y "libertad negativa".

Michael Ignatieff trabajó la biografía de Isaiah Berlin en 18 capítulos y un Epílogo que comprenden desde la niñez hasta finales de octubre de 1997, cuando mantuvieron su última conversación. De esta amplia obra biográfica selecciona-

mos varios capítulos que consideramos fundamentales para conocer la labor del autor y la importancia de su personaje.

Respecto a la metodología, Ignatieff priorizó la entrevista como principal fuente de información; mantuvo largas y numerosas pláticas con Isaiah Berlin, necesarias para lograr su confianza y al fin relatara su vida a través de los momentos que el mismo Berlin considerara importantes. Las entrevistas iniciaron en diciembre de 1988 y terminaron en 1997. (Ignatieff, 1999, p. 411)

También entrevistó a Aline Halban, esposa de Isaiah, para tener un mayor acercamiento a su personaje. Lo mismo ocurrió con su editor y albacea literario Henry Hardy, encargado de reunir las cartas de Berlin a cientos de destinatarios, de ordenar sus manuscritos inéditos, así como de organizar un archivo de documentos, fotografías, grabaciones y videos. La entrevista con Hardy fue fundamental porque, menciona Ignatieff, le señaló errores y proporcionó nuevas fuentes que no había considerado.

Las conversaciones con Pat Utechin, secretaria por 20 años de Berlin, le aportaron información que también le permitió corregir errores; no menos importantes fueron aquellas entre Ignatieff y amigos y colegas del historiador y político. A las entrevistas, como se puede deducir de lo anterior, se agregaron documentos, fotografías, correspondencia y otras grabaciones, fuentes que complementaron la biografía. (Ignatieff, 1999, pp. 405-409)

La obra carece de introducción y, como dijimos, contiene 18 capítulos,<sup>3</sup> a

<sup>1</sup> Véase: Gortari, H. de (1993, pp. 133-147).

<sup>2</sup> Ella "trae consigo una serie de características que no se manifiestan en otro tipo de documentos históricos". "La historia narrada refleja la trayectoria de vida, pero al mismo tiempo le atribuye significado, por lo cual encontramos semejanzas entre el desarrollo de la vida y el desarrollo de la narrativa [...]". Gattaz, A. (enero-abril, 1999, pp. 68-69). Véanse Pujadas, J. J. (1992, p. 47) y Garay, G. de (1997, pp. 16-28).

<sup>3</sup> Los cuales son: Albany, Riga, Petrogrado, Londres, Oxford, *All Souls*, La Hermandad, Nueva

cuyos títulos el autor asignó un año o periodo específicos –aunque no a todos–. Esos apartados se refieren además del tiempo, a los espacios, acontecimientos, asuntos e instituciones importantes en la vida del personaje. Al final, se localizan los “Agradecimientos” en los que Ignatieff aporta datos interesantes sobre el proceso de creación de la biografía; incluye un reconocimiento a quienes lo apoyaron; menciona a las personas entrevistadas, los sitios donde se alojó y los establecimientos académicos que visitó. También se encuentran, en las “Notas”, las referencias a los capítulos donde da a conocer sus fuentes, desglosa las abreviaturas que usó y aclara diversos asuntos. El autor recurrió a documentos de archivos, periódicos, libros, diccionarios, enciclopedias, ensayos, artículos y suplementos de revistas, crónicas, memorias, diarios, cartas, discursos, conferencias, apuntes autobiográficos de Mendel Berlin, además de las entrevistas.

Con respecto a las entrevistas a Berlin, Ignatieff señala que las realizó “en los descansos de conciertos o durante la cena o paseando”, reiteramos, entre diciembre de 1988 y finales de octubre de 1997, y que ellas constituyeron su fuente principal.<sup>4</sup> Su segunda gran fuente fue la colección de correspondencia, la cual, junto a las transcripciones de las entrevistas, se localizan en Wolfson College, en el Archivo Berlín, que integró Henry Hardy (Ignatieff,

1999, p. 411). Distingue que la lista completa de los escritos de aquél está en “A Bibliography of Isaiah Berlin”, obra del mismo Hardy.

El índice de materias refleja el arduo trabajo analítico del biógrafo y resulta bastante útil para ubicar lugares, individuos e instituciones; información sobre el carácter, los estudios y familiares, las cualidades, creencias e ideas, la salud, vida personal y profesional de Isaiah Berlin, etcétera. Además, el listado de las ilustraciones reúne los datos de las fotos que intercaló, otro elemento fundamental en la obra.

## El Escritor

Michael Ignatieff se graduó en Historia, con honores, en 1969, en la Universidad de Toronto. En 1976, obtuvo el grado de Doctor en Historia en la Universidad de Harvard y en 1978, se tituló en Master of Arts en la Universidad de Cambridge. En sus primeros trabajos profesionales, se desempeñó a través de distintos medios de comunicación: columnista editorial en *The Observer*; como escritor independiente, locutor y periodista en Londres, realizó la serie documental *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism* para la BBC de Londres en 1989-1993. En la academia fue investigador principal en el King’s College en Cambridge; investigador principal de *Alastair Horne* en el Colegio de San Antonio, en Oxford y catedrático en las Universidades de Toronto, Harvard y Oxford.

Ignatieff se ha destacado como un escritor prolífico; ha escrito ensayos, novelas y libros sobre problemas sociales y Derechos Humanos, entre las cuales se

---

York, Washington, Moscú, Leningrado, La Tribu, Guerra Fría, Un despertar tardío, Fama, El liberal acorralado, *Wolfson* y Retrospectiva. Así se enuncian en el índice general, sin señalar los periodos o años asignados que aparecen junto a los títulos en la mayoría de los apartados.

<sup>4</sup> Véase Portelli, A. (2016, p. 23).

pueden mencionar: *The Needs of Strangers* (1984), *Scar Tissue* (1992), *The Rights Revolution* (2000), *Human Rights as Politics and Idolatry* (2001), *The Lesser Evil: Political Ethics in an Age of Terror* ((2004), *Fire and Ashes: Success and Failure in Politics* (2013). También, escribió dos biografías: *El álbum ruso* en 1987, que es una biografía familiar e *Isaiah Berlin: una vida*, en 1998. De acuerdo con su CV, que aparece en internet, se aprecia una larga trayectoria aunada a una intensa participación política como miembro del Parlamento canadiense y líder del Partido Liberal de Canadá de 2006 a 2011.<sup>5</sup>

## La biografía

No es fácil empezar a contar una historia; pero justo en este punto de arranque, la magia de la palabra debe enganchar como carnada a quienes se crucen por el anzuelo para quedar cautivados por un recorrido. El itinerario es un reinicio cíclico por el trayecto, en este caso, de la lectura colectiva que se ha realizado sobre la biografía autorizada de Isaiah Berlin a través de la narración de Michael Ignatieff (Ignatieff, 1999), ambos identificados por sus coordenadas de origen. (Jaramillo, 2013) Aquí, en esta historia, los sitios son determinantes; los capítulos en buena parte están nombrados por: ciudades, casas, edificios que van fincando la vida de Berlin, el biografiado. También otros dan nomenclatura a ciertas etapas del individuo, nos referimos a lugares emocionales

y éticos, que en conjunto con los espacios físicos perfilan la complejidad subjetiva y socio-política de un filósofo del siglo xx que reflexionó sobre el movimiento romántico, el marxismo, la libertad, la identidad y los autoritarismos.

Desde el primer capítulo, es sutil pero claramente identificada la importancia de la construcción de Isaiah Berlin como personaje. Se ubica la insistente voz del propio Berlin que se cuenta y se construye, tanto como la voz de Ignatieff que reconstruye y ordena la narración, mostrando el narcisismo indispensable en un intelectual que nunca dejó su postura de niño genio, la actitud bonachona de un burgués y la *inteligencia del zorro con un objetivo de erizo*. A pesar del desdén que evidencia Ignatieff respecto a Berlin, no puede dejarlo a la total deriva de su actitud crítica, porque al narrar, el autor se construye a sí mismo como ruso, judío, emigrante asimilado e intelectual. Señala Jaramillo "Ignatieff sabe dar cuenta de tan compleja biografía; es quizá demasiado medido tal vez le pese haber conocido mucho a un personaje de tantas dimensiones" (Sarabia, 1999). El vínculo entre estos individuos es en un proceso de entrevistas y sesiones donde queda evidente el rol en la elaboración de la biografía, del superior al aprendiz, escribe Ignatieff: "Me lo contó todo, pero no hasta que no hube aprendido a hacer bien las preguntas" (Ignatieff, 1999, p. 16), esto en el transcurso de diez años de conversaciones sobre la historia de una vida, en la intimidad del despacho confortable del intelectual quien cimentó la imagen del británico como flemático y equilibrado.

<sup>5</sup> <https://people.ceu.edu/sites/people.ceu.hu/files/profile/attachment/2208/cv2019marchmichaelignatieff.pdf>.

Así fue como comenzó este libro en septiembre de 1987. Yo no era antiguo alumno suyo ni hijo postizo: Berlin parece haber nacido sin instinto paternal. Yo simplemente estaba allí, en un principio, para entrevistarle. Grabé su charla, hora tras hora, como un criado que lleva los cántaros a la fuente. Cuando accedió a la biografía, después que hubiéramos trabajado juntos durante varios años, fue decisión suya que se publicara póstumamente, y que él no leyera una sola palabra de la misma. (Ignatieff, 1999, p. 12).

Las asociaciones de intelectuales y académicas (*Inns a Court*) en Inglaterra están fuertemente arraigadas a la figura masculina. Estos colegios han dado resignificado a las agrupaciones de pensadores contemporáneos en el siglo xx, los cuales se sitúan y conforman comunidades de saber que proporcionan condiciones excelentes para el trabajo de reflexión. La Mansión Albany existe como segunda residencia o "la casa en la ciudad" (*pied-à-terre*) que desde el siglo xviii funciona a manera del sitio que recibe a los selectos miembros de un grupo, académicos quienes tienen un despacho para realizar sus actividades, en un ambiente de salones de estar con té, almendras, (nunca un whisky), luz a la hora correcta, sillones cómodos, pasillos, hermosos jardines en el marco de una arquitectura victoriana. Aquí es donde Ignatieff nos presenta a su personaje, nos introduce en una edificación en medio de un entorno urbano rodeado de librerías y dinámica vida cultural; entonces nos conduce por los pasillos de aquella casa y nos lleva hasta los aposentos del profesor, a su espacio de reflexión y recuento de vida, luego nos señala:

Toda la vida de este hombre ha transcurrido en lugares como éste, en esos jardines vallados y habitaciones de ventanales altos que acompañan el privilegio institucional inglés (Ignatieff, 1999, p. 9).

Berlin siempre vivió bien, confortablemente y le gustaba la vida social de alto nivel, las cenas y la plática constante. Escucharse y ser escuchado. La importancia de su voz y del decir a gran velocidad, del reflexionar a través de la conversación en reuniones diversas, en sus clases, conferencias y participaciones radiofónicas en la BBC; tenía el ritmo constante de un parlanchín "parecía borbotear y vibrar como un samovar en ebullición..." (Ignatieff, 1999, pp. 11-12)

Ignatieff también nos enseña cómo terminan las sesiones diarias de conversación con Berlin: salen de la acogedora Mansión Albany, nosotros lectores atrás de ellos. Fuera del espacio privado, Ignatieff pone a su personaje en la calle del barrio exclusivo. Nos muestra cómo mira, como mantiene una actitud de niño observador que se pregunta y saca conclusiones, inferencias, ideas, quizá obviedades, pero en un constante ir y venir del pensamiento activo, hasta en los mínimos detalles. Ahí, en el barullo urbano se despiden Berlin e Ignatieff, entre el clásico afecto ruso de estrecha familiaridad que los identifica. Entonces se bifurca la escena. Con toda la experiencia de cineasta que nos atrapó en la narración, de una historia que aún está por contarse, los ojos de Ignatieff (la cámara fija) nos hace ver al personaje que se aleja en busca de nuevas disertaciones sobre algunos de los puntos neurálgicos de la existencia del biografiado, las preocupaciones filo-

sóficas de la vida diaria (la joven de meleana pelirroja, la cómoda casaca de pana, el potente bigote de un hombre) o algo más problemático: la autocensura durante el estalinismo y su amor intelectual por la poeta Anna Ajmatova.

Una pregunta puntual para escribir la vida de Berlin es ubicar, según Ignatieff, entre la gran variedad temática de su obra y en contraste el foco central de su reflexión filosófica. El biógrafo considera que la aceptación de sus "identidades en conflicto" (rusa, judía e inglesa) (Ignatieff, 1999, p. 17) le permitió forjar un temperamento a favor y crítico sobre la libertad del individuo a costa de posturas políticas, estaba más "interesado por la experiencia interior que por el compromiso político [...] más curioso sobre las variaciones del autoengaño humano que sobre la *realpolitik*" (Ignatieff, 1999, pp. 14-15).

En la construcción de una biografía se ensalzan las cualidades positivas del personaje, se engrandecen las anécdotas para mostrar los ejemplos de vida, pero también se debe hacer hincapié en los puntos negativos de la figura estudiada. Así Ignatieff lo pone en contraste; en su ancianidad, Berlin tenía un deseo de seguir experimentando las maravillas de la vida, pero también mostraba cansancio y una profunda petulancia, al reconocer: "Ya no leo nada [...] No soporto leerme a mí mismo, no digamos ya a los demás" (Ignatieff, 1999, p. 11).

## Colegio All Souls en Oxford

Con poco más de 20 años, Berlin ingresó al Colegio *All Souls* de la Universidad de Oxford en Inglaterra y se inició como pro-

fesor, una nueva etapa en la vida de Isaiah que le brindó: compañía, oportunidades de conversar y de vivir la vida de otros a través de sus experiencias, sin tener que aventurarse a fracasar en las suyas. Fue una etapa en que satisfacía sus ansias de vivir el momento en un ambiente académico de alto nivel, de codearse con las familias anglo-judías muy ricas (como los Rothchild y los Sieff), la cual disfrutó y se identificó plenamente con la forma de vida de la alta sociedad. (Ignatieff, 1999, p. 91)

Ignatieff presenta el ambiente de *All Souls* como "algo próximo a una democracia del intelecto", ya que la pertenencia a este colegio se vinculaba al conocimiento más que a la posición social. Isaiah era un joven que, mediante la charla, el conocimiento y el saber escuchar, se convirtió en el centro de atención de sus colegas, así como seguro confidente de las estudiantes y ganó la confianza de sus padres debido a "su conocida vida asexual". Pero el querido y estimado Shaya, apodo familiar de Isaiah, no pudo evitar los comentarios mordaces como el del poema de su amigo del colegio, MacNiece quien "le dejaba un plato de leche" con lo que sus amigos se referían a que lo recordaban más como mojigato que como gato, pues censuraba que las parejas se tomaran de la mano en público y manifestaba su desaprobación a la homosexualidad. Aquí Ignatieff nos muestra cómo se fue definiendo parte de la personalidad conservadora de Isaiah y su preocupación por insertarse en una sociedad formada por familias que vivían entre lujos y dentro de una cultura judía cerrada. (Ignatieff, 1999, pp. 94-95)

Isaiah no pudo evitar un acercamiento al amor. Rachel Walker, apodada "Tips",

asidua alumna y joven apasionada, fue a la habitación de Berlin para recibir una tutoría en filosofía y, posteriormente, mantuvo una relación por correspondencia con cartas cada vez más atrevidas, que el propio Berlin alentó en un inicio; pero cuando volvieron a encontrarse, ella le pidió matrimonio y Berlin, asustado, dio por terminada la relación con Rachel junto al juramento de evitar a las jovencitas y volver a su vida asexual y de profesor erudito. (Ignatieff, 1999, pp. 98-99)

“En el invierno de 1933 el *warden* de New Collage H. A. L., Fischer, le propuso que escribiera el volumen sobre [Carlos] Marx de la Home University Library”. Isaiah aceptó por dos razones: eran años en que los jóvenes buscaban una alternativa de vida ante la depresión económica que sufría Europa, en tanto que Rusia causaba asombro con su despegue económico. (Ignatieff, 1999, p. 101)

Isaiah realizó el trabajo sobre la obra de Marx guiado por una pregunta: ¿Por qué Marx odiaba tanto a la sociedad que él amaba? Este trabajo le proporcionaría los primeros elementos teóricos sobre el concepto de libertad. Leer la obra de Marx le ocupó más tiempo del que había pensado pero esta lectura le permitió, desde su propia reflexión y experiencia, afianzar su idea acerca de la libertad que ofrecía el liberalismo inglés contra el dogmatismo sectario ruso, el cual condenaba a los intelectuales que se negaban a producir una propaganda servil a la dictadura stalinista. (Ignatieff, 1999, p. 102)

Isaiah no sólo leyó la obra de Marx y Engels disponible en la biblioteca de Oxford, también contó con libros de Marx que su amigo J. L. Austin obtuvo cuando trabajaba en la Biblioteca de Lenin en

Moscú. Dominar el idioma ruso y el alemán le permitió realizar una lectura directa de los escritos de Marx y de Lenin. Además, Ignatieff señala que “las lecturas de Berlín entre 1933 y 1938 le suministraron el capital intelectual del que iba a depender el resto de su vida”, refiriendo las obras de escritores desde la Ilustración hasta los socialistas del siglo XIX. Durante estos años Isaiah conoció a Alexander Herzen, aristócrata “exiliado, enemigo del zarismo, cuyas memorias se convirtieron en uno de sus libros predilectos”. Ignatieff comenta que Berlin sentía afinidad con el escritor por defender la libertad en contra del dogmatismo sectario, y lo consideraba una persona que “exhibía el valor y compromiso político de los que Isaiah sabía que carecía”, pero el poeta, novelista y dramaturgo ruso Iván Turgénev fue quien más lo influenció porque al leer su libro *En vísperas* contra el inmovilismo reaccionario del zar Nicolás I, mantenía una esperanza de cambio de las reformas que podría impulsar el zar sucesor Alejandro II. Para Berlin, el escritor ruso encarnaba “la aptitud negativa del liberal, su capacidad para actuar y comprometerse, no obstante la empatía que le permitía ver el otro lado de la moneda”. Según Ignatieff, este autor posibilitó “a Isaiah a conservar el equilibrio liberal mientras ahondaba cada vez más profundamente en los feroces odios y pasiones de la visión del mundo marxista”. (Ignatieff, 1999, pp. 103-104)

Ignatieff nos muestra un joven en conflicto con su contexto histórico, pues, debido al desacuerdo político mundial ante el avance del fascismo, sus amigos del colegio definían su compromiso político en tanto que él rechazaba la militancia pero

no el análisis: Stephen Spencer marchaba a España para apoyar a la República española en su lucha contra el fascismo; las hermanas Lynd se incorporaban al Partido Comunista y Sheila Grant Duff le dijo que:

[...] había sentido vergüenza al ver las marchas de hambre que desfilaban por las calles de Oxford mientras vivía en una torre de marfil, Isaiah le respondió cortante que estaba sucumbiendo a un sentimentalismo tolstoiano. (Ignatieff, 1999, p. 105)

Isaiah siempre trataba de no tomar partido en los acontecimientos políticos; sin embargo, pronto se vio envuelto en un conflicto con uno de sus amigos. A inicios de 1934, en el periódico *The Manchester Guardian*, se publicó “un reportaje sobre discriminación contra los judíos en los tribunales alemanes. Von Trott escribió una carta al periódico declarando que, en su experiencia, no se practicaba dicha discriminación”. Isaiah se indignó con esa carta y se distanció de aquél, aunque algunos de sus amigos lo defendieron argumentando que trataba de encubrir sus actividades en contra de Hitler. El alemán Adam Von Trott había formado parte del círculo de estudiantes de tendencia izquierdista, como Shiela Grant Duff y otros colegas cercanos a Isaiah, que solían visitar a éste en su cuarto en *All Souls*, donde sostenían largas charlas sobre filosofía, en particular acerca de Hegel. En 1933, terminó sus estudios y decidió regresar a Alemania para trabajar en el servicio público y hacer algo por su país que consideraba “estaba muy enfermo”. Entre Isaiah y Von Trott siempre había diferencias políticas porque Berlin desconfiaba de sus principios políticos; sin embargo, Von Trott

solía pedirle su opinión y cada vez que viajaba, lo buscaba en Inglaterra. (Ignatieff, 1999, pp. 106-108).

El asunto no quedó ahí, en otra ocasión Berlin le había comentado a Maurice Bowra, otro de sus amigos, que dudaba de la veracidad de la actividad política de Von Trott contra Hitler pues no sabía si lo hacía para detener el avance del fascismo o para asegurar su futuro en Alemania. El comentario trascendió al Servicio Secreto británico, razón por la que retiraron todo apoyo al alemán cuando éste buscó refugio en Inglaterra por estar involucrado en el intento de asesinato de Hitler; sus amigos de Oxford reprocharon a Isaiah y a Bowra su responsabilidad en la detención y ejecución de Von Trott. Maurice Bowra se disculpó públicamente, pero Isaiah guardó silencio, pues se negaba a consagrar a Von Trott como un héroe y en una carta a su amiga Shiela Grant Duff, en 1956, decía que el alemán había sido “una figura ambiciosa, fascinante, autoidealizada, personalmente encantadora y políticamente ambigua, al que le apasionaba la intriga al máximo nivel”. (Ignatieff, 1999, p. 110)

Según Ignatieff, este hecho demostraba que “Isaiah se resistía a la resaca sentimental de los demás, su implacabilidad de juicio y el papel de su judaísmo a la hora de definir sus compromisos últimos”. (Ignatieff, 1999, p. 110) Sin embargo, la actitud de Berlin y su proceder ante los hechos históricos —el avance del fascismo y del comunismo—, lo dejó en una posición cómoda muy relacionada con su concepto de “libertad” que para él significaba que la libertad individual de uno no implicara la injusticia para otros”. (Ignatieff, 1999, p. 110)

Ignatieff presenta a una persona que gustaba del sarcasmo; en otra ocasión, alemanes aristócratas dieron una plática en *All Souls* para buscar apoyo a su expansionismo fascista, y a Berlin se “le ocurrió decir que en su opinión las demandas territoriales alemanas sobre Europa eran tan razonables como las pretensiones ultramarinas británicas” (Ignatieff, 1999, p. 108). El comentario disgustó a Lewis Namier, historiador de origen polaco y ferviente sionista. Según muestra Ignatieff, Berlin era un sujeto que exhibía sus conocimientos como si fueran máximas verdades sin considerar que en su comentario hacía una desafortunada comparación, pues si bien ambas demandas eran injustificadas, la de los alemanes traía consigo el exterminio de los judíos.

## Leningrado, 1945

Desde mediados de este año, “se había decidido que [Berlin] fuera a Moscú para preparar un largo informe sobre las relaciones norteamericano-soviético-británicas”. Voló entonces a esa capital a principios de septiembre. Varios conocidos suyos, le habían comentado sobre la posibilidad de que en “las librerías de Leningrado tuvieran mejores depósitos de publicaciones prerrevolucionarias que las que estaban a la venta para los extranjeros en Moscú” (Ignatieff, 1999, pp. 186-187, 205). Fue así que decidió ir a buscar en aquella ciudad.

El autor da a conocer un momento histórico trascendental constituido por dos asuntos en la biografía del personaje —motivos de nuestra selección—. Se trata, por un lado, de lo que fue “la piedra angular de la integridad moral”, la importan-

cia que para Berlin tuvo la *intelligentsia* prerrevolucionaria como “auténtica voz de la cultura rusa”; por otro, de lo que él no dudó era “el acontecimiento más importante de su vida”: su visita a la poetisa Anna Ajmátova y el amor que sintió hacia ella (Ignatieff, 1999, pp. 222, 230). En este capítulo, además, expone datos sugestivos de Isaiah Berlin en un breve lapso temporal, que va de 1945 al primer bimestre de 1954, y en el que menciona hechos históricos anteriores, como el cerco alemán de Leningrado en el otoño del 41.

Ignatieff destaca que Berlin, al salir de Rusia a finales de 1945, percibió el odio que tenían los locales hacia la tiranía soviética. Además de esa percepción, a lo largo de este capítulo, considera otros rasgos del personaje: la viveza, la aguda observación, el notable ser sensible y sensitivo; el nerviosismo, la timidez, la nostalgia, la pena, la melancolía, el enojo. Asimismo, diversas vivencias,<sup>6</sup> particularmente en aquella urbe, sus impresiones acerca de la gente, de los espacios urbanos e interiores de los edificios y las casas donde estuvo; de la situación cultural, económica y política en aquel país.

El apartado inicia con el regreso de Berlin a Leningrado en 1945, siendo “los libros y no la nostalgia” los que lo atrajeron al lugar de su niñez. Era un 12 de noviembre e Isaiah se hospedó en el hotel Astoria; caminó por la orilla del río Neva y en la calle observó cómo las personas tenían “un aspecto más raído y escuálido que los moscovitas [y que] el cerco de los

<sup>6</sup> Hans-Georg Gadamer considera que: “Aquello que puede ser denominado vivencia se constituye en el recuerdo. Nos referimos con esto al contenido de significado permanente que posee una experiencia para aquél que la ha vivido” (1991, p. 103).

mil días seguía marcado en los rostros” (Ignatieff, 1999, pp. 205-206). Al día siguiente, llegó a una librería, acompañado de la química Brenda Tripp y de quien “evitó todo contacto”, y se percató de que la vida literaria rusa seguía viva. Gracias al crítico e historiador Vladimir Orlov que ahí estaba, Berlin supo del horror que aún padecían los locales tras haberse levantado el cerco alemán, y que el autor Mijaíl Zoshchenko y la poetisa Anna Ajmátova, silenciados por el régimen, seguían siendo considerados patrimonio nacional (Ignatieff, 1999, pp. 206-208).

Orlov y Berlin se dirigieron a un espacio singular que, en el capítulo, resulta emblemático: Fontanny Dom 44. Ahí vivía Anna, una mujer mayor que Isaiah por dos decenios, quien a sus 56 años se veía gruesa, ojerosa, con un porte arrogante y una expresión de “dignidad distante”; pero seguía siendo muy bella. Berlin sabía que destacaba cual “figura brillante”, además “hermosa del círculo poético prerrevolucionario” de los Acmeístas y que era “la estrella más fulgurante de la *avant-garde* de San Petersburgo [en] la guerra” (Ignatieff, 1999, p. 209). Nunca había leído su obra, ni conocía lo que ella sufría, entre otras causas, porque su hijo Lev estaba encarcelado desde 1938.

Este primer encuentro que fue fugaz, trascendió en ambas vidas. Ignatieff dedica un espacio importante a Ajmátova al considerar sus datos personales, las sufridas condiciones que tenía debido al sistema soviético, y su obra poética; hace un seguimiento de ésta en estudios literarios de especialistas e intercala versos que aderezan el capítulo. Basado quizá también en las entrevistas y los recuerdos de Berlin, creemos que sus líneas en parte son producto de la imaginación. Descri-

be a detalle, con notable realismo el recinto, el piso donde se hallan, los muebles que ocupan, el humo del tabaco que se va; los atavíos, la solemne presencia de ambos, sus gesticulaciones y reacciones emocionales. Ignatieff captura sobremañera, logrando que sigamos con deleite aquí nuestra lectura.

Orlov e Isaiah dejaron a Anna; cuando regresó éste al hotel, la llamó para acordar otra visita; ella, inquieta de poder verlo de nuevo, escribiría:

“Más con cuánto.

Contenta oí sus pasos

En la escalera, su toque en el timbre

Tímido como las yemas de los dedos de un joven

*Que tocan por primera vez a una muchacha”*

(Ignatieff, 1999, p. 214).

En la reunión, le reveló a Berlin una singular impresión: que él “estaba haciendo de mensajero” entre “las dos culturas rusas en exilio”, la del exterior y la interior. Para Isaiah, agrega Ignatieff, la experiencia significó:

[...] La total seguridad de no haber conocido jamás a nadie con tanto talento para la autodramatización [...]. [Y que] este encuentro le importaba por encima de todos los demás. La más grande poetisa viva en su lengua madre estaba allí hablando con él como si hubiera pertenecido siempre a su círculo [...]. [Y] estaba a punto de producirse un momento de la más pura comunicación, de esos que sólo ocurren una o dos veces en toda la vida. (Ignatieff, 1999, pp. 215-216).

Tras conversar acerca de su niñez, juventud y de amores pasados, Anna recitó su *Poema sin héroe* aún inconcluso, sin saber

Berlin que él sería el misterioso “Invitado del Futuro”, “el invitado del otro lado del espejo”; leyó además parte de *Réquiem*, ciclo de poemas escrito en honor de los torturados y desaparecidos de su generación. No permitió que él tomara apuntes de los poemas, pero le prometió enviarle un ejemplar completo. En estas páginas hay datos intelectuales de ambos sujetos; entre otros, hablaron de Dostoiewsky, Tolstoi y Turgénev. Y aquí hace una importante aclaración nuestro autor: para impedir cualquier interés erótico en él, Isaiah comentó estar enamorado, aunque no nombró a Patricia Douglas (Ignatieff, 1999, pp. 216-221).

Ignatieff agregó que: “ningún ruso que lea *Cinque*, los poemas que dedicó [Anna] a su noche juntos, puede creer que no se acostaran. En realidad, apenas se rozaron [...]”. Conforme ella le habló de su vida, él la comparó con “Doña Anna de *Don Giovanni*”. De esta forma, las horas que convivieron, los unió por siempre. “La vida de Isaiah se acercó más que nunca a la quieta perfección del arte” (Ignatieff, 1999, pp. 220-221).

Terminado el encuentro, Berlin regresó al Astoria y repitió un par de veces a Brenda Tripp que estaba enamorado. De la visita a Leningrado, sólo quedaría Ajmátova en su memoria. Esto nos lleva a asociar lo que dice Elizabeth Jelin (2002):

Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva [...] la construcción de memorias sobre el pasado se convierte [...] en un objeto de estudio de la propia historia, el estudio histórico de las memorias, que llama entonces a historiar la memoria (Ignatieff, 1999, pp. 29, 69)

Él permaneció una semana en la ciudad y fue a la ópera de Glinka *La vida por el Zar* en el teatro Marinsky; se entrevistó “con los más o menos brutales líderes políticos de la ciudad”. Todo esto que registró “–en sus informes oficiales–, desapareció rápidamente de su recuerdo”, lo que da idea, dice el autor, de cuánto le conmovió Anna. Y, “en lugar del memorándum sobre la política exterior soviética”, Berlin pasó escribiendo en diciembre su “Nota sobre la literatura y las artes de la RSFRS en los meses finales de 1945” (Ignatieff, 1999, p. 221).

Era “una historia de la cultura rusa en la primera mitad del siglo xx, una crónica de la malhadada generación de Ajmátova” que, según Ignatieff, sería “probablemente la primera exposición occidental sobre la guerra de Stalin contra la cultura rusa” y donde “Isaiah insistía en que la auténtica voz de la cultura rusa seguía siendo la *“intelligentsia* prerrevolucionaria [...], envejecida pero elocuente [...]”. A lo que el autor agrega algo por demás significativo: “Durante el resto de su vida, estas figuras siguieron siendo su patrón oro, la piedra angular de la integridad moral” (Ignatieff, 1999, pp. 221-222).

Tras un viaje a Washington en enero de 1946, volvió a Leningrado y se reencontró con Anna, quien le entregó ejemplares de su poesía y en uno, Isaiah descubrió después, que varios versos que formaban parte de *Cinque*: “trazaban la trayectoria [del] embeleso, su batalla contra la esperanza, [la] euforia y [la] pena” de Anna porque se iba Isaiah (Ignatieff, 1999, pp. 222-223). La despedida fue sin un abrazo, ni un roce. Isaiah viajó a Helsinki, Estocolmo, París y Washington, donde escribió una misiva, a fines de febrero, en la que seguía hablando del encuentro con Anna,

como: “la cosa más emocionante, creo, que me ha ocurrido jamás” (Ignatieff, 1999, p. 224). Siguiéndola el autor, señaló que, en abril de ese año, leyó sus poemas en Moscú y que su compañero de viaje, Pasternak, le envió luego una carta a Berlín donde le comentó que una de cada tres palabras de Anna, se referían a él (Ignatieff, 1999, p. 226).

La suerte de la poetisa fue triste: el partido comunista evitó publicar su obra, fue expulsada del Sindicato de Escritores y su libro de poemas –prometido a Isaiah– se convirtió “en pasta de papel”; a su hijo Lev, liberado en 1945, se le arrestó de nuevo. Anna estaba segura de que estas calamidades se debían a las visitas de Berlín. Por su parte, él comprendió después “las consecuencias”, ligadas al inicio de la Guerra Fría. A través de la embajada inglesa en Moscú, entre 1947 y 1948, supo que el destino de Anna era negativo y unos amigos le advirtieron no contactarla, pues la arriesgaría. Un sexenio, no supo de ella; Ignatieff dice que siguió mal (Ignatieff, 1999, pp. 227-229). Y reitera: Berlín no dudó que su visita a Anna era el acontecimiento más importante de su vida. Salió de Rusia habiendo concebido aquel odio hacia la tiranía soviética que iba a informar [en...] todo lo que escribió en defensa del liberalismo occidental y las libertades políticas a partir de entonces” (Ignatieff, 1999, p. 230).

El autor refiere que “la ola de antisemitismo se convirtió en marea” (1948-1953); destaca la ejecución de quince prominentes médicos judíos acusados de una conspiración para asesinar a Stalin en 1952 y menciona la muerte de Leo Berlín, tío de Isaiah, detenido por creérsele espía y quien finalmente aceptó el cargo en su contra. Cierra el capítulo (Ignatieff, 1999,

pp. 230-231), diciendo que ya libre, en febrero del 54, Leo Berlín vio a uno de sus torturadores en una calle de Moscú y falleció de un ataque cardíaco.

## Despertar tardío

Ésta es la frase con la cual Berlín titularía su autobiografía, de haberla escrito, por considerarlo el episodio de su vida más transformador. El capítulo cubre un tiempo de 16 años (1940-1956). Marca el inicio de la madurez de Berlín. Periodo en el cual Ignatieff cuenta la imbricación de importantes sucesos personales y creativos, un tiempo de ir y venir de Oxford a Moscú, de Oxford a Nueva York y de regreso, entre conferencias, clases y estancias diplomáticas. En la remembranza de Berlín y la narración de Ignatieff, el sentir de esta etapa está cargado de pasiones, en las que el biógrafo nos hace percibir la experiencia emocional del personaje y cómo vive una gama de sentimientos y pasiones: desde la soledad, el amor ingenuo y el sexual, hasta la tristeza por la enfermedad y la muerte del progenitor; importante situación es la disertación con su padre en el lecho hospitalario sobre la religiosidad, creencias que Berlín consideraba fundamentales en tanto tradiciones de identidad más que como dogmas de fe. La fuerte pérdida que representó el fallecimiento del padre para este intelectual y adolescente despreocupado de ciertas responsabilidades.

En “Un despertar tardío”, pasados los cuarenta años de edad, también refiere su consagración en el ámbito profesional con la traducción de la novela *Primer amor* de Iván Turgenev –del ruso al inglés– y la publicación del ensayo *El zorro y el erizo*, en donde reflexiona la importancia de

Tolstoi en tanto el complejo novelista que pone en evidencia las visiones dispersas (el zorro sabe muchas cosas) y las explicaciones concretas para definir a la sociedad (el erizo sabe un gran y central asunto). Tal vez añadir que, en la confrontación, el erizo siempre gana porque sabe una cosa, pero una cosa grande, así describe Berlin a los pensadores.

En lo que respecta a la traducción de *Primer amor*, estuvo marcada por la presencia de *sus amigas y amores, en un corolario de confesiones, cotidianidad y complicidades*. No la traducción de un manual técnico, sino la búsqueda de las palabras exactas para describir las experiencias del amor, la significación emocional de una novela romántica, la novela de Turgenev que muestra la trágica historia de amores inocentes frente a la cruda realidad de una pasión sadomasoquista; triángulo amoroso entre un padre, su hijo y la joven Zinaida; en un ambiente campestre y burgués de la Rusia zarista. (Turgenev, 1865. Mata, 2015).

Sucede la traducción de esta trama mientras discurre la vida cotidiana y amorosa del propio traductor. La pregunta que surge es ¿cuál es la determinante entre los afectos y el proceso intelectual, ¿cómo unos determinan a otros? ¿cómo negarse a observar las cualidades de quién le acompaña en la construcción de un proyecto que le apasiona?, ¿cómo no mezclar las emociones que produce el avanzar del trabajo, la coincidencia y la calidez de la otra persona que está en la trinchera de la labor diaria? Lo inevitable, a nuestro parecer, es que los individuos están inmersos en relaciones personales que estimulan de diferentes magnitudes su intelecto (encuentros, regalos, miradas, intercambios íntimos, confesiones, lugares

y trayectos). Entonces la reflexión que el trabajo produce se enmarca con los intercambios entre los individuos, estos vínculos redinamizan las ideas y generan un estimulante proceso en la producción; algunas veces la pasión se presenta de forma explosiva resultando “actuaciones” excesivas de amor, frustración y también producción artística e intelectual. Ahora, ¿cómo mantener la ecuanimidad cuando se trabaja con pasiones?, ¿cómo no involucrarse?, ¿cómo mantenerse al margen de la verosimilitud que expone el novelista o el biografiado?, ¿cómo no confundir lo que entiende el traductor o el biógrafo de los personajes y lo que siente en sus propios afectos?

Las anécdotas amorosas que se recrean son emocionantes y cargadas de la aparente ecuanimidad, así como del pensamiento racional de los intelectuales de Oxford. Dice Berlin: “Estoy enamorado de tu mujer” y el colega declara a su esposa: “Isaiah se está volviendo loco. Ha vuelto a decir que está enamorado de ti”. (Ignatieff, 1999, p. 285) En este tono también la serena, pero difícil plática que se refiere textualmente entre Berlin y Halban en torno a su esposa, un duelo de inteligencia entre dos hombres por una mujer, donde el guante y la estocada del duelo fue un discurso puntual y racional sobre la libertad, según refiere Ignatieff en palabras de Berlin.

Mira tienes toda la razón. La justicia está totalmente de tu parte. Tú estás casado con ella; tú la quieres. No puedo decir nada, entiendo plenamente tu posición. No hace falta que me expliques nada. Hay una sola cosa que quiero decir. Permíteme un consejo, que no enteramente desinteresado, como verás. Si tienes a al-

quien en la cárcel, el prisionero tiene más ganas de salir que el carcelero de mantenerlo dentro. Esto no va a acabar bien. Si le impides verme, esto no seguirá así definitivamente y antes o después terminará rompiéndose, incluso si yo no hago nada. A lo que Hans Halban respondió: Acepto tu propuesta. Puedes verla una vez a la semana (Ignatieff, 1999, p. 291).

¿Quién era la damisela? Aline Gunzburg “una francesa esbelta, deportista y aristócrata [...], nacida en el seno de un distinguido sector de la comunidad judía de París,” (Ignatieff, 1999, p. 285) hija de un barón ruso, nieta de un banquero y filántropo de San Petersburgo; casada con el físico austriaco Hans Halban quien trabajaba en el programa nuclear Manhattan. Esta francesa judía después de varios años de matrimonio y una clandestina relación amorosa con Berlin, se separa de su marido y a los pocos meses en una importante sinagoga se casa con Isaiah siguiendo los ritos judíos, que a ambas familias involucran.

Estos curiosos relatos sobre la vida amorosa y sexual de Berlin lo muestran, en términos de la construcción del personaje, como el hombre ya dueño de una madurez masculina arrolladora, lo cual garantiza una imagen de seguridad y potencia, muy alejada del joven de cuarenta años que escucha tras las paredes las excitantes pasiones de Patricia Douglas a quien dedicó la traducción de *Primer amor*. En este recorrido de tres lustros, el biografiado deja de ser, como el personaje de la novela de Turgenev, un infante enamorado. Entonces Berlin se convierte en un adulto responsable de sus relaciones afectivas, dueño de una presencia varonil con una esposa e hijastros, con una

virilidad resuelta, la cual antes fuera posiblemente cuestionada dado que a las cuatro décadas de existir seguía sin vida sexual.

Así la biografía se construye del engrace de los sucesos históricos, pero dimensiona la vida privada del personaje. Generalmente en los estudios históricos se da más importancia a los hechos políticos, públicos y de mayor envergadura social; y por ende menor significación a los hechos privados, íntimos y cotidianos, los que en primera instancia repercuten en la inmediatez de los individuos donde se involucran sus características personales y subjetivas, nos referimos a la vida cotidiana,<sup>7</sup> la cual sí es objeto de análisis y puntualización en los trabajos de corte biográfico, donde es fundamental estructurar la trama real de la vida personal y en su colectividad.

## La fama 1957-1963

A mediados de 1957, Isaiah había logrado la estabilidad sentimental al lado de su esposa Aline y sus tres hijos; tenía una posición económica holgada y le habían ofrecido el título de Sir, lograba con ello un reconocimiento social y académico e intelectual. Estos años son muy importantes para Berlin ya que con su matrimonio logró adquirir un sentido de pertenencia “la búsqueda de encajar, de acoplarse y de complacer a todos menos

<sup>7</sup> Las historias de vida contribuyen “con importantes interpretaciones de la cultura y de su tiempo, pero su foco de atención se encuentra en el pequeño detalle de la vida cotidiana [...]” (Garay, 1997, p. 17), siendo esta última: “una de las parcelas más cotizadas del mundo histórico”, como lo concibió Luis González (1991, p. 66).

a los suyos propios, quedó en el pasado". (Ignatieff, 1999, p. 300-302)

Su estabilidad emocional le permitió reformular la diferenciación entre sus concepciones de "liberal" y "romántica" de libertad, en una distinción más nítida entre libertad negativa y libertad positiva. "Los liberales aspiran a restringir la autoridad en sí mientras que los demás aspiran a tenerla en sus propias manos".

Isaiah define la libertad negativa como la esencia del credo político auténticamente liberal: permite al individuo "que haga lo que quiera, siempre que sus actos no interfieran en la libertad de los demás". Y a la libertad positiva, como "la esencia de las teorías políticas emancipadoras" desde la socialista a la comunista porque, argumenta, "estas doctrinas quieren utilizar el poder político para liberar a los seres humanos, que así pueden hacer realidad algún potencial oculto, bloqueado o reprimido". (Ignatieff, 1999, p. 305)

Isaiah creía y expresaba que: "Todo es lo que es: libertad es libertad, no igualdad o equidad o justicia o cultura ni felicidad humana ni conciencia tranquila". (p. 308) Ignatieff señala que:

[...] en la práctica política, Berlin no era ni conservador ni individualista al estilo *laissez-faire*, sino un liberal tipo *New Deal* convencido de que las personas no pueden ser libres si son pobres, desgraciadas y tienen una educación deficiente. La libertad sólo era libertad si se disfrutaba de ella con algún grado de igualdad social. (Ignatieff, 1999, p. 308)

Durante esos años, 1957-1963, sostuvo una polémica con E. H. Carr por su crítica a su ensayo "Lo inevitable en la historia".

Carr preguntaba que si Berlin creyera en la mera posibilidad de la explicación histórica dada su indiferencia hacia los factores sociales y económicos y su aparente creencia en que la primera preocupación del historiador no debía ser la explicación sino la valoración moral.

Berlin insistió en que la teoría marxista otorgaba un énfasis casi exclusivo a la causa económica y despreciaba la importancia de las ideas, las creencias y las intenciones de los individuos... Más aún, la supuesta objetividad moral de la historiografía marxista era falsa. La historia que hacía Carr era la narración en ascenso y posterior triunfo de las fuerzas "progresistas": el proletariado y el partido bolchevique. (Ignatieff, 1999, p. 318)

Los años de la década de los 60's fueron de viajes a Estados Unidos para impartir cátedras en Harvard y en City University de Nueva York; esto le gustaba a Berlin porque encontraba colegas afines a él:

[...] los especialistas en Rusia Martín Malia, Adam Ulam, Richard Pipes, Marc Raeff y James Billington; los críticos Edmund Wilson y Leonel Trilling; el historiador y activista político demócrata Arthur Schlesinger Jr., el filósofo e historiador de las ideas Morton White. (Ignatieff, 1999, p. 321-323).

Durante su estancia en Estados Unidos conoció a John F. Kennedy y a su esposa durante una recepción. Al presidente Kennedy le interesaba conversar con él sobre la situación política, sobre Stalin y Churchill, Isaiah se sorprendió el interés que le puso el Presidente de Estados Uni-

dos lo que le hizo sentir la responsabilidad de la información que estaba proporcionando, aunque no se volvieron a encontrar.

Cuando Berlin regresó en octubre de 1963 a Oxford, "sintió que volvía a un país disminuido y de segunda categoría". Ese mismo año, al dar una conferencia en la Universidad de Sussex, en noviembre le informaron del asesinato de John F. Kennedy. (Ignatieff, 1999, p. 327)

Para concluir la biografía, Ignatieff recuperó algunas expresiones de Berlin que perfilaban su personalidad en cuanto a lo político y lo intelectual. En Isaiah Berlin confluían tres culturas: rusa, inglesa y judía, las tres se hilaban en su vida para darle un perfil único.

De los pensadores rusos, Herzeng y Turgénev, había tomado la fascinación por las ideas y el sentido de que éstas tenían poder para esclavizar a los hombres, no menos que la naturaleza o las instituciones, de ahí también provenía un sentido de la función esencialmente admonitoria y moral del intelectual. De la parte inglesa había tomado el empirismo, la convicción de que el mundo era como nos decían nuestros sentidos [...]. Berlin achacaba a lo inglés el contenido total de sus convicciones políticas: la tolerancia, el debate libre, el respeto a la opinión de los demás; debía a su judaísmo el hecho de que en su liberalismo hubiera quedado tanto espacio para la necesidad humana de pertenecer. (Ignatieff, 1999, p. 392).

Esta definición era muy importante ya que se manifestó en su posición política respecto al establecimiento de un estado

israelita. Para Berlin ser judío era un sentido de pertenencia, la condición misma de ser entendido. Su postura quedó claramente establecida en 1937: la de un sionista partidario de dos Estados. Israel debía compartir la tierra con los palestinos y así la mantuvo toda su vida; en cuanto a su fe, mantuvo lo que decía, que "le gustaría creer en Dios y en la vida después de la muerte pero que sencillamente no tenía evidencia alguna de que dichas cosas existieran". Sin embargo, no dejó de celebrar los ritos judíos: el día de Yom Kippur ayunaba y asistía a la sinagoga; Passover lo celebraba con su madre y después con amigos y colegas judíos; el Seder (primer día de la pascua judía) los pasajes rituales eran leídos y cantados en hebreo, lo más importante es que Berlin explicaba a los niños el significado de esta celebración y respetaba estos rituales "porque enseñaba a los hombres los límites de la razón". (Ignatieff, 1999, 393-395).

El 16 de octubre de 1977 envió una declaración pidiendo:

[...] a los israelíes que aceptaran la partición de los territorios con los palestinos. Jerusalén debía mantenerse como capital del Estado judío, pero instaba a los israelíes a que accedieran a que Naciones Unidas garantizara el derecho de acceso a los Santos Lugares de los musulmanes, y el derecho de residencia a los palestinos. (Ignatieff, 1999, p. 399)

Esta petición muestra que Isaiah Berlin mantuvo su convicción de que la libertad de uno no podía ser a costa de la opresión de otro.

## Conclusiones

Juan José Pujadas plantea lo difícil que es hacer una historia de vida, a la cual concibe como una “forma de documento científico”. Advierte que quienes recurren al método biográfico, se trazan como meta “más deseada” encontrar “las circunstancias” que le permitan realizarla y agrega, que tampoco es fácil hallar a un informante idóneo –brillante, genuino, sincero, auto-crítico– que esté adentrado “en el universo social que estamos estudiando”, que “tenga una buena historia que contar” y que su relato, además de “narrativamente interesante”, resulte completo, explícito, ameno y claro, que “analice con una cierta perspectiva su propia trayectoria vital y, sobre todo, que sea constante y esté dispuesto a llegar hasta el final” (Pujadas, 1992, p. 47).

Con la lectura y el análisis de *Isaiah Berlin: su vida*, hemos comprobado que Michael Ignatieff venció el reto. Nuestro ejercicio, no sólo ha permitido valorar la biografía como una fuente histórica bien lograda, por la forma en que está construida, sustentada y narrada, sino también porque da a conocer a ese “informante idóneo” que resultó ser Berlin, a quien Ignatieff siguió de manera puntual de principio a fin en las distintas etapas de su existencia, tratándolo en específicos lugares y dentro de ciertas condiciones históricas donde aquél transcurrió, permitiéndonos comprender dónde, cuándo, porqué, cómo el personaje se manifestó en el tiempo pretérito que le tocó vivir.

La empatía fue determinante para que Michael Ignatieff lograra que Isaiah Berlin se expresara abiertamente; la paciencia y perseverancia del biógrafo se mantuvo en todo momento, lo cual permitió que la

reticencia de Berlin se desvaneciera y no se inhibiera por las preguntas o por la presencia de la grabadora. Ignatieff sabía que mostrar aquella empatía en todas las sesiones de entrevista era un imperativo para poder implicarse y lograr una relación estrecha con Isaiah. (Dosee, 2007, pp. 387-391). Berlín, por su parte, encontró un ambiente propicio para narrar los momentos que fueron importantes a lo largo de su vida y de forma natural fue reconstruyendo un pasado que, a veces, no le era tan grato.

La obra es una biografía realizada por un historiador por lo que el contexto histórico resulta fundamental, ya que Ignatieff pudo conocer acontecimientos de cambios políticos, económicos y sociales en los cuales Isaiah Berlín tomó parte activa. Durante los años del advenimiento de la Segunda Guerra Mundial y los años de posguerra, Berlin debía tomar posiciones respecto al fascismo, al comunismo o al liberalismo. La presión por parte de sus amigos y colegas lo llevó a mantenerse al margen de la discusión política, no por rehuir una responsabilidad social sino por definir una postura ideológica. Fue una etapa en que Berlín dictó conferencias sobre su concepción acerca de la libertad. Esos años eran un pasado inmediato para Ignatieff ya que él había nacido en 1947, lo que demandaba su “objetividad” como historiador para presentar al lector la actuación de Berlín y sus razones dentro del contexto histórico donde había tenido un papel relevante al estar encargado de enviar informes sobre la guerra desde Estados Unidos a Inglaterra.

Michael Ignatieff admiraba y respetaba a Isaiah Berlin a quien consideraba un gran historiador de las ideas; compartía

con él su adhesión al liberalismo por ser la doctrina que permitía ejercer la libre elección a los individuos en una sociedad. La cercanía de Ignatieff con Berlin se daba en dos puntos importantes: aquella adhesión, así como ser historiadores y docentes; ello demandaba una implicación clara y prudente por parte del biógrafo en su intento por mantener tanto la objetividad, como la veracidad ante sus lectores. Si bien biógrafo y biografiado se habían adherido al liberalismo como modo de vida, había una diferencia entre ambos: Isaiah Berlín era un intelectual y se había dedicado al estudio de la libertad, por ser uno de los fundamentos del liberalismo; en su caso, Ignatieff mantuvo una militancia política y, como se dijo, fue líder del Partido Liberal Canadiense de 2006 a 2011.

## Bibliografía

- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gadamer, H.-G. Aparicio, R., Agud, A. (Trads.) (1991). *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme. vol. 1.
- Garay, G. de, (1997). La entrevista de historia de vida: Construcción y lecturas. En G. de Garay, (Coord.). *Cuéntame tu vida: historia oral: historia de vida*. México: Instituto Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- González, L. (1991). *El oficio de historiar*. México: El Colegio de Michoacán.
- Gortari, H. de (1993). La biografía: la renovación de un viejo género histórico. En *Sobretiro de Un hombre entre*

*Europa y América: Juan Antonio Ortega y Medina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.

- Ignatieff, M., Rodríguez, E. (Trad.) (1999). *Isaiah Berlin, su vida*. Madrid: Editorial Taurus.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Montoya, P. (2010). Reflexiones en torno a la biografía y a la autobiografía. En M. Ordóñez (Coord.). *Introducción al análisis historiográfico. Problemas generales de teoría y filosofía de la historia y estudios de caso*. México: UNAM-FES-Acatlán/Dirección General de Asuntos del Personal Académico.
- Portelli, A. (2016). *Historias orales: narración, imaginación y diálogo*. Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.
- Pujadas, J. J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Turguenev, I. (1963). *Primer amor*. Barcelona: Editorial Zeus.

## Hemerografía

- Bourdieu, P. (1989). "La ilusión biográfica" en *Revista Historia y Fuente Oral*, Núm. 2, Universidad de Barcelona, España.
- Gattaz, A. (enero-abril, 1999). La búsqueda de identidad en las historias de vida. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*. (43).
- Mata, Ó. Iván S. Turguenev, el ruso europeísta (2015). *Fuentes Humanísticas*, vol. 27, núm. 50.
- Pereira, Fernández, A (2011), Notas para jugar con la ilusión biográfica y no

### Cibergrafía

perderse en el intento, *Revista Científica Guillermo de Ockham*. Vol. 9, núm. 1, enero-junio de 2011.

<https://people.ceu.edu/sites/people.ceu.hu/files/profile/attachment/2208/cv2019marchmichaelignatieff.pdf>

RAÚL PÉREZ HERNÁNDEZ\*

## El reto ante la literatura japonesa de la revolución digital: Nuevas narrativas y *twitteraturas*

### Challenges on Japanese digital revolution's literature: New narratives and *twitterature*

#### Resumen

La actual explosión digital y la nueva experiencia a nivel de creación literaria y lectora procedentes de Japón plasman una serie de realidades aferradas a la más absoluta modernidad que plantean como necesaria una revisión de los cánones literarios y de género que desde la crítica literaria y académica han servido como referencia a la hora de analizar la creación dentro del mercado editorial tradicional.

**Palabras clave:** Literatura contemporánea, crítica literaria, literatura y género, literatura japonesa

#### Abstract

The current Japanese digital explosion and the new literary creation and readers' experience bound to it, show a series of realities clenching to an avant-garde modernity. This structure expresses its need for a renewal of classic literary and gender patterns and topics, which have served to academic scholars and editors from inside and outside the academic world, as a tool for analysis on the traditional book industry market.

**Key words:** Contemporary literature, literary criticism, literature and gender, Japanese literature

*Fuentes Humanísticas* > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 169-181.

Fecha de recepción 20/05/2020 > Fecha de aceptación 01/09/2020

raulperezhernandez84@gmail.com

\* Universidad de Salamanca (España)

Las nuevas realidades en la producción literaria japonesa hacen necesaria más que nunca una revisión de los patrones clásicos a la hora de analizar las obras. Este enfoque debe darse desde una doble vertiente que tenga en cuenta, por un lado, la evolución del medio y, por el otro, la evolución social que esto implica y que al mismo tiempo representa.<sup>1</sup>

Cuando se hace referencia a estas nuevas literaturas existen tres ejes fundamentales y de especial relevancia en cuanto al mercado japonés (aunque no exclusivos del mismo, pese a lo que pudiera parecer por el limitado alcance en otros ámbitos geográficos de algunos de ellos). Específicamente hablando, estas nuevas formas de expresión literaria son la literatura de teléfono móvil (*keitai shōsetsu*), los relatos digitales nacidos en blogs y webs personales (tanto de escritores amateur como profesionales consagrados), y la conocida como *twitteratura*.

Desde un punto de vista técnico, el elemento que define a este tipo de creación literaria como un espacio diferente a los tradicionales es la capacidad de diálogo entre los actantes del mensaje gracias a la inmediatez del medio donde se publica, así como la difusión en términos globales de alcance lector. Del mismo modo, el mundo digital donde se emplazan y la cultura social que los acoge, serán dos características que, en segundo nivel, definirán esta realidad, como se explica más adelante.

Dentro de estos tres tipos principales, la diferenciación entre esta literatura de *Twitter* y las otras dos variantes digitales radica en la capacidad de síntesis y el necesario desarrollo de la trama.

Es cierto que, en un primer acercamiento, parece que tanto la literatura de teléfono móvil como la nacida desde los blogs ofrecen la posibilidad de una materialización narratológica más próxima a lo que se entiende por "tradicional", en la que la principal diferencia con la narrativa impresa es el medio y la difusión, aunque, como se verá más adelante, la realidad de su desarrollo ha sido bien distinta en la mayoría de los casos. En ellas, la síntesis no está obligada por la propia configuración del medio al no existir la limitación de caracteres posibles en cada mensaje, pero sí se emplea como herramienta constructiva del relato y como elemento diferenciador de medio, estilo y género. Se hace necesario aclarar, sin embargo, que el caso de las creaciones basadas en *tweets* no se puede identificar con micro relatos en sí, o al menos no con todas sus características, puesto que existe la posibilidad de encadenar mensajes que se concentran en hilos con un desarrollo común, además de poseer la característica principal de la creación digital en su mayor exponente: la posibilidad de inmediatez de respuesta de la masa lectora en toda su potencialidad, así como una capacidad de difusión sin precedentes.

En un nivel más profundo, existe una diferencia entre ellas en cuanto a su posicionamiento sobre el mercado, lo que conlleva una nueva posibilidad de enfoque hacia el análisis, basado en la interacción, o la ausencia de ella, de la obra mediada a través de una editorial literaria comercial.

<sup>1</sup> El presente texto es resultado de investigación dentro del marco del Proyecto de Investigación "Antropología transversal del conocimiento: Castilla-León y Asia oriental (J-425)" financiado por la Junta de Castilla y León.

También es cierto que la relación entre la creación en blogs y la literatura de teléfono móvil es intrínseca y de un origen común, pero la realidad de sus desarrollos, así como de las técnicas y las expectativas editoriales, las hacen diferenciarse de manera sustancial, y se plantean como dos posiciones paralelas que deben ser analizadas de forma individual, aunque puedan aplicárseles criterios comunes en determinados aspectos.

### ***Keitai shōsetsu* y la diferenciación cultural frente a la literatura en blog: Del amateurismo de la novela ligera a los grandes estudios**

La explosión digital del siglo XXI ha propiciado, y sigue haciéndolo, una evolución de las comunicaciones a un ritmo desconocido hasta la pasada década. La realidad literaria no ha sido un elemento que se haya quedado aislado de esta vertiginosa evolución, sino que se ha encontrado inmersa en ella desde el mismo inicio, siendo un actante de gran peso, y de una aún mayor potencialidad en cuanto a sus capacidades de adaptación.

La digitalización y las nuevas formas de expresión que conlleva, así como las herramientas derivadas, han transformado la manera en la que la literatura se construye, se distribuye y consume. Pero este proceso se ha realizado de manera muy diferente en cuanto a experiencia de usuario si se tienen en cuenta las publicaciones de los ámbitos occidental y japonés.

No puede obviarse que también en los entornos occidentales, la literatura en blog o Twitter ha tenido un desarrollo de cierta relevancia, pero ha sido en el

mercado japonés donde ha alcanzado un índice de desarrollo y de profusión creativa que la destaca frente a los demás espacios geográficos. La digitalización de la literatura, y el medio a través del que se consume, es un punto diferenciador de la relación con el lector que ha supuesto una realidad de gran éxito en el mercado editorial de Japón. Mientras que en el espacio occidental se ha estandarizado este hecho como una versión digital de producciones impresas, el mercado japonés ha desarrollado un concepto propio, que ha exportado con mayor o menor grado de fortuna, siendo consecuencia del acceso a la telefonía móvil y a las conexiones a internet a través de esa herramienta: la novela de teléfono móvil.

Surgida como una forma gratuita y en cualquier lugar de acceso a la literatura, resultó ser un éxito comercial sin precedentes, en especial entre las mujeres jóvenes y jóvenes adultas (circunstancia muy distante de ser anecdótica), que no resultó de igual manera en otros mercados. La idea de gratuidad de su origen, y de muchas de las producciones posteriores, encaja en la realidad de la producción amateur de una gran parte de la carga creativa en el sistema japonés. De manera análoga, a los dibujantes y guionistas de cómics que generan historias derivadas de sus líneas argumentales comerciales favoritas (*fan fiction*, o *fanfics*<sup>2</sup>), estas obras

<sup>2</sup> Producción de cualquier tipo, aunque generalmente usado para la narrativa o el cómic, basada en personajes, mundos o ambientes conocidos del circuito comercial creada por los fans al margen de los resultados canónicos. Suelen implicar los deseos de sus autores en cuanto a tramas, relaciones interpersonales, etcétera. Es uno de los elementos más importantes dentro del esquema cultural en el neopop y la cultura pop y de masas

gratuitas acaban siendo un trampolín para el entramado comercial y la industria editorial para algunos autores. No es fácil distinguir hasta qué punto estos escritores buscan ese éxito editorial o cuándo se realiza la creación por el deseo de expresión literaria, ya que cuentan con todas las herramientas para difundir libremente sus producciones, al margen de la criba de una empresa para decidir qué publicar o no, pero lo que sí es evidente es la repercusión a nivel lector de este tipo de creaciones.

Es importante recordar que, en el momento de su concepción, los teléfonos móviles no tenían la capacidad, ni por interfaz, ni por software, de mostrar la web del mismo modo que un navegador de internet en un ordenador (actual o del momento), por lo que muchos de los elementos que van a caracterizar este tipo de creación literaria deben de entenderse con un origen muy contextualizado, que se ha mantenido durante la evolución del medio.

Así, Hansen expresa que los orígenes de esta forma de creación beben del "lenguaje sms", siendo adoptado en Japón con el auge de los buscapersonas, que irrumpieron en el mundo juvenil en un intento de asimilación de prestigio social, vampirizando la imagen de éxito de los trabajadores de grandes empresas o de rudeza del mundo del hampa, representados en los medios con esta herramienta de comunicación (Hansen, 2016, pp. 303-304). Este tipo de comunicación, con un lenguaje propio, repleto de abreviaturas,

muy onomatopéyico, pasó a un siguiente estado evolutivo con la aparición de los servicios de mensajería para teléfonos móviles, aumentando sus capacidades, con la posibilidad de inclusión de varias líneas de texto (concentradas en un mayor espacio en pantallas mayores y con más resolución), lo que posibilitó la creación de imágenes formadas a partir de elementos tipográficos que se usarían para expresar de manera rápida y muy visual estados de ánimo, actitudes, etcétera, llamadas *kaomoji*<sup>3</sup>. Estos fueron precursores de los *emoji* que hoy en día se utilizan en todos los medios de comunicación digitales, y que aún se siguen empleando como tales en diversas plataformas de expresión digital. Además, y debido a las ya mencionadas limitaciones tecnológicas, en los inicios de este tipo de expresión se tenía que limitar su lectura a paquetes de descarga de 1500 caracteres. Una limitación que, de forma reducida, se ha visto continuada en otras plataformas, como se expresará más adelante.

En cuanto a su desarrollo temporal, Hansen establece dos momentos clave en el proceso de expansión de estas novelas. Por un lado, está la publicación de la que podría considerarse la primera de ellas. En el año 2000, un autor masculino, que casi con toda seguridad es un alter ego ficticio del autor original, lanza una historia romántica en medios digitales: *Deep love: Ayu no monogatari*. Sin embargo, esta no-

---

en tanto en cuanto a volumen y punto de partida para la carrera profesional de sus autores y el estudio de mercado de sus guionizaciones.

<sup>3</sup> Expresiones faciales construidas a través de caracteres de texto. Especialmente populares en plataformas digitales y producción impresa de comics, con un uso generalizado dentro de la cultura popular japonesa. Término compuesto por *kao* (cara) y *moji* (carácter tipográfico). Ejemplos: ^\_^ / ( ͡° ͜ʖ ͡° ).

vela se plantea como un intento de actividad económica, una intencionalidad mercantil directa, que poco tendrá que ver con la búsqueda de la expresividad literaria y de difusión abierta que servirá para definir con posterioridad este tipo de producciones. Del mismo modo, es remarkable que el autor sea, al menos teóricamente, un hombre adulto, mientras que el grueso de la producción que le seguirá será eminentemente femenino, al menos durante la mayor parte de su desarrollo.

No es tan drástica esa diferencia en el caso de la literatura de blogs, en la que la autoría se divide de una forma menos unívoca, tanto en edades, como en género, así como en profesionalidad, existiendo casos de autores reconocidos que deciden abandonar el mercado editorial al uso, pasando a escribir solamente en sus páginas web personales, sin llegar a vender sus obras de manera autoeditada. Aunque no hay que olvidar la constante búsqueda de la industria para comprar las licencias, personajes y obras dentro de estos nichos de creación, para adaptarlos a diferentes medios y difundirlos en el circuito comercial, como se explicará más adelante.

El segundo hito para Hansen, y probablemente el más destacable por su relevancia a nivel literario, será la aparición en 2004 de *Densha otoko*. Esta novela surge como una especie de hilo derivado de un *greentext*<sup>4</sup> en 2channel,

una de las webs más conocidas en Japón en el espectro de los tableros de texto y los de imágenes (*textboards*<sup>5</sup> e *imageboards*<sup>6</sup>), muy populares aún hoy en día. Aunque en ese momento aún no se conocía bajo esa denominación, *Densha otoko* sí cumplía con lo esencial para considerarlo uno más de estos textos. En ese mismo formato pasó a su publicación en teléfonos, más allá de poder acceder al contenido a través de los navegadores web. Lo anterior le agregó valor añadido dentro de la creatividad a la hora de desarrollar una narrativa alejada de los estándares que se planteaban hasta el momento.

Se puede establecer una analogía con algunas corrientes contemporáneas dentro de la literatura en lengua hispana. En 2009, César Gutiérrez publica 8oM84RD3Ro, de carácter experimental, con un formato muy similar, basado en entradas de blog, empleando caracteres no habituales, con una altísima referencialidad y un contacto muy directo

---

(*kaomaji*). Siempre son narrativos y los géneros cubren todo el espectro. Por su sencillez de técnica, así como de lectura, son el tipo de texto más común en cuanto a sistema de viralización de mensajes escritos, favoreciendo no solo la producción literaria, sino una gran expansión de otro tipo de mensajes paraliterarios, en especial las leyendas urbanas.

<sup>5</sup> Lit. Tableros de texto. Webs similares a los *Imageboards* (ver nota siguiente) en los que el principal medio de difusión del mensaje son textos en lugar de imágenes.

<sup>6</sup> Lit. Tableros de imágenes. Páginas web donde los usuarios, generalmente de manera anónima, suben principalmente fotografías, ilustraciones, comentarios, textos u otros contenidos, bajo diversos hilos, en diferentes espacios temáticos, organizados a partir de un índice. Altamente autorreferenciales e indivisiblemente ligados a sus propias formas de expresión.

<sup>4</sup> Tipo de narración en las webs de tableros de imágenes caracterizada por su color principal (texto con tipografía verde), fraseado corto y muy fragmentado en líneas, expresiones muy contextuales y jerga propia de los mismos, así como onomatopeyas e intentos de reproducción de expresiones faciales y gestos a través del uso de la tipografía

con los lectores, incluso antes del salto al soporte físico. Sin embargo, el elemento colaborativo y la importancia de la expresividad de grupo, así como el uso de caracteres no alfabéticos, no plantea los mismos significados ni intenciones por parte del autor. Esta obra es un ejercicio creativo de Gutiérrez que, si bien establece una ilusión de diálogo con el lector final, es más un juego en el que él mismo tiene el discurso único, dejando que el lector se sumerja en la corriente de pensamiento, lo que le permite perderse en un posible extrañamiento durante una conversación en la que no puede tomar parte sino como receptor.

El elemento formal consistente en la sucesión de respuestas encadenadas que generan un corpus homogéneo no es algo exclusivo de este tipo de expresiones. En particular, las materializaciones japonesas recuerdan, de manera muy directa, dos tradiciones clásicas de ese país: la narrativa epistolar y la de los autores de *waka* encadenados, en vigor desde al menos la época Heian, y con la diferencia en la actualidad, de nuevo, de la inmediatez y la concisión.

Le caracteriza también una intención de anonimato típica de estas páginas web, y en las que radica su éxito de visitantes (lectores)<sup>7</sup>: Nakano Hitori se identifica como su autora, seudónimo que puede traducirse como “Uno/a de

entre todos”, estableciendo incluso una intencionada ambigüedad en cuanto al género. Su estructura encaja a la perfección con las características de estos hilos de *greentext* (y con las de la posterior producción de *keitai shōsetsu*) con gran profusión en el uso de estos *emoji* creados a partir de elementos textuales (occidentales y japoneses, especialmente katakana), oraciones en las que se combina indiscriminadamente hiragana y katakana, un gran número de onomatopeyas...

A este respecto, se hace necesario puntualizar que el uso de *kaomōji* no se limita a reforzar una idea expresada a través de palabras, o a indicar un gesto facial. Este tipo de hilos, y los relatos creados a partir de ellos, mantienen en ocasiones la totalidad del discurso narrativo mediante los mismos, dándose sucesiones de respuestas empleando únicamente las imágenes generadas por elementos tipográficos, sin emplear más palabras que onomatopeyas ocasionales. Esto provoca y conlleva una sensación de pertenencia o extrañamiento al grupo, dependiendo de la experiencia del lector, y que determinará totalmente el hecho comunicativo.

Este hecho es el que lo liga de manera intrínseca al siguiente punto, con el que comparte muchas características: algunos rasgos del lenguaje, la capacidad de difusión, la interacción con el lector o el anonimato de al menos una de las partes (Hansen, 2016, p. 306).

Estas producciones serán inicialmente planteadas por la crítica como ejemplo de la decadencia en la literatura contemporánea. Su lenguaje infantil o infantilizado y, en ocasiones, la ausencia de lenguaje escrito como tal, un desarrollo de

<sup>7</sup> El anonimato en estos portales es clave a la hora de entender tanto su funcionamiento como la interacción de usuarios. Así, las publicaciones de los usuarios no registrados son siempre firmadas con un término análogo a Anónimo como su identificador nominal. Tanto es así que los usuarios se reconocen dentro del ámbito de estos portales bajo el término *Anon(s)*, como identificador social.

tramas estereotipadas y temas excesivamente manidos serán los argumentos que esgriman a la hora de desacreditar un medio de expresión que no llegan a comprender del todo, y para el que no tienen herramientas de análisis que cubran de manera integral el proceso de creación y la multitud de cuestiones referenciales con las que cuentan los autores. Además, existe un segundo problema. La crítica tradicional achaca una falta de criterio a la hora del desarrollo, por estar demasiado ligado a los comentarios y posibles opciones de narrativa que los lectores ofrecen durante el proceso. Sí, es cierto que este método de escritura peca de "*fan service*"<sup>8</sup> en algunos casos, pero puede generar obras colaborativas de gran calidad. El autor pasa de poseer un único criterio para el desarrollo narratológico y se convierte en una serie de tormentas de ideas ofrecidas por personas con fuertes vínculos emocionales a los personajes, del mismo modo que el autor principal, que siempre será quien redacte el texto, incluso dentro de ese anonimato de todas las partes, se vincula con los lectores, a través del que Tomita Hidenori (2005) expresa como fenómeno del "extraño íntimo".

<sup>8</sup> Concepto popularizado por las grandes producciones audiovisuales de las grandes franquicias enmarcadas dentro del mercado enfocado en la explotación del "fenómeno fan". Se entiende como el desarrollo de líneas de guion, personajes y narrativas que apuestan por agradar al máximo número de fans de la misma, mediante características de personajes e historias sencillas y superficiales, directas, de fácil acceso, basados en los comentarios (complementados con estudios de mercado y encuestas) ofrecidos por los usuarios de manera abierta en redes sociales, con el objetivo de obtener el máximo rendimiento económico, dejando de lado la calidad o la intencionalidad artística.

Las últimas tendencias surgidas en esta evolución muestran un cambio tanto en las autorías como en el público lector objetivo. La tendencia a una idea de colectividad, de unión tan íntima entre los actores del proceso de comunicación, se transforma progresivamente en el sistema estandarizado de publicación. Las editoriales presentan trabajos específicamente creados para el medio, buscando adaptarse a las características del mismo. Así, se encuentran autores profesionales escribiendo narrativa dirigida, de nuevo a mujeres, generalmente heterosexuales, pero esta vez en un rango de edad superior, entre 25 y 35 años. La crítica ve, por este factor entre otros, que el momento actual está suponiendo el declive definitivo de un medio que revolucionó la literatura japonesa y que alcanzó su mayor éxito comercial y de difusión en 2007, dejando el espacio a otras posiciones en la digitalización literaria, con quienes, en algunos casos, compartieron travesía.

La cuestión de género en estas creaciones no es tampoco un elemento desechable, como se expuso al respecto del éxito comercial de la anterior literatura para teléfonos móviles. Por un lado, que la posición de autoría sea netamente femenina en tanto en cuanto la narración es abierta y de acceso gratuito, así como la edad, tanto de autores como lectores, ofrece un elemento de análisis muy interesante como fenómeno en sí, y que debe ser estudiado con más profundidad en otros ámbitos más allá del literario.

Del mismo modo, la cuestión de la elección del público objetivo por parte de las estrategias comerciales se convierte en un elemento que lleva el foco a la situación femenina en el Japón contemporáneo y que plantea una serie de cuestiones

que, junto con lo expresado en el párrafo anterior, serán referidas al final del texto.

La evolución de la narrativa amateur hacia un planteamiento comercial y profesional está íntimamente ligada con lo anterior, y se dibuja como el proceso de paso del blog a otros medios. Estos dos primeros espacios forman un *continuum* en la producción literaria que los desvincula de las concepciones de *twitteratura*. En el caso japonés, la plataforma 2channel será especialmente relevante de nuevo para la creación y difusión de estas narrativas (Saito, 2016, pp. 321-323).

En este proceso, el elemento más característico será la aparición de la conocida como novela ligera. Esto, sin embargo, no debe entenderse como un progreso lineal, en el que primero el texto es creado en espacios digitales y se genera a través de los mismos una expectación comercial, para después pasar a novela ligera y, posteriormente al circuito comercial audiovisual y de entretenimiento. En realidad sus expresiones se interconectan a través de múltiples vías, existiendo casos en los que, efectivamente el proceso es ese, pero, al mismo tiempo, se cuenta con una gran profusión de casos en los que el proceso presenta la vía inversa o está ordenada de cualquier otro modo. Además, pueden vincular otros procesos de otros autores o líneas de guión o universos literarios o de otra índole, marcando referencialidad, transmedialidad, trans textualidad y "translingüidad" en todos los aspectos del mensaje, que vuelven a unirlos, al menos en lo formal, con las materializaciones de la *twitteratura*.

## ***Twitteratura* o el regreso a la esencia**

En el tercer espacio de análisis aparece una herramienta y un espacio digital que difiere con los anteriores por sus características, tanto formales como comportamentales a nivel de interacción del usuario, así como de idiosincrasia en el ámbito de la comunicación, ya no solamente a nivel digital, sino humano. Es, con todo ello, un medio que busca legitimarse por sí mismo, en el que la evolución de la realidad textual aparece de manera natural, y no al contrario. Es el medio el que genera esa literatura. No es un medio que recoge expresiones de esos tipos y formas y que fuera creado bajo esas características para adaptarse a ellos, sino que esa expresividad, de corte muy enraizado en los parámetros clásicos, como se verá más adelante, es adaptada para esa plataforma.

Desde un punto de vista de la comunicación interpersonal, Twitter representa un espacio radicalmente diferente a las anteriores muestras de encuentro y de creación colectiva. Forzosamente, en primer lugar, por la reducida extensión de caracteres que todos sus mensajes deben mantener. En un segundo plano, el potencial de difusión es exponencialmente superior, al estar constituida la plataforma como un medio de expansión viral mediante su sistema de relanzamiento del mismo mensaje completo, incluida la cita al autor, y el uso de etiquetas para identificar los hilos que se refieren al mismo tema.

Como ya se comentó en el inicio, esta plataforma mantendrá la limitación de caracteres para plasmar mensajes, de una forma aún más restringida que las

primeras *keitai shōsetsu*. La reducción al limitado número de caracteres que este formato implica (140 en origen, 280 en la actualidad para algunos espacios lingüísticos) lleva a buscar lo más esencial en la literatura, el mensaje más directo hacia lo sensible y a lo emocional. Este tipo de obras son, por así decirlo, una analogía del mensaje dentro de la obra del compositor John Cage, en especial la composición llamada 4'33", en la que juega con lo verdaderamente intrínseco de la música: el silencio, para buscar la sublimación en la experiencia musical llevada por la emocionalidad del espectador. Así, la *twitteratura* busca condensar lo intrínseco del mensaje, la materialización más cruda de la expresividad de las emociones y el hecho de provocarlas en el lector, planteando la limitación de caracteres no como una traba, sino como un juego técnico en el que ser capaz de mantener la experiencia literaria completa con un texto mínimo, de manera funcional, creativa y con valor artístico.

Del mismo modo, la *twitteratura* recoge también a la perfección, como se avanzó anteriormente, el espíritu de dos tradiciones literarias japonesas: el *haiku*, por la brevedad, y el *renga*, por la concatenación (Abel, 2016, p. 329).

Debido al descomunal volumen de la producción en este medio, así como de la grandísima variedad de estilos y géneros, el análisis de las obras de manera individualizada como elementos de un macrogénero (como sería analizar toda la producción novelizada impresa) sería una tarea titánica y con metodología deficiente. El propio Abel planteará una clasificación orgánica de la produc-

ción literaria de Twitter, categorizando las obras individuales, que no sus autores, puesto que estos escribirán en diversos puntos del espectro.

Con ello, presenta siete géneros bastante clásicos, pero que funcionan de manera relativamente precisa para el análisis. Debe hablarse de géneros y no simplemente de tipos, considerándolos como divisiones de macrogéneros, porque poseen una diferenciación en su estructura, desarrollo, modelos alegóricos y formales con diferencias esenciales, y no solo en la superficie. Que compartan un medio de expresión no es elemento suficiente para englobarlos en *twitteratura* como género como única división, al igual que es comprensible que novela, cuento o relato corto son tres géneros literarios dentro de la narrativa, o que no deban entenderse como igual género un poemario y un relato epistolar, simplemente por estar publicados en un soporte físico con forma de libro.

El primero de estos, más que un género en sí, puede considerarse un estilo y una necesidad al mismo tiempo. Enraizado y prácticamente identificado con el *shōto shōto* (el corto corto derivado del *short short* estadounidense y que consiguió un éxito arrollador en Japón inmediatamente después de su concepción) que se desarrolló en Japón en la década de 1920 (si bien su máxima expresión llegaría en la década de 1960 con el género de la ciencia ficción de la mano de Hoshi Shinichi), la práctica totalidad de la *twitteratura* es coincidente con sus características. Frescura de la idea, desarrollo perfectamente condensado y final sorprendente (Ishikawa, 1994) es, junto con la

combinación de abstracción y especificidad (Abel, 2016, p. 332) lo esencial de estas materializaciones.

En segundo lugar, establece las creaciones de contenido genérico. Recoge la mayor parte de las producciones en cuanto a tema, ya que por su definición puede ser aplicado a todo lo que no se plantee en el resto de clasificaciones.

Como tercer tipo de género, clasifica los relatos de historias amorosas. Una forma muy prestigiosa dentro del ámbito, como ejemplifica el hecho de que el ganador del I Premio de Novela de Twitter haya sido un relato de este tipo (Abel, 2016). Lo que la diferencia de la literatura canónica es la frescura que aporta a través del medio y, en muchos casos, su contenido explícito.

En un cuarto lugar, la literatura experimental aparece como otra de las formas narrativas, existiendo múltiples subgéneros, desde el diálogo interior hasta seguidores de la *sekai-kei raito noberu*<sup>9</sup>, en la que las relaciones humanas determinan el mundo, pasando por

las historias de intercambio de líneas temporales.

Relacionado con lo anterior por su forma, Abel se refiere a la literatura intertextual como el quinto género. Su principal característica es la profusión de alusiones a personajes, ambiente y otras referencias a anteriores obras literarias, especialmente de la tradición japonesa y del cuento de hadas y la fábula, generalmente con ese elemento de sorpresa final, aunque existen ejemplos de proponer el extrañamiento en el inicio. Es también destacable el uso satírico de este estilo, multiplicándose su efecto cuando la obra o personaje referenciado es, a su vez, una sátira en sí.

Su sexta apreciación se establece como un paso más allá, construyendo, según mi propia apreciación, una fusión de lo experimental y lo intertextual, planteando una literatura "meta-medial" y autorreferencial. Es una literatura autoconsciente, que se baja en los propios términos que definen el medio y su producción. Abel expone que, de los más de 25000 trabajos indexados, 7% menciona "relato" (*monogatari*); 6%, "personaje(s)" (*moji*); 5%, "novela" (*noberu* o *shōsetsu*); 2%, "novela de twitter" (*tsuinobe*) y otro 2%, "140 caracteres" (*140 moji*); todos con un enorme nivel de alusividad.

Por último, aparece la narrativa considerada como ficción/relato de catástrofes. Es un ejercicio literario de especial interés para el público japonés, no solo en este espacio y su interés radica en servir de herramienta para discernir la diferenciación cultural en un espacio en el que se diluye la diferencia en pos de una universalización de las formas. Así, las reacciones a eventos traumáticos,

<sup>9</sup> Lit. Novela ligera de tipo "mundo" (*seikai*). Género basado en la relación entre individuos, que se cimienta en el mundo particular creado por su interacción. Un ejemplo prototípico poseería una trama centrada en dos personajes que, conscientes de un mismo fenómeno, desarrollan la acción a su alrededor, con dicho fenómeno enclavado en su visión particular del mundo como motor de la acción.

Es una variante de la *raito noberu* (novela ligera). Novela, generalmente de corta extensión, con ligereza y agilidad de trama y relativa profundidad, destinada mayoritariamente a un público joven y muy relacionada con la producción audiovisual. Uno de los pilares de la cultura pop contemporánea y de masas en la actualidad. Muchas de ellas surgen como *fanfics* para pasar posteriormente al mercado editorial oficial.

con el ejemplo reciente del terremoto del 11 de marzo de 2011 y el drama nuclear subsiguiente, son relatados desde lo más íntimo y dan una ventana a aspectos de organización social y estructuración mental que no serían posible ver de otro modo.

Alejándonos de lo meramente formal y ya desde el análisis textual, en un primer plano, podría parecer que estos elementos y esta diferenciación es la única posición que la distancia de la crítica tradicional. Sin embargo, esto no es correcto.

El mero hecho de cambiar la herramienta de difusión conlleva que el lector objetivo sea radicalmente distinto, así como el entorno, tanto de emisión como de recepción, transformando la cadena de la comunicación del mensaje en todos sus puntos.

Del mismo modo, los objetos a las que referenciase pueden alejar de las narrativas clásicas, en especial por las limitaciones que la plataforma Twitter ofrece, así como por la casi inmediata comunicación con la masa lectora de la literatura en blog y los resultados de retroalimentación que acaban generando obras casi colectivas bajo una misma dirección, pero con perspectivas multifacéticas.

Otro elemento a tener en cuenta para su análisis es el relacionado con las formas de expresión propias. Así, la profusión de onomatopeyas o emociones expresadas a través de imágenes tipográficas se convierte en un punto definitorio, y es analizable tanto a nivel estilístico como de género. Este elemento formal lleva a plantearse si existe una relación causal entre el tipo y la cantidad de expresiones con este formato y la identidad sexual o el rol social con el que el autor o autora se identifica. En el caso de ser así, cabría

profundizar en si esa expresividad es compartida y asimilada como propia por otros usuarios con características similares o, por el contrario, es un elemento diferenciador del creador del texto. De nuevo, se plantean estas cuestiones como propuesta de análisis transdisciplinar bajo unas premisas de hibridación metodológica e ideológica, que deberán ser respondidas en otros estudios.

Dentro de ese mismo aspecto léxico, sí está claro el sentimiento de comunidad que ofrece el uso de jerga propia dentro de los tableros de imágenes, pero, al dar el salto al mercado comercial tradicional, ¿se mantiene ese sentimiento identitario o se pretende que el lector de fuera de ese círculo sienta un extrañamiento que le deje fuera de esa narración para pasar, mediante el contrato tácito con el autor y la editorial, a ser un espectador que se deje llevar por algo que no comprende del todo? Al contrario de lo que ocurre con las novelas pensadas para entrar en el circuito editorial tradicional y que tratan el tema de las nuevas tecnologías y sus métodos de expresión y comunicación<sup>10</sup>, los autores de estas nuevas narrativas digitales no modifican su redacción o explican la contextualidad para facilitar el entendimiento ni la experiencia a los lectores desconocedores del marco, sino que esperan que o bien sean ya parte de ese entorno o se zambullan de lleno

<sup>10</sup> Como es el caso de Miyabe Miyuki con su novela de 2001 *R.P.G.*, en la que relata las nuevas tendencias de relaciones sociales a través de internet, usando un estilo en parte adaptado del formato de la comunicación por correo electrónico, que no deja de ser anecdótico por lo atrevido en el momento, pero que no llega a profundizar ni en el auténtico aspecto social ni en el formal de este tipo de interacciones.

en el mismo. Y es también cierto que, cuando estas narrativas pasan por el filtro editorial, tampoco se modifican para ello, pese al reto del acercamiento a un código diferente, como sí ocurre con las reediciones o revisiones de textos clásicos en lenguas antiguas o en desuso.

Desde el punto de vista del análisis de género, existe un importante componente de expresión de lo femenino, como se ha mostrado varias veces a lo largo del texto. Este tipo de lectura debe subyacer y, de hecho, lo hace en cada una de las cuestiones anteriormente expuestas, y presenta un fuerte componente de activismo en la producción. Así, las voces de mujeres jóvenes externas al entramado industrial plantean problemáticas particulares, pero a la vez muy ligadas al mundo en el que sus (principalmente) lectoras deben desenvolverse, y que choca en no pocas ocasiones con los plasmados por los autores profesionales, hombres o mujeres, del circuito comercial oficial. Sexualidad, identidad y posición en la sociedad, perspectivas de futuro en un entorno hostil para la mujer, serán temas que entren también en el mercado comercial. La voz de esta autoría ajena al espacio mercantil oficialista comparte estos elementos, pero bajo una visión más crítica, más ácida y cercana al mundo, incluso en las historias románticas más tópicas y cercanas al desenlace del cuento de hadas. Las autoras escriben y son respondidos con inmediatez desde y hacia la realidad más cotidiana, compartiendo experiencias con los lectores, lo que afianza aún más el sentimiento de grupo, la idea de pertenencia y la consciencia de existir en un espacio en lo social, tanto de la masa lectora como de los emisores de la obra.

No es tampoco irrelevante que las editoriales centren sus esfuerzos en un público femenino, ya de edad más adulta. La población femenina de entre 25 y 40 años con un aceptable poder adquisitivo ha crecido en los últimos 15 años (Goy Yamamoto, 2004; 2009; 2008; 2011). Cuestión que ha transformado la sociedad japonesa y ha puesto de manifiesto la problemática de la posición de la mujer dentro de las políticas económicas y sociales japonesas. Estas “mujeres de las Abenomics” tratan de verse identificadas en la ficción, no solo como válvula de escape, sino como medio para descubrir nuevos puntos de vista o ejemplos de situaciones similares que les acompañen en un momento de búsqueda de espacio social. En este proceso, que podría plantearse como análogo al desarrollado por la población masculina que se dio con el desarrollo y auge de *la novela del yo* a finales del siglo XIX y principios del XX, las editoriales han encontrado una excelente plataforma sobre la cual afianzar su mercado en una población femenina que busca su espacio también en lo literario.

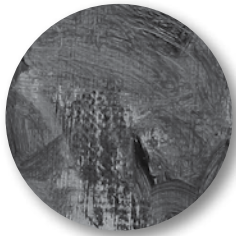
## Bibliografía

- Abel, J. (2016). Japanese twitterature. Global media, formal innovation, cultural difference. En Hutchinson, R. y Morton, L. (comps.) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge.
- Goy Yamamoto, A. M. (2002). Del Japón corporativo al de la información: un nuevo protagonismo para la mujer. (From Japan Inc. to Japan.com: a new role for women). En Antón Burgos, F.J. y Ramos Alonso, L.O. (comps.)

- Traspasandofronteras: el reto de Asia y el Pacífico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Goy Yamamoto, A. M. (2008). Torendoriida: Estilos de vida de la mujer japonesa contemporánea. (Torendoriida: Contemporary Japan Women Lifestyles). En Barlés, E. y Almazán, D. (comps.) *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hansen, K. (2016). Electronic literature and youth culture. The rise of the Japanese cell phone novel. En Hutchinson, R. y Morton, L. (comps.) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge.
- Ishikawa T. (1994). Shōto shōto, Shinchō nihon bungaku jiten". En *Shinchō bungaku kurabu CD-ROM maruchimedia bungaku jiten*. Tōkyo: Shinchōsha.
- Nakano H. *Train man (Densha Otoko)* (2006). Bonnie Elliot (trad). London: Constable & Robinson.
- Tomita H. (2005). Keitai and the Intimate Stranger. En Ito M., Matsuda M. y Okabe D. (comps.) *Personal, Portable, Pedestrian: Mobile Phones in Japanese Life*. Cambridge MA: Cambridge MA. MIT Press.
- Saito S. (2016). Narrative in the Digital Age. From light novels to web serials. En Hutchinson, R. y Morton, L. (comps.) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge.

## Hemerografía

- Goy Yamamoto, A. M. (2009). Retos de la situación actual del mercado laboral en Japón. (Challenges of the Japanese labour market today). *Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental*. 2009 vol. 2.
- Goy Yamamoto, A. M. (2011). Balance económico de Asia Oriental en el 2010. *Anuario Asia Pacífico* 2010 (6).



NADIA LA MANTIA\*

**Salir de la sombra: el gran desafío de las mujeres de Letras desde diferentes perspectivas espaciotemporales en *Escritoras y personajes femeninos en la literatura. Retos y pluralidad*.**

“Para la mayor parte de la Historia, *Anónimo* era una mujer”: hace casi un siglo, la escritora Virginia Woolf con estas palabras criticaba la dolorosa y humillante situación de invisibilidad que la mujer seguía sufriendo en ámbito literario y que se sumaba a su sempiterna exclusión de la vida política, social y laboral, prerrogativas exclusivas de los hombres de todos los tiempos, incluso –en ciertos aspectos– el que estamos viviendo. Sin ser consciente de ello, esta extraordinaria autora inglesa sentó algunas bases del feminismo aún antes de que este fuera considerado como tal y, hoy en día, esas mismas consideraciones son más verídicas y actuales que nunca.

Ella no fue la única portavoz de un lamento que anhelaba representar el de una multitud de mujeres que reclamaba su derecho a existir: muchas otras antes que ella, a lo largo de las épocas, han tratado de salir de la sombra, hacerse sitio en un mundo donde la misoginia imperaba implacable y luchar para que su voz resonara con fuerza.

Aun olvidadas e ignoradas por la Historia, amordazadas e invisibles durante siglos, las mujeres han conseguido adquirir conciencia del rol fundamental que han estado desempeñando en todas las épocas y civilizaciones, hasta desatar una revolución –en un principio silenciosa, finalmente ensordecedora– de la que hoy todos somos testigos. Sin embargo, queda mucho camino por recorrer y otros tantos aspectos por definir: en este panorama caracterizado por importantes alcances y grandes contradicciones, el mundo de las Letras, en todas sus vertientes, ha resultado y resulta ser una de las manifestaciones primordiales en las que queda patente la excepcional resiliencia que distingue a las mujeres.

\* Universidad de Salamanca. Università' Di Sassari (España)

Martín Clavijo,  
 Milagro y Romano  
 Martín, Yolanda  
 (coords.) (2019).  
*Escritoras y  
 personajes  
 femeninos en la  
 literatura. Retos  
 y pluralidad*.  
 Granada: Comares.

A la luz del momento histórico que estamos viviendo y de la resonancia que está alcanzando el asunto de las reivindicaciones femeninas a nivel global, el volumen objeto de la presente reseña, “*Escritoras y personajes femeninos en la literatura. Retos y pluralidad*”, no debe considerarse una más de las múltiples aportaciones literarias que, en los últimos tiempos, llevan brotando “en serie”: lejos de ser una obra que se suma a la moda del momento, este precioso compendio cuenta con una importante selección de contribuciones –34 en su totalidad– realizadas por expertos investigadores de ámbito internacional en el marco de la expresión literaria de matriz femenina. Aunque resulte evidente que no puede tratarse de algo completo y exhaustivo, sin duda alguna dicho estudio representa un primer paso hacia el reconocimiento de la importancia que todas estas producciones revisten dentro del canon literario universal: asimismo, demuestra la intención de la mayoría de aquellos intelectuales que quieren levantar los cimientos de un movimiento que empieza a consolidarse y a imponerse con intensidad.

La peculiaridad de esta antología reside en un análisis polifacético de la presencia femenina en los diferentes ámbitos de expresión de las Letras –la prosa, la poesía, el periodismo, la radio, el cine y la red–, y las investigaciones llevadas a cabo por los especialistas profundizan tanto en el estudio de la mujer en cuanto objeto / personaje de las obras, como en su faceta de sujeto/ autora/ creadora de las mismas, enfocando cada uno de estos aspectos desde diferentes perspectivas espacio- temporales.

Desde Europa –*Carmen Laforet, Mariolina Venezia, Louise Colet y Margaret Cavendish*– hasta América Latina –*Gabriela Mistral, Inés Arredondo o Belén Gache*–, sea en la Antigüedad –*Safo, Cornificia, Christine de Pizan*– o en el siglo XXI –el movimiento #*MeToo, María Teresa León, Lee Maracle y Leslie Marmon*–, todas estas mujeres han compartido y siguen compartiendo una misma pasión: contar historias.

Esta gran colmena literaria incluye una galería de personajes que retratan experiencias y realidades diferentes, regalando al lector imágenes inéditas y desconocidas, originales y controvertidas, ocultas durante años y rescatadas en la modernidad.

A lo largo de este viaje literario sin tiempo ni fronteras, los estudiosos abordan temáticas diferentes que se desarrollan alrededor de la figura de la mujer: en el ámbito de la poesía, Francisca del Mar Plaza propone su estudio sobre la escritora cristiana Proba (s. IV d.c.), poniendo de manifiesto la fama alcanzada por la creadora del género de la poesía “a lo divino”, cuya producción se sitúa en el origen de la divinación literaria de temas profanos; Daniele Cerrato nos

presenta a Laura Battiferri y Lucia Bertani, refinadas poetisas del *Cinquecento* italiano quienes, en sus tiempos, fueron reconocidas y apreciadas anfitrionas de los salones culturales más prestigiosos en Italia y sin embargo, cuatro siglos después terminaron siendo rechazadas y renegadas por el misógino régimen fascista, quien las tildó de superficiales y mediocres; y Celia Corral Cañas plantea la cuestión del desafío en la red para las poetisas hispanohablantes del siglo XXI, portavoces del *ciberfeminismo*, paradigma de identidad-proyecto de índole global, que aprovecha la posibilidad de participación libre y abierta y la democratización de la red para poder redefinir conceptos y distintas subjetividades.

En el marco del teatro, Concha Fernández Soto revela cuán esencial resulta ser a la historia cultural, literaria y política de España la figura de María Teresa León –oscurecida por la fama de su marido, Rafael Alberti–, actriz, directora de escena, crítica y dramaturga, cuyas contribuciones quedaron truncadas tras la guerra civil, el exilio y la enfermedad de Alzheimer.

El apartado reservado a las luchas femeninas desde un punto de vista social, cultural y político incluye algunas significativas aportaciones: Sara Casco-Solís analiza la figura de la escritora Sky Lee quien, desafiando la censura que durante mucho tiempo la mantuvo apartada de los escenarios literarios, a través de su obra más famosa, además de destapar los horrores y la crueldad de la represión de su China natal, reveló un anacrónico *apartheid* por parte de Canadá, la tierra que la acogió en su niñez; Paula Barba Guerrero propone un recorrido a través de los movimientos literarios de afirmación de la identidad de las mujeres afroamericanas quienes consideraron la literatura un “lugar perfecto para la resistencia”, a lo largo de las décadas de los ‘60 y ‘70.

Gracias a Nieves de Mingo Izquierdo, descubrimos también una autora tan apreciada y conocida como la inglesa Sue Townsend –creadora de personajes de ficción tan famosos y amados por el público como el popular *Adrian Mole*, de cuyo diario se han llegado a vender más de cinco millones de ejemplares– sigue sufriendo una peculiar discriminación por parte de los académicos quienes, defendiendo la radical e irreparable separación entre alta literatura y literatura popular, han decretado su marginación colocándola en esta última categoría. Laura Requena Pérez desvela un lado desconocido de Louisa May Alcott, una de las autoras de literatura juvenil más estimadas de todos los tiempos, quien además de escribir *Mujercitas* dedicó gran parte de su vida a la creación de cuentos góticos y novelas de suspense que firmó bajo el seudónimo de A.M. Barnard: la razón principal de este reciente interés hacia la

producción “menor” de la autora es la presencia de un sólido vínculo con sus vivencias personales, su educación, su vocación y sus ideales, cruciales para la comprensión de toda su obra.

Muchas de las contribuciones versan sobre la cuestión del canon en todas sus facetas: Rossana Fialdini Zambrano analiza la presencia de dos movimientos hoy en día muy poderosos –*Heridas* y #*MeToo*– en términos de objetivos y alcances en la lucha por deconstruir el canon que ha avalado la violencia doméstica; Vega María García González ahonda en la presencia –mejor dicho, la ausencia– de la mujer en el canon de la literatura armenia tardía en calidad de autora, planteando algunas hipótesis acerca de las causas de este silencio; Lilia Granillo Vázquez vuelve a examinar la propuesta pedagógica dirigida a las mujeres de la escritora chilena Gabriela Mistral, quien se enfrentó a muchos retos para poder enseñar a la globalidad desde su remota aldea natal, transitando por la era de las vanguardias y rompiendo con lo clásico y lo indigenista.

No quisiera desvelar demasiado sobre lo que esta valiosa contribución guarda para sus lectores. Los estudios abarcan, pues, diversas temáticas –desde la lucha contra los estereotipos sociales y raciales, hasta la afirmación de los movimientos feministas más radicales, desde las reflexiones sobre el concepto de género hasta el drama que acompaña la *lex non scripta* de unas raíces que retienen con demasiada fuerza– en todos los casos, estas manifestaciones culturales en femenino desempeñan el papel de agente cultural, vehículo de transmisión e instrumento que propicia el rescate y el reconocimientos de aquellas figuras que aún no hayan logrado el prestigio que merecen.

Quizás esa popularidad se la reserve el futuro y este volumen contribuye, sin duda alguna, a que eso finalmente ocurra.

LILIA GRANILLO VÁZQUEZ\*

## ***Escritoras de la modernidad (1880-1920). La transformación del canon***

La publicación de *Escritoras de la modernidad (1880-1920)* se enmarca en el proyecto de investigación financiado por la Conserjería de Educación de la Junta de Castilla y León y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (SA019P17) titulado *Escritoras Inéditas en español en los albores del s. XX (1880-1920). Renovación pedagógica del canon literario* dirigido por la profesora de la Universidad de Salamanca Milagro Martín Clavijo.

Componen el volumen, de 164 páginas, dieciocho capítulos sobre escritoras de lengua italiana, inglesa y alemana inéditas en español hasta la fecha, y sobre algunas escritoras de lengua castellana que se incorporaron a los libros y revistas de la época. Se trata de escritoras profesionales que fueron valoradas y gozaron de visibilidad en la sociedad de su tiempo; a menudo, desafiando las convenciones que se les habían impuesto, se implicaron a favor de derechos como el voto, el divorcio o el aborto. Aunque algunas han sido pioneras en temas, géneros o estilos de escritura, la crítica que las ha valorado lo ha hecho encerrándolas en los temas y géneros menores que tradicionalmente estaban reservados a las mujeres.

Se trata de autoras poco estudiadas y muy poco traducidas a otras lenguas. *Escritoras de la modernidad (1880-1920)* quiere abrir una brecha en este encierro, presentar sus escritos a los lectores del siglo XXI; ofrecer una muestra, en algunos casos "un aperitivo", en fragmentos traducidos al castellano por los autores de algunos de sus capítulos.

María Vicenta  
Hernández Álvarez  
(coord.). (2018).  
***Escritoras de  
la modernidad  
(1880-1920).  
La transformación  
del canon.***  
Granada: Comares.

\* Universidad Autónoma Metropolitana (México)

Irene Scampuddu en “Il percorso letterario di Amalia Guglielminetti a caballo tra il XIX e il XX” se acerca a la obra de Amalia Guglielminetti (1881-1941), una autora italiana poco reeditada en Italia y prácticamente inédita en España.

En “Las vagabundas: Sibilla Aleramo y Amalia Guglielminetti”, Mercedes Arriaga Flórez relaciona a Amalia Guglielminetti con Sibilla Aleramo, dos escritoras que se alejan del modelo de mujer tradicional para acercarse al de la nueva mujer modernista. Mujeres emancipadas, excepcionales e intelectualmente libres al precio de la marginalidad, la soledad y la incompreensión, pues se presentan como anti modelos con respecto al ideal de la educación femenina. Son vagabundas, peregrinas, soñadoras, que se contraponen al encierro de la mujer doméstica y domesticada, aunque deban convivir con el fantasma de la locura acechándolas.

Salvatore Bartolotta y María Gracia Moreno analizan la obra de la Annetta Ventura, feminista moderada, una de las autoras más productivas de su tiempo; escribió más de 150 obras didácticas: novelas y relatos educativos para niños y niñas.

La escritora sarda Grazia Deledda, premio nobel de literatura en 1916, es presentada por Nadia la Mantia como una muestra de estrecha relación entre escritura y enseñanza, pues Deledda pensaba que la escritura era un instrumento para romper la barrera del analfabetismo. Piero Mura se acerca también a esta autora como creadora de un canon, el de la moderna literatura sarda en lengua italiana. De la relación de la pedagogía con la literatura también se ocupa Sara Velázquez García al analizar esta interacción en la obra de Ida Baccini, escritora, periodista y maestra, a la que presenta como precursora de Collodi o De Amicis.

El capítulo firmado por Yolanda Romano, “Escritoras y personajes femeninos en los albores del giallo italiano: Carolina Invernizio, Matilde Serao y Erminia Bazzocchi”, presenta y compara a tres autoras que, desde distintas perspectivas, fueron también precursoras en el género policiaco y en la novela negra, un terreno hasta entonces poco transitado por las mujeres. Estas escritoras alcanzaron el éxito escribiendo sobre delitos, asesinos, venganzas, casos judiciales... Es Carolina Invernizio quien en su novela *Nina la poliziotta diletante* (1909) crea la primera mujer investigadora de la narrativa policial italiana.

En el capítulo dedicado a “La narrativa de Annie Vivanti: reescribiendo la imagen de la mujer serpiente” María Burguillos Capel estudia la evolución del motivo modernista de la mujer fatal en varias obras de esta autora, *Circe* (1912), *Naja Tripudians* (1920) y *Sorella di Messalina* (1922) donde, aunque mantiene la asociación

entre tentación y destrucción que encarnan estas mujeres, también se vislumbra la transgresión del orden vigente.

Otra escritora que también construye su mito personal es Ada Negri. Antonella Cagnolati lo estudia en "Poetizando su propia vida: *Fatalità* y *Tempeste* de Ada Negri". *Fatalità* (1892), su primer libro de versos, se convirtió en un éxito editorial y se tradujo a diferentes lenguas; Negri, con la que se creó el mito de la poeta inculta que cantaba el dolor de los oprimidos, critica la deshumanización de los trabajadores en las fábricas, y se percibe a sí misma como parte integrante de la muchedumbre proletaria.

Sobre Anna Franchi (1867-1954), firma un esclarecedor capítulo Milagro Martín Clavijo: "La narrativa de Anna Franchi a caballo entre el siglo XIX y el XX: los relatos de *Dulcia tristia*". Periodista y escritora prolífica, comprometida en la lucha por la emancipación de la mujer, en *Dulcia tristia* Ana Franchi privilegia la descripción del ambiente aristocrático-burgués al que pertenece, pero no se conforma a las convenciones, decide subvertir los estereotipos y los papeles asignados a cada sexo, reclama la acción para las mujeres, su admisión en el mundo del trabajo. En "Arte-Amore" la escritora levanta los dos pilares de la emancipación femenina: Arte, la realización personal en la esfera pública y Amor en la privada.

El capítulo de Barbara Meazzi propone un acercamiento a la revista italiana *La Donna*, a sus ideas sobre la emancipación de la mujer, el derecho al voto, los primeros congresos internacionales de mujeres o la Primera Guerra Mundial.

Completa este panorama sobre las escritoras italianas de entre siglos un capítulo dedicado a la crítica de la época, "Verso un canone plurale. Le scrittrici nella critica di Giuseppe Antonio Borgese". Mauricio Capone alude a los cuatro volúmenes de ensayos publicados por el crítico entre 1910 y 1915, donde se incluían algunas de las escritoras que ahora también recupera *Escritoras de la Modernidad (1880-1920)*: Ada Negri, Matilde Serao, Annie Vivanti, Grazia Deledda y Amalia Guglielminetti.

Las autoras de habla inglesa que visita *Escritoras de la modernidad (1880-1920)* son Charlotte M. Yonge (capítulo firmado por Alejandro Camacho González), escritora prolífica y sin embargo ausente del canon. Cornelia Sorabji's en el capítulo "Contesting seclusion from Letters: Cornelia Sorabji's early writings on Purdah (1902-1903)", donde Jorge Diego Sánchez, profesor de la Universidad de Salamanca, presenta la obra periodística temprana de esta escritora sobre el purdah –reclusión de las mujeres en el ámbito público y privado– y analiza con precisión las implicaciones políticas, la conciencia de género de la autora y su deseo de cambio social.

La escritora Kate Chopin, su obra *La Tormenta* y su posición en el canon americano corre a cargo de la profesora Teresa Gibert. El texto de *La Tormenta* se estudia hoy en numerosos cursos universitarios, ha recibido una considerable atención crítica y ha sido traducido a diversos idiomas, también al español. Teresa Gibert compara el recorrido de *La Tormenta* con *El Despertar* (1899), su novela más famosa en la actualidad y la que setenta años después de su publicación le ha asegurado a Kate Chopin un lugar en el canon de la literatura norteamericana.

María Elena Jaime de Pablos se ocupa de la obra de la escritora irlandesa Mary O'Donnell y de la oportunidad de su presencia en el canon literario irlandés contemporáneo.

Solamente una escritora de lengua alemana, Emmi Lewald, a la que Juan Manuel Martín Martín se acerca brillantemente en el capítulo titulado "La imagen de la escritura y los conflictos femeninos en la obra de Emmi Lewald". Emmi Lewald forma parte de ese pequeño grupo de mujeres que intenta construir una nueva identidad femenina, redefiniendo su posición en la sociedad. Publicará bajo seudónimo obras que pueden clasificarse como "novelas de artistas": *El libro del destino* e *Hijos de la época*. Se revela cómo la Modernidad atraviesa las dos novelas y contextualiza el comportamiento de los personajes protagonistas dedicados a la literatura.

Dos capítulos en este volumen se ocupan de la literatura en español, el que firma M<sup>a</sup> Jesús Framiñán de Miguel sobre Lucía Sánchez Saornil: "De la periferia al centro del canon: Lucía Sánchez Saornil en la antesala del 27", donde analiza con agudeza el recorrido de la producción de esta poeta hasta que llegó a ser reconocida por la crítica como representante del ultraísmo en el canon de la vanguardia poética.

Claudia Adriana López Ramírez se ocupa del canon literario y de la presencia femenina en las revistas decimonónicas en México, con especial atención a la revista *La siempreviva* y a tres escritoras relevantes: Rita Cetina, Gertrudis Tenorio Zavala y Cristina Farfán.

Aunque el elenco es amplio, *Escritoras de la Modernidad (1880-1920)* solamente presenta una pequeña muestra de mujeres escritoras que merecen hoy ser reeditadas, traducidas y, sobre todo, leídas y conocidas.

ANNA SUADONI\*

## *Leyendas napolitanas*

La profesora e italianista Yolanda Romano ha traducido por primera vez al español, rescatándola del olvido, una de las obras más representativas de la producción literaria de Matilde Serao, *Leggende napoletane*. Se trata de una edición crítica que profundiza y explica detalladamente muchos aspectos de la figura de la escritora y del contexto histórico y literario en el que se mueve, así como las numerosas referencias a la cultura popular partenopea presentes en las leyendas.

En la introducción de *Leyendas napolitanas*, publicadas por las Ediciones de la Universidad de Salamanca en la colección *Memoria de mujer*, Romano relata la biografía y la obra de la autora. Solo una pequeña parte de su extensa producción ha sido traducida al español y Romano analiza estas ediciones en la Introducción a las *Leyendas*.

Matilde Serao (Patras, 1856-Nápoles, 1927), periodista y escritora prolífica de relatos y novelas, fue una intelectual valiente e independiente que vivió su vida afectiva, literaria y profesional de forma “trasgresora y pionera, un ejemplo para las mujeres de su época” (Romano, 2011, p. 11). Estuvo profundamente vinculada a la ciudad de Nápoles, donde se crió desde los cuatro años y donde vivió la mayor parte de su existencia, siendo una de las protagonistas de la vida cultural de la ciudad y una de las más efectivas cronistas de las condiciones del pueblo partenopeo: “La producción literaria de esta autora es muy amplia, pero sin duda, podemos identificar un único elemento común: la ciudad de Nápoles. [...] presente como personaje secundario en cada uno de sus escritos” (Romano, 2011, p. 12).

Serao, Matilde.  
(2018).  
***Leyendas napolitanas***  
(traducción y edición crítica  
Yolanda Romano).  
Salamanca:  
Ediciones  
Universidad de  
Salamanca.

\* Universidad de Granada (España)

Matilde Serao ejerció su habilidad literaria, construida sobre todo gracias a su experiencia como periodista (fundó con Edoardo Scarfoglio el periódico *Il Mattino* y con Giuseppe Natale *Il Giorno* del que fue también directora, primera mujer italiana en desarrollar esta actividad), en trazar bocetos y relatos, dibujando con su pluma los paisajes y los personajes característicos de su ciudad.

A menudo aprovechó el éxito y la gran difusión que tuvieron sus obras (su actividad como periodista le permitió llegar a cada vez más lectores) para denunciar el degrado en el que vivía el pueblo napolitano. Es un ejemplo del compromiso social de su literatura *El vientre de Nápoles*, probablemente su trabajo más conocido, un “encarnizado llamamiento a las autoridades políticas del momento que se encontraban muy alejadas de la realidad del pueblo” (Romano, 2011, p. 12).

Es difícil clasificar la gran producción de Matilde Serao en los esquemas de un género literario. Tuvo, sin duda, cierta predilección por las narraciones veristas y costumbristas, retratos minuciosos y fieles de la pintoresca vida napolitana. Sin embargo, en *Leggende napoletane*, publicado por primera vez en 1881, Serao decide dejar atrás las crónicas de la realidad recopilando quince historias fantásticas “de la tradición oral que circulan en sus callejuelas desde hace siglos” (Romano, 2011, p. 13). Como apunta Romano en su Introducción, con las *Leyendas* la autora lleva a cabo un “ejercicio de pura diversión y disfrute, recreándose en los elementos mágicos y fantásticos de estas historias” (Romano, 2011, p. 13) y regalando dignidad literaria a las tradiciones populares.

En las *Leyendas*, Matilde Serao recoge elementos varios del folclore partenopeo. Reinterpreta mitos y leyendas para explicar el origen de fenómenos naturales, lugares emblemáticos de la geografía de la zona y tradiciones populares (como en *Parténope*, *El mar*, *Megáride* y *La leyenda del amor*, *El secreto del mago*), mezcla realidad y fantasía (como en *Virgilio Mago*), cuenta historias misteriosas y trágicas (*El Palacio de Doña Anna*, *La barca fantasma*, *Doña Albina*, *Doña Romita*, *Doña Regina* y *El diablo de Mergellina*) y relata algunas de las supersticiones ligadas a lugares simbólicos de la ciudad (*El pequeño monje*, *Providencia*, *Buena Esperanza*, *El Cristo Muerto*, *La muchacha de Capodimonte*, *La leyenda del futuro*).

La traducción de Yolanda Romano, italianista con un amplio y prestigioso recorrido como traductora, está basada en la edición de *Leggende napoletane* publicada en 1891 por la editorial E. Sarasino de Módena y logra dar cuenta de la complejidad de la prosa de Serao, rica de pasajes descriptivos y de cierto “sentimentalismo”, típico de su escritura. La notable labor filológica que fundamenta el

proceso de traducción se revela en el respeto de la lengua utilizada por la escritora y en la atención en documentar cuidadosamente en notas la decisión de mantener algunos dialectalismos o, al contrario, el origen dialectal de algunas de las expresiones traducidas.

Además de las acotaciones lingüísticas, las notas que acompañan la edición crítica proporcionan información fundamental para comprender las numerosas referencias geográficas y culturales presentes en las leyendas.

*Leggende napoletane* es una obra imprescindible del legado de Matilde Serao, escritora que gozó de un enorme éxito del público en vida y que llegó a ser candidata al premio Nobel de literatura (que finalmente se concedió a Grazia Deledda). Sin embargo, cayó injustamente en el olvido quedando excluida del interés de la crítica y de las antologías literarias. La edición crítica y la traducción realizadas por Yolanda Romano representan una ayuda valiosa para quien quiera conocer a esta autora y acercarse, a través de su mirada apasionada, a la historia y a la cultura de la ciudad de Nápoles a finales del siglo XIX.



MARÍA ISABEL GARCÍA PÉREZ\*

## ***Periodistas italianas y la cuestión femenina a principios del siglo xx***

Entre los siglos XIX y XX, la literatura femenina italiana vive un periodo de florecimiento con la publicación de un abundante número de novelas escritas por mujeres. La atmósfera de revolución y lucha por la emancipación en la que se encuentra la mujer en este periodo favorece una producción literaria centrada en los distintos problemas de la condición femenina como la ausencia de libertad, la soledad, la subordinación o la maternidad, entre otros. El trabajo de escritora, que hasta entonces se asociaba a la producción de una literatura menor, comienza a recibir el reconocimiento oficial por parte del público y de la crítica. La novela femenina se clasifica fundamentalmente en dos líneas: la denominada novela rosa o folletinesca y la novela considerada seria o comprometida en la que las autoras realizan un análisis social de la situación de la mujer.

En los años siguientes a la Unificación italiana, el número de escritoras aumenta considerablemente, lo que despierta un mayor interés por parte de la crítica que reconoce a la mujer como sujeto de la escritura y ya no solo como objeto. Pese a que durante el periodo fascista la producción literaria y periodística femenina será mucho menos abundante a causa de la censura, tras la caída del régimen la presencia femenina en el campo periodístico no decae. De hecho, precisamente en aquel periodo surgen algunos semanarios famosos como *Gioia* o *Grazia* y en el periodo de posguerra aparecerán nuevos periódicos en Italia dirigidos a lectoras como *Noi donne* (1944).

En el volumen titulado *Periodistas italianas y la cuestión femenina a principios del siglo xx* las italianistas Irene Scampuddu y Sara Velázquez-García realizan un recorrido detallado por la trayectoria profesional de cuatro mujeres italianas cuya labor literaria y periodística

Scampuddu, Irene y Velázquez-García, Sara (Introducción, edición crítica y traducción). (2019). ***Periodistas italianas y la cuestión femenina a principios del siglo xx***. Sevilla: ArCIBel Editores.

\* Universidad de Salamanca (España)

se centra fundamentalmente en la defensa de la igualdad y la emancipación femenina. La monografía es producto de la labor de investigación llevada a cabo por el Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Salamanca "Escritoras y Personajes Femeninos en la literatura" (EPERFLIT), y está incluida en el Proyecto "Ausencias II. Escritoras italianas inéditas en la Querrela de las mujeres", un I+D del Ministerio de Economía y Competitividad (FEM2015-70182-P) dirigido por Mercedes Arriaga Flórez. El estudio abarca casi un siglo de trabajo: desde los años inmediatamente posteriores a la unificación de Italia con Fanny Zampini Salazar hasta la primera mitad del siglo XX con Paola Masino, Tina Merlin y Alba de Céspedes. La presente antología ofrece una pertinente selección de artículos, publicados en su momento en diferentes diarios y revistas, que tratan la cuestión femenina desde diversos puntos de vista. El volumen se divide en dos grandes partes: el estudio preliminar sobre la trayectoria personal y profesional de cada una de las cuatro autoras y la selección de textos con sus correspondientes traducciones.

En el primer apartado se analizan detalladamente el contenido y el estilo de la obra de Fanny Zampini Salazar (Bruselas, 1853-Nápoles, 1931), escritora que vivió entre Nápoles, Roma e Inglaterra, condición que le permitió recibir una gran diversidad de influencias notablemente perceptibles en su obra. Fanny Zampini Salazar abogaba por una formación equitativa de mujeres italianas y extranjeras y se preocupaba por mejorar la situación de la mujer e impulsar su autonomía. Su espíritu revolucionario y transformador la llevó a fundar en 1887 la revista *Rassegna degli interessi femminili*, además, a través de sus escritos trataba de alentar a las mujeres de su época a reivindicar sus derechos civiles y políticos. En 1879 publicó en Nápoles su obra de mayor éxito: *Fra l'ideale ed il reale*, una antología de relatos dedicados a sus amistades que se analiza en profundidad en el apartado 1.3. del estudio que reseñamos. En 1886 publicó su primer libro, *Uno sguardo all'avvenire della donna in Italia*, donde aportaba una serie de ideas y consejos útiles para la educación y el empleo de las mujeres. Pocos años más tarde, vería la luz su primera antología autobiográfica bajo el título *Antiche lotte e speranze nuove* (1891). Además, escribió varios artículos periodísticos de gran relevancia como "Sulle dame di Calabria", publicado en el número especial *Per la Calabria*, el 20 de noviembre de 1905. Fanny Zampini Salazar luchó contra todo tipo de obstáculos, temores y miedos y fue capaz de difundir sus ideas no solo por toda Italia, sino también por el extranjero, especialmente en Inglaterra y Estados Unidos.

El segundo apartado del volumen está dedicado a la autora Paola Masino, que refleja en sus textos literarios y artículos perio-

dísticos las temáticas de la condición femenina desde una postura más consciente respecto a sus predecesoras. Publicó artículos sobre la emancipación política, el derecho a voto y las condiciones de trabajo de las mujeres, algunos de ellos censurados por el régimen fascista. Los escritos literarios y periodísticos de Alba de Céspedes y Tina Merlin seguirán la misma línea de Masino. Paola Masino (Pisa, 1908-Roma, 1989) se presenta como una figura fundamental del panorama periodístico del momento. Colaboró con distintas cabeceras y programas culturales radiofónicos y publicó principalmente artículos de sociedad. Su estancia en París desde 1929 hasta 1939 le permitió estar en contacto con los principales exponentes de la vanguardia europea, esto explica que su obra se viera influenciada por muchos autores y movimientos del modernismo. Tuvo una posición importante en la cabecera *Città*, fundada en 1944 por grandes personalidades como Massimo Bontempelli, Guido Piovene, Goffredo Bellonci, Ercole Maselli, Alberto Savinio y Alberto Moravia. Paola Masino hace del género periodístico una herramienta eficaz y necesaria para tratar acontecimientos socio-políticos delicados, así como para analizar y reflexionar acerca de las principales particularidades de la sociedad. Scampuddu y Velázquez-García realizan un minucioso recorrido por el amplio bagaje literario de la autora, que incluye relatos, novelas y —especialmente hasta 1947— lírica. La actividad poética de Masino está recopilada en el volumen *Poesie* (1947). En 1931 publica su primera novela, *Monte Ignoto*, obra que adquirió un gran éxito entre el público pero que pronto la crítica fascista denunciaría y tildaría de subversiva. Otra de las novelas analizadas en esta monografía es *Nascita e morte della Massaia* (1945), en la cual Masino adopta un enfoque más surrealista a la hora de analizar la figura femenina y la identidad del personaje de la Massaia.

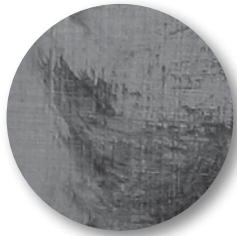
La tercera protagonista cuya producción literaria ocupa el interés de este monográfico es Tina Merlin (Trichiana, 1926-Belluno, 1991). Dada la situación por la que atravesaba Italia y siguiendo los principios cristianos de la paz, el trabajo y la justicia con los que había sido educada, en 1944 Tina Merlin pasó a formar parte de la Resistencia, experiencia que dejará reflejada en su obra. Pese a que con la dictadura fascista las conquistas por la liberación por parte de las mujeres se vieron obstaculizadas, tras la caída del régimen las mujeres retomaron nuevamente su deseo revolucionario. Merlin llevó a cabo una lucha personal a favor de la emancipación femenina dentro del ámbito político: se adhirió al Partido Comunista Italiano y a la UDI (Unione donne italiane), una asociación compuesta por mujeres que tenía su propio periódico, *Noi donne*. En los primeros

años de la década de los cincuenta inició su actividad periodística y posteriormente publicó su primera obra, *Menica* (1957), una colección de ocho relatos sobre su experiencia en la Resistencia. Como señalan las editoras y traductoras del volumen, uno de los rasgos característicos de la autora será precisamente esa habilidad de entrelazar vida personal y obra. Asimismo, Tina Merlin publicó numerosos artículos en prensa sobre la tragedia del Vajont, acontecimiento que marcó su vida personal y profesional y que años más tarde la llevaría a publicar *Sulla pelle viva*, obra a la que Scampuddu y Velázquez-García dedican un exhaustivo análisis. A este análisis se suma el de otras obras de la autora como *La Casa sulla Marteniga* y *La rabia e la speranza*, libro que contiene una vasta producción de artículos de denuncia sobre distintos aspectos, muchos de ellos dedicados a las mujeres y recogidos en el capítulo "Femminismo e antifascismo".

Por último, Scampuddu y Velázquez-García centran su estudio en la producción literaria de Alba de Céspedes (Roma, 1911-París, 1997) que, como sucedió a Paola Masino, también tuvo grandes problemas a la hora de escribir y publicar sus textos a causa de la censura del régimen fascista. Colaboró con distintas cabeceras importantes en Italia en aquel periodo como *Il Piccolo*, *Il Giornale*, *Il Messaggero* o *Il Giornale d'Italia*, donde publicó su primer artículo. En 1935 publicó su primera obra literaria bajo el título *L'anima degli altri* y casi una década más tarde, en septiembre de 1944, cuando la capital italiana es liberada de los alemanes, fundó la revista literaria *Mercurio. Mensile di politica, arte e scienza*, en la que participarían escritores de reconocido prestigio. Tras el cierre de la revista, Alba de Céspedes comenzó a colaborar con el semanario *Época*, encargándose de la sección "Dalla parte di lei", que un año más tarde se convertiría en el título de una de sus novelas. En este apartado las editoras y traductoras del volumen analizan las obras más destacadas de la autora: su primera novela de éxito, *Nessuno torna indietro* (1938) cuyas protagonistas son ocho chicas completamente diferentes entre ellas que comparten el sueño de ser autónomas e independientes; *Dalla parte di lei* (1949), obra en la que la autora pone de relieve los distintos conflictos de un universo femenino marcado por el drama de la guerra y de la soledad; y la última novela de De Céspedes, *Con gran amore*, dedicada a Fidel Castro, a la revolución cubana y a su amada tierra. Finalmente, cabe destacar que Scampuddu y Velázquez-García dedican con gran acierto una última sección al intercambio de opiniones acerca de la condición femenina que se produjo entre la escritora Natalia Ginzburg y Alba de Céspedes a través de las páginas del periódico *Mercurio*.

En el segundo y último gran apartado del monográfico se encuentra la antología con los textos seleccionados –ordenados por autoras y cronológicamente– y sus correspondientes traducciones. Los textos seleccionados son los siguientes: “La donna in Italia” (1877) y “Associazioni femminili” (1877) de Fanny Zampini Salazar; “L’antico errore” (1944), “Rinnoviamo l’amore” (1945), “Uomini, donne, amore” (1946), “L’ultimo nutrimento” (1946), “Moda” (1946), “Io e voi” (1946) y “Di qui è passato il lupo” (1951) de Paola Masino; “Le donne bellunesi” (1952), “Le donne dirigono il 50% delle aziende contadine” (1963), “Si estende nel Veronese la lotta contro il supersfruttamento della manodopera femminile” (1968), “Se i padroni non rispettano il contratto, ricominciamo da capo” (1970) y “Discorso orale” (posterior a 1975) de Tina Merlin; y, por último, “Discorso sulle donne” (1948) de Alba de Céspedes.

En definitiva, esta cuidada antología compuesta por quince textos y artículos periodísticos publicados a lo largo de casi un siglo de historia aporta una visión global de la incesante lucha por la emancipación y la igualdad que las mujeres escritoras y periodistas han llevado a cabo a través de sus textos.



ENRIQUE AGUILAR R.\*

## *La emoción de las cosas*

Lo primero que hay que decir sobre *La emoción de las cosas* (Planeta [Seix Barral], 2012) es que no es una novela. Es, sí, un conjunto de 77 recuerdos, viñetas, apuntes y reflexiones sueltas. Esta aclaración es pertinente porque en la cuarta de forros se dice que sí: "[...] novela personal que nace de las entrañas, esculpida a base de (sicazo que recuerda a La R.) honestidad y algunos temores, llena de tribulaciones y reflexiones[...]".

Pero no, no es novela.

En textos de muy diversa factura y calibre, Ángeles Mastretta habla en este libro de su padre, y lo mismo cuenta que el señor participó en la Segunda Guerra por parte de Italia, que vendió carros usados, o escribió sobre automovilismo en *El Sol de Puebla*. Sobre esto último da dos versiones: primero, al inicio del volumen, que el papá escribía sin que le pagaran y, en el último tercio del libro, cuando toca de nuevo el tema de las colaboraciones periodísticas paternas, dice que por ellas le pagaban cien pesos y que con ese dinero el señor compraba, por ejemplo, el regalo de cumpleaños de alguno de sus hijos. Este mínimo detalle sirve para referirse a una característica de la estructura del volumen: tanto el padre de la escritora, como su madre, su vida familiar, con su hermana y sus hermanos, o su vida íntima, con su pareja, el escritor Héctor Aguilar Camín, y con sus dos hijos, más las peripecias propias de su vida cotidiana son las que disparan las reflexiones y remembranzas de lo que puede ser una recopilación de textos de una columna periodística o de un blog como en el que hace algunos años tuvo en el periódico *El país*.

Mastretta,  
Ángeles. (2012).  
**La emoción  
de las cosas.**  
Planeta  
[Seix Barral].

\* Universidad Autónoma Metropolitana.

De hecho, el volumen se lo dedica la escritora a sus cuatro hermanos y a sus blogueros, de seguro los primeros receptores de varios de estos textos por la vía digital.

A lo largo de su ya amplia labor como periodista y narradora, a la Mastretta no le han faltado lectores fieles, lo mismo desde que publicaba una columna en la que metía textos muy parecidos a los que contiene este libro, en la segunda edición del periódico *Ovaciones*, hace ya algunas décadas, múltiples lectores que la siguieron cuando publicó su exitosa novela *Arráncame la vida*. De entre todos esos lectores, muchos son mujeres, a las cuales les gusta el tono de confidencia, de platicuita que les sabe imprimir esta escritora a sus añoranzas públicas, a estos recuerdos escritos que también podrían formar parte de su diario personal.

En *La emoción de las cosas* el lector se puede enterar tanto de cómo se murieron los padres de la autora, o cómo actuaron sus hermanos durante ese doloroso proceso, y qué sintió e hizo ella antes, mientras y después de que ambos fallecieran.

También en este libro quien lo lee se entera de que: a su hija la asaltaron y sólo le quitaron cien pesos; que a unos amigos les robaron el estéreo de su carro a las puertas de la casa de la autora, de donde a ella antes le habían robado ya tres carros; que su perro un día despanzurró a una largartija; que luego de treinta años de concubinato se casó; de cómo fue que un día se subió al escenario del Auditorio Nacional a cantar con Joaquín Sabina; que fue amiga de García Márquez y lo es de doña Mercedes, su ahora viuda; que un día un tipo que le dio un aventón la manoseó y cómo ella se bajó audazmente del carro del mañoso y cómo otro cuate que iba pasando la rescató; que trabajó en su juventud en la revista *Siete* al lado de Gustavo Sainz; que de joven tuvo amores y pasiones con tipos de los que aún se acuerda, pero de los cuales se guarda los detalles y nombres; que su hermana es una ciudadana defensora de su entorno; que padece epilepsia; que en el jardín de su casa tiene entre otros árboles una araucaria, y que su suegra guisa muy rico.

Además de publicar *La emoción de las cosas* en el 2012, Mastretta en ese año participó en la antología *Palabras para José Sarago*. Tres años después se refirió a su método de trabajo en el volumen colectivo *Así escribo* y en ese año también publicó otro libro de *memorias* o de "retazos" como en alguna entrevista lo dijo, *El viento de las horas*, que es similar a *La emoción...* aquí comentado. En el 2016 publicó en *El vuelo del colibrí: antología de la prosa breve mexicana*, y al año siguiente metió otro texto en la antología: *Dejar huella: perros de papel, de la memoria, de la imaginación*.

Los lectores de este libro de Ángeles Mastretta que se vayan con la finta del texto de la cuarta de forros citado al principio, y que a lo largo de la lectura busquen en *La emoción de las cosas* a “la novela” que ahí no está, pueden tener el consuelo de que la autora les explica de qué sí va la cosa en este volumen cuando en la página 183, en el texto que se titula “Quiméricos condones”, en el cual habla de que ella ignora casi todo de esos instrumentos de látex, aunque por la publicidad de algunos, ahora que ya es bastante mayor, le gustaría saber a qué se refieren con eso de que unos son hasta “cosquilludos”, y sin que venga mucho al caso del tema específico del texto, de pronto dice:

Decía mi madre que no hay que elogiar mucho a los hijos, pero ni modo: yo suelo hacerlo porque me gusta entrar al delirio de la intimidad expuesta, y hacerlo en un periódico donde lo que importa es hablar de lo público, del bien, las finanzas, y el mal de otros, de la sociedad, de los delincuentes, de los políticos y de la mismísima patria; el mundo de lo privado es para los libros. Eso creemos, porque de eso no hablamos en los diarios, donde tanto hablamos de los otros y tan poco de nosotros.

O sea que con un poco de “tenme acá” y otro poco de “tú ya sabes”, en buen plan y sin que nadie se ponga exigente, hablando de esto, de lo otro y de lo de más allá, como “jazzeadito”, con el método del revoltijo o la sopa minestrone, yo haciendo como que te cuento, diría doña Ángeles, y tú fingiendo como que te enteras, así nos la podemos pasar en una especie de güiri-güiri, libro de por medio, y todos contentos...



## Colaboradores

### Juan Manuel Martín Martín

Departamento de Filología Moderna (Área de Alemán). Profesor Ayudante Doctor. Secretario de la Comisión de Calidad del Grado en Estudios Alemanes.

[jm.mm@usal.es](mailto:jm.mm@usal.es)

### Eva María Moreno Lago, Universidad de Sevilla

Doctora en Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla (2018), licenciada en Arte Dramático y con Máster en Ciencias del Espectáculo. Forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753). Es presidenta de la Asociación Universitaria Estudios de las Mujeres (AUDEM) y directora/editora, junto con Mercedes Arriaga, de la Revista Internacional de Culturas y Literaturas.

[emoreno3@us.es](mailto:emoreno3@us.es)

### Teresa García Bustos

Egresada de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, de la Licenciatura en Historia. Actualmente, estudia la maestría en Estudios de Asia y África, con especialidad en Japón, en El Colegio de México. Sus intereses son las representaciones femeninas y los estudios de género enfocados en Japón.

[tgarcia@colmex.mx](mailto:tgarcia@colmex.mx)

### Juan Aguilar González

Profesor asociado en área de italiano, perteneciente al departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Castilla-La Mancha.

[juan.aguilarg@gmail.com](mailto:juan.aguilarg@gmail.com)

### Fran Garcerá

Doctor en Estudios Hispánicos Avanzados por la Universitat de València. Ha publicado ediciones científicas de las obras de distintas autoras de la Edad de Plata, como Carmen Conde, Concha Espina o Josefina de la Torre, entre otras y, junto a Marta Porpetta, el volumen *Versos con faldas. Historia de una tertulia literaria fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*.

[frangarcera@gmail.com](mailto:frangarcera@gmail.com)

**Leticia Romero Chumacero**

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I). Líneas de investigación actual: la escritura de mujeres en México y el feminismo mexicano durante el siglo XIX. Autora de los volúmenes *Laura Méndez de Cuenca (1853-1928). Nueve estampas en torno a una escritora singular* (Gedisa, 2018), *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* (Gedisa, 2016), editora de *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa (1866-1910)* (UACM, 2017) y coordinadora del volumen colectivo *Poetas mexicanas del siglo XIX. Ensayos críticos sobre autoras y temas* (UACM, 2017).

**romero.chumacero@gmail.com**

**José Andrés Guzmán Díaz**

Maestrante en Literacidad de Medios y de Información en Vidzeme University of Applied Sciences, Valmiera, Letonia. Recibió la beca del Gobierno Letón para estudios de posgrado 2019-2020 y la beca Erasmus+ para desarrollo de estancia académica 2020-2021. Es editor de la revista *Engarce* (engarce.com).

**jagdiaz.75@gmail.com**

**Susana Escobar Fuentes**

Doctora en estudios regionales por la Universidad Autónoma de Chiapas, maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, licenciada en comunicación y periodismo por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); es también especialista en literatura mexicana y en gestión cultural por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

**sescobar26@gmail.com**

**Mariadonata Angela Tirone**

Licenciada con mención de honor en Lingue per la didattica, l'editoria e l'impresa, curriculum in Formazione linguistica e traduzione editoriale en la Universidad "Carlo Bo" de Urbino en 2015 y recién doctorada cum Laude en la Universidad de Salamanca, Mariadonata A. Tirone actualmente colabora con el grupo de investigación EPERFLIT de la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación se relacionan con la novela policiaca y negra española e italiana actuales y con estudios de género con el fin de realizar estudios comparados.

**md.tirone@gmail.com**

**Alejandro de la Mora Ochoa**

Doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinador del Seminario de Lenguas Otomangués y la Batería para Evaluar el Lenguaje Típico en Niños Pre Escolares DLT 4-4:11 UAM-UNAM. Ha impartido cursos en el Tecnológico Autónomo de México, Universidad Lasalle, Escuela Normal Superior de Coahuila, Universidad de Loja, Ecuador, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, Universidad Nacional Autónoma de Chiapas, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey, Preparatorias de Distrito Federal, Colegio de Ciencias y Humanidades.

**axdelamora@gmail.com**

**María Eugenia Arias**

Es mexicana; doctora en Historia por la UNAM; profesora investigadora del Instituto Mora; miembro del SNI, nivel I, y su línea de investigación: Historia e historiografía regionales de México contemporáneo; sobre ellas ha escrito diversos temas en libros, capítulos y artículos, y ha impartido cursos en el Instituto Mora, la Universidad Nacional, la Universidad Iberoamericana y la UABCS.

**marias@institutomora.edu.mx**

**Lilia Carbajal Arenas**

Profesora Investigadora en el Departamento y de Maestría en Economía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Licenciada en Economía por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Historiografía de México (UAM) y doctorante en Historia Económica por la UNAM. Sus líneas de investigación son la Historia económica, Historiografía y vida cotidiana. Miembro de los seminarios: Reflexiones en Historiografía "Rosalía Velázquez Estrada" (UNAM, UAM, Instituto Mora), Genealogías de la vida cotidiana. Diversas ponencias y artículos publicados.

**llcaoz@hotmail.com**

**Teresita Quiroz Ávila**

Profesora titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Socióloga, maestra en Historiografía de México y doctora en Diseño. Línea de investigación en Historia Urbana e Historiografía, cultura, violencia y familia. Es autora de los libros editados por la UAM: *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards* y de *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1040)*.

**tqa@azc.uam.mx**

**Raúl Pérez Hernández:**

Miembro colaborador del GIR. Escritoras y Personajes Femeninos en la Literatura, así como del GIR. Humanismo Eurasia (HUME), ambos de la Universidad de Salamanca. Ha sido profesor invitado en la Universidad de Salamanca para el Máster en Estudios de Asia Oriental (2016 y 2017). Su investigación combina el estudio de los elementos arquetípicos femeninos con la realidad de género en la literatura japonesa contemporánea.

**raulperezhernandez84@gmail.com**

## Quienes somos

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

*Fuentes Humanísticas* incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase**, **Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México) y **The PKP Index** (Textos en acceso abierto).

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa seis lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 57 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26), contamos desde 2011 con una página electrónica, y actualmente en el repositorio Zaloamati y en Open Journal System (OJS).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciables:

	Periodo	Del número	Coordinadores
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Alejandro de la Mora Miguel Ángel Flores Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011	A partir del 42	Teresita Quiroz Ávila

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4° En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma. A partir de 2018 se realiza el proceso editorial a través de la plataforma Open Journal System (OJS).

## Reglas de funcionamiento *Fuentes Humanísticas*\*

### OBJETIVOS

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

### CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: historia, historiografía, literatura, lingüística, educación, comunicación, cultura y estudios culturales.
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

\* Convocatoria 2020, p. 3.

### PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista debe ser inédito y no estar concursando en otra publicación, será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos para evaluación de pares en ciego. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán predictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas). Deberán entregar una carta detallando las correcciones realizadas a sugerencia de los dictaminadores.

### CRITERIOS EDITORIALES

#### Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea, a doble espacio).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

### Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar" (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar".

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

### Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

#### Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- *Dos autores o más autores:*

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- **Capítulo en un libro:**

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctorado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

### Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

### Cibergrafía (material electrónico)

- **Libro electrónico:**

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de [http:// URL](http://URL) o [versión electrónica].

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

- **Modelos de fichas para casos especiales.**

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.

**Portada**

LILIANA ANG. *orgasmo II*, 10x15 cm | *orgasm II*, 5.9x7.8 in

**Liliana Ang (1983, Ciudad de México)**

Estudió Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo ha sido expuesto en el Museo Universitario del Chopo, Museo de Memoria y Tolerancia, Museo de Arte de Querétaro, Museo del Pueblo de Guanajuato, New Americans Museum (E.U.A.), Museo Nacional de Antropología (El Salvador) y Philanthropy House (Bélgica), entre otros. En 2014 funda en su taller un espacio artístico dedicado a la difusión del trabajo de jóvenes artistas creadores. Durante sus 4 años de vida, Espacio Fidencia apoya a más de 50 artistas emergentes en la realización de 75 presentaciones, talleres y exposiciones. Su trabajo le ha concedido distinciones entre las que destacan el primer premio en la Bienal Nacional de Pintura Gómez Palacio (2010); una exposición individual en la galería Ca Lambert, en Alicante, España (2016); y recientemente la beca Acciona para estudiar el Máster en Artes y Profesiones Artísticas en Madrid (2018), donde reside actualmente. En 2017 nace su hija, trayendo consigo los vientos, las mareas y los silencios de un nuevo horizonte que actualmente exploran juntas.

# FUENTES HUMANÍSTICAS

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



## Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En la Ciudad de México
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

## Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:  
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria  
(Comunicarse para proporcionar número)

## Información y ventas: Licenciada María de Lourdes Delgado

---

### Suscripciones

Fecha \_\_\_\_\_

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ \_\_\_\_\_ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de ( ) ejemplares de la Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ( )

Nombre \_\_\_\_\_

Calle y número \_\_\_\_\_

Colonia \_\_\_\_\_ C. P. \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_ Estado \_\_\_\_\_

Teléfono \_\_\_\_\_ Correo electrónico \_\_\_\_\_

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. \_\_\_\_\_

Domicilio fiscal \_\_\_\_\_

\* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestro suscriptores  
Atentamente  
Dra. Teresita Quiroz / Editora / [tqa@correo.azc.uam.mx](mailto:tqa@correo.azc.uam.mx)