



REVISTA DE ESCRITORAS IBÉRICAS

Volumen 6

2018

Edita: UNED

<http://revistas.uned.es/index.php/REI>

Dirección: Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio

Secretaría: María Martos Pérez y Raquel García-Pascual

Maquetación: Gabriela Martínez Pérez

Colaboradora de edición: Gabriela Martínez Pérez

©Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2018

ISSN: 2340-9029 DOI: 10.5944/rei.vol.6.2018

©Imagen de cubierta y logo Carlos Pan

La Revista de escritoras ibéricas está dedicada al estudio de las escritoras de la Península Ibérica de cualquier época y bajo cualquier presupuesto metodológico riguroso. Publicación electrónica con revisión por pares doble ciego. Los lectores pueden descargar, reproducir, distribuir, imprimir, realizar búsquedas y establecer enlaces a sus artículos sin previa autorización de los editores de la revista o de los autores de los textos, siempre con la debida consideración a la cita y el uso del copyright científico.

A Revista de Escritoras Ibéricas é dedicada ao estudo das escritoras da Península Ibérica de todas as épocas, de acordo com todos os pressupostos metodológicos rigorosos. Os artigos serão submetidos a um sistema prévio de avaliação por pares (peer review) . Os leitores podem descarregar, reproduzir, distribuir, imprimir os seus artigos, bem como realizar buscas e estabelecer ligações para os seus artigos sem prévia autorização dos editores da revista ou dos autores dos textos, sempre prestando a devida atenção ao mecanismo da citação e ao respeito pelo copyright científico.

Consejo científico de la revista.

Vanda Anastacio, Universidade de Lisboa; Mercedes Arriaga, Universidad de Sevilla; Tobias Brandenberger, Georg-August-Universität Göttingen; Anna Caballé, Universidad de Barcelona; Anabela Couto, UNIDCOM/IADE - Unidade de Investigação em Design e Comunicação/ Instituto de Arte e Decoração; Anne J. Cruz, University of Miami; Ángela Ena Bordonada, Universidad Complutense de Madrid; Teresa Ferrer Valls, Universitat de València; Anna Klobucka, Univ. Massachussets Darmouth; Constância Lima Duarte, Universidade de Minas Gerais; Paula Morão, Universidade de Lisboa; Miguel Ángel Pérez Priego, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; José Romera Castillo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Constance Sullivan, University of Minnesota; Elías Torres, Universidade de Santiago de Compostela; Inmaculada Urzainqui, Universidad de Oviedo; Francisca Vilches de Frutos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Í N D I C E

Artículos

- 9 “Esclava siendo señora”: poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén
Antía Tacón García
- 37 *La voz de los muertos* de Carmen de Burgos (1911), entre siglos, lenguas y culturas
Ana Vian Herrero
- 89 El principio de una escritura. La huella del silencio en la lírica metafísica de Chona Madera
José Manuel Martín Fumero
- 109 Escritoras vascas y feminismo: la ubicua violencia sexual contra la mujer en los relatos de Eider Rodríguez
Iker González-Allende

Reseñas

- 141 Isabel Morujão (coord.), *Em Treze Cantos: Epopéia Feminina em Recinto Monástico. O Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel*. Porto: CIT-CEM, 2014.

Rosa María Sánchez Sánchez

- 143 Nieva-de la Paz, Pilar, *Escritoras españolas contemporáneas. Identidad y vanguardia*. Berlín: Peter Lang, 2018.

Lucía Montejo Gurruchaga

- 151 Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant humanidades, 2017.

María Martos Pérez

ARTÍCULOS

“ESCLAVA SIENDO SEÑORA”:
PODER Y AGENCIA FEMENINA EN
EL CONDE PARTINUPLÉS DE ANA CARO MALLÉN

ANTÍA TACÓN GARCÍA

Universidade de Santiago de Compostela
antia.tacon@rai.usc.es

RESUMEN: El presente artículo propone interpretar la comedia *El conde Partinuplés* (1653), de Ana Caro Mallén, como una reflexión sobre las posibilidades, contradicciones y limitaciones experimentadas por la mujer gobernante en el marco sociocultural del siglo XVII. Dicha reflexión se construye a través del personaje ficticio de Rosaura, emperatriz de Constantinopla. La obra se nutre, además, de numerosas referencias intertextuales, mitológicas y culturales que se ven invertidas o subvertidas en manos de la dramaturga, al tiempo que la magia (elemento dual y de gran valor simbólico) y la solidaridad entre mujeres se convierten en el ente generador de la agencia femenina en la comedia.

PALABRAS CLAVE: Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, agencia femenina, poder, género.

“ESCLAVA SIENDO SEÑORA”: Power and Female Agency in Ana Caro Mallén’s *El Conde Partinuplés*

ABSTRACT: This paper considers the play *El conde Partinuplés* (1653), by Ana Caro Mallén, as a reflection on the possibilities, contradictions and limitations experienced by the woman ruler in the sociocultural framework of the 17th century. This reflection is expressed through the fictional character of Rosaura, empress of Constantinople. The play also includes a large number of intertextual, mythological and cultural references inverted or subverted by the dramatist. At the same time, magic (a dual element with great symbolic value) and solidarity among women are sources of female agency in this *comedia*.

KEYWORDS: Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, female agency, power, gender.

¿qué gusto puedo tener
cuando, ¡ay Dios!, me considero
esclava siendo Señora,
y vasalla siendo dueño?

Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, vv. 285-88

El presente artículo pretende aducir nuevos argumentos para la relectura de *El conde Partinuplés* (1653), de Ana Caro Mallén, como una obra en la que la construcción de la agencia femenina, el género y el poder político ocupan un lugar central. Se propone, en concreto, entender esta comedia como una reflexión en torno a las contradicciones y limitaciones experimentadas por la mujer gobernante en el contexto político y sociocultural del siglo XVII. Al mismo tiempo, se destaca el papel preponderante de la magia y de las relaciones de amistad y cooperación entre los personajes femeninos, así como el diálogo permanente de *El conde Partinuplés* con los referentes históricos, culturales y literarios de la época; estos últimos son, además, objeto de múltiples inversiones y subversiones a lo largo de la obra.

Pese al éxito del que gozó entre el público contemporáneo, la comedia *El conde Partinuplés* se ha visto desdeñada por buena parte de la crítica moderna; en gran medida, debido al temprano juicio de McKendrick (1974: 172), quien la califica de “extremely bad”. En la misma línea, Ferrer Valls (1995) la considera una obra de escaso interés, con una acción y unos personajes poco desarrollados y sin “ningún tipo de conflicto que tenga que ver con el debate sobre la mujer”. Al compararla con la otra comedia conservada de la autora, *Valor, agravio y mujer*, sostiene que esta última, debido posiblemente a la influencia de María de Zayas, “manifiesta un ánimo reivindicativo que no existe en la anterior”.

Sin embargo, *El conde Partinuplés* ha sido también objeto de reinterpretaciones que abogan por la posición contraria; tanto es así que la obra ha llegado a entenderse como “a paradigm of feminist writing and contestation” (Quintero, 2012: 215). En este sentido pueden mencionarse, entre otros, ciertos estudios de los que se ofrece seguidamente una breve relación. En primer lugar, ya la edición de Luna (1993: 15) observa en *El conde Partinuplés* elementos de “reflexión y parodia de las convenciones y códigos que sirven para representar el signo ‘mujer’”. Posteriormente, Soufas (1997) subraya el conflicto existente entre la condición de mujer de Rosaura y su ser político en cuanto emperatriz, una situación que tratará de superar a través de la magia. Su estudio alude, además, a la inversión de la mirada masculina y la reescritura de mitos y convenciones literarias presentes en la obra; a esta cuestión se refiere también Quintero (2012), si bien insistiendo en que Rosaura no llega a demostrar las virtudes propias de una gobernante, ni en el ámbito político ni en el militar. Por su parte, Carrión (1999) sostiene que la posposición del matrimonio en *El conde Partinuplés* funciona como una estrategia para ofrecer una crítica de la representación de la mujer en el discurso político y literario de su tiempo. Weimer (2000) y Maroto Camino (2007) estudian las conexiones entre *El conde Partinuplés* y la comedia calderoniana *La vida es sueño*, y a partir de ellas concluyen que la obra de Caro supone una contestación al orden patriarcal, aunque en distinto grado: si para Weimer dicho orden se ve desafiado, Maroto Camino habla de una negociación. Además, esta estudiosa insiste en el valor de la magia como vehículo de la agencia femenina en *El*

conde Partinuplés, una idea que interesa contemplar en paralelo a la visión de Kaminsky (1993) de la profecía que amenaza a Rosaura como símbolo del patriarcado.

Tomando en consideración el enfoque de estas últimas aportaciones, el presente artículo propone leer *El conde Partinuplés* como una reflexión sobre el entramado de contradicciones en el que había de moverse una gobernante en el siglo XVII. La representación social, ideológica y cultural vigente de la mujer limita necesariamente el ejercicio del poder por parte de Rosaura. Por ello, la actuación de la emperatriz responde no tanto a un compromiso voluntario como a la imposibilidad de romper de manera absoluta con las normas de su mundo. En consecuencia, la protagonista se mueve en un continuo ejercicio de dualidades: la misma acción puede suponer a un tiempo una expresión de poder y una maniobra de autoprotección exigida por las limitaciones de su situación. En este sentido, también la magia debe entenderse como un símbolo de doble filo: como se verá, la profecía representa la amenaza ejercida por el orden social imperante, pero los conjuros de Aldora serán lo que permita abrir brechas en esa realidad y ofrecer una alternativa asentada sobre la agencia femenina y la solidaridad entre mujeres. Al mismo tiempo, los referentes míticos y literarios que construyen la cultura que niega a Rosaura como sujeto político aparecen en múltiples ocasiones invertidos o reinterpretados. Por esta razón, resulta necesario reexaminar la recreación e inversión de múltiples motivos intertextuales, mitológicos y culturales presentes a lo largo de la obra. Se observa, además, cómo ciertas desviaciones de la novela fuente de la comedia pueden favorecer la interpretación aquí propuesta. Paralelamente, se afirman en estas páginas la competencia de Rosaura como gobernante y su tendencia a priorizar, a lo largo de la comedia, lo político sobre lo sentimental. Los rasgos sintetizados permiten proponer la hipótesis de que, en *El conde Partinuplés*, Ana Caro Mallén expresa un ánimo no menos reivindicativo en torno a la situación de la mujer que el comúnmente reconocido por la crítica a propósito de *Virtud, agravio y mujer*.

De forma previa al análisis exhaustivo de la comedia con los objetivos antes apuntados, no es ocioso recordar algunos datos relativos a la obra que nos ocupa y a su autora. *El conde Partinuplés* es una comedia

caballeresco-mitológica impresa en 1653 y representada con toda probabilidad entre finales de la tercera década y comienzos de la cuarta del siglo XVII.¹ Por su parte, Ana Caro Mallén, una de las contadas dramaturgas del Barroco español,² desarrolló su carrera literaria en Sevilla, donde alcanzó la fama y el acceso a los círculos culturales y editoriales. Se tiene constancia además de que cobraba por sus escritos, lo que la convierte en escritora “de oficio” (Luna, 1995).³ Las obras de Caro evidencian una sólida educación, que se refleja en las numerosas referencias históricas y mitológicas manejadas, unidas a un vivo interés por la realidad política y social de la época. En concreto, se conservan de su autoría dos comedias, *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*, además de una loa, un coloquio sentimental, cuatro relaciones y cinco poemas sueltos. El resto de su producción literaria se ha perdido, si bien se sabe que recibió retribuciones por al menos dos autos sacramentales: *La puerta de la Macarena* y *La cuesta de la Castilleja*. Su fallecimiento víctima de la peste en 1646, con la probable destrucción de sus pertenencias, puede explicar la ausencia de más obras conservadas.

El conde Partinuplés se abre con la conspiración de los vasallos de Rosaura, emperatriz de Constantinopla,⁴ para derrocarla si no contrae matrimonio y proporciona un heredero al imperio: “cásese o pierda estos Rei-

¹ Véase la edición de Luna (1993: 10), de la que se extraen todos los textos; por su parte, Delgado (1993) propone situar la composición entre 1610 y 1611. Desde el punto de vista argumental, la obra parte de una célebre novela de caballerías francesa del siglo XII, *Partonopeus de Blois*, traducida por primera vez al castellano en 1497 y objeto de numerosas ediciones desde entonces.

² Véase Baranda (2004), quien incluye a Caro en la segunda y más interesante generación de dramaturgas del siglo XVII, junto con Leonor de la Cueva, María de Zayas y Ángela de Azevedo. Para una panorámica más amplia, pueden consultarse Serrano y Sanz (1903-1905), Baranda (2005, 2013), Montejo y Baranda (2002) y Baranda y Cruz (2018).

³ Con respecto a la biografía de Caro, puede consultarse además el estudio de Escabias (2012). Esta autora defiende la teoría de que Caro nació como esclava morisca y fue posteriormente adoptada por la familia del procurador de la Real Audiencia de Granada.

⁴ Para un estudio sobre la figura de la reina en el teatro español del Siglo de Oro, puede consultarse Zúñiga (2015). En concreto, Rosaura figura incluida en la categoría de las soberanas ficticias, pero que se mueven en contextos históricos o históricos-legendarios.

nos” (v. 5), proclaman antes de llamar a las armas. Ante el alboroto, Rosaura cree en un primer momento que se enfrentan a una amenaza externa; se muestra entonces dispuesta a luchar personalmente y “defender valiente, / de estos Reinos la corona” (vv. 33-34), si es necesario con su vida. Los propios sublevados exclaman al oírla “¡Qué cuerda!”, “¡Qué hermosa!” (v. 44); Rosaura armoniza así en su persona las cualidades de *potentia*, *sapientia* y *voluptas*.⁵ Ante sus demandas, le confiesan que de la agitación “tú sola eres la causa” (v. 49) y, finalmente, Emilio le expone la situación (vv. 71-90):

Cásate pues, que no es justo,
que dejes pasar la aurora
de tu edad tierna, aguardando
a que de tu sol se ponga [...]
que habías de ver tu corona
dividida en varios bandos,
y arriesgada tu persona.
Elige esposo, primero
que la fe jurada rompan
porque de no hacerlo así
tu Majestad se disponga
a defenderse de un vulgo
conspirado en causa propia.
[...] tú, Emperatriz, mira ahora
si te importa el libre estado,
o si el casarte te importa.

Estos versos reflejan el desgarro al que se ve sometida Rosaura a lo largo de la comedia: en su contexto, el poder y la independencia se muestran irreconciliables con la condición femenina. Sus propios súbditos vierten sobre ella una mirada masculina que la considera mujer antes

⁵Como recuerda Gil-Oslé (2009: 112), la unión de estas tres vías hacia la felicidad es lo que aconseja Ficino a Lorenzo de Medici, de manera que “Rosaura es la encarnación de un ideal y se puede considerar la posibilidad de que ella misma funcione como un ‘espejo’ político dentro de la obra”. En relación con la *sapientia*, puede consultarse el análisis de Voros (2000) en torno a la caracterización del ingenio femenino en *El conde Partinuplés*.

que reina, y objeto de deseo antes que sujeto político; con la aplicación del tópico del *carpe diem* y la valoración de su juventud y atractivo físico, “she becomes the objectified courtly *dama*, gazed upon by the entire court” (Soufas, 1997: 47). La amenaza de una rebelión violenta se hace explícita, así como el peligro de la propia vida de la emperatriz. La única opción que se le ofrece es el matrimonio, con conocimiento de que esta imposición corre el riesgo de privarla simultáneamente de su autonomía, tanto en lo político como en lo personal: perderá el llamado “libre estado”. La conciencia de este hecho se intensifica cuando Rosaura revela los temores que hasta ahora le han impedido tomar marido; tienen origen en una predicción formulada por los astrólogos (vv. 177-86):

que un hombre, ¡fiero daño!,
le trataría a mi verdad engaño
rompiéndome la fe por él jurada,
y que si en este tiempo reparada
no fuese por mi industria esta Corona,
riesgo corrían ella y mi persona;
porque este hombre engañoso,
con palabra de esposo,
quebrantando después la fe debida,
el fin ocasionaba de mi vida.

Para McKendrick (1974: 172, nota 1), quien tiene una muy negativa opinión de la obra, la profecía supone “a mere variation on the usual inability to conceive of female *esquivez*'s having any spontaneous origins”. Sin embargo, tras este elemento mágico, que no está presente en la novela francesa fuente de la comedia,⁶ puede leerse una amenaza simbólica mucho más significativa: dado que para la mujer del XVII el matrimonio implica la

⁶ Weimer (2000) sugiere que la adición de la profecía funesta sobre la sucesión es reflejo de la intertextualidad establecida entre la comedia de Caro y *La vida es sueño*: en opinión del crítico, *El conde Partinuplés* implica una revisión protofeminista del texto calderoniano. Uno de los indicadores más obvios del vínculo entre ambas obras es el personaje de Federico de Polonia, pretendiente de Rosaura, quien se declara hijo de Segismundo. Maroto Camino (2007) incide también en las conexiones existentes entre estas dos comedias.

sumisión a un marido, Rosaura sabe que al casarse se sitúa en una posición vulnerable. Como mujer, se le exige que entregue el poder sobre sí misma a su esposo; hacerlo y mantener intacto el poder sobre el reino implica una contradicción inevitable. Por ello, no hay duda de que, si el hombre elegido decidiese traicionar la confianza de la heroína y abusar de la posición que se le ha otorgado, la propia Rosaura y su imperio correrían grave peligro. Tal interpretación es coincidente con la de Kaminsky (1993: 94), para quien “the horoscope is a representation of both the rule and the forecast of the patriarchal power”. En el personaje de Rosaura se dramatiza, por lo tanto, la compleja situación a la que habría de enfrentarse toda gobernante de la época.⁷ Recuérdese, a modo de muestra, la postura de Vives (1947: 1103-04) en su *Formación de la mujer cristiana*, escrita para la educación de María I de Inglaterra.⁸

A la reina doña María, mujer del emperador Maximiliano, hábile tocado en herencia de su padre Carlos esta tierra y con-

⁷ La preocupación de Rosaura no carece de antecedentes históricos. Isabel la Católica hubo de especificar en su acuerdo de matrimonio que mantendría intacta su soberanía sobre Castilla, prevención que Fernando no halló necesaria en Aragón (Soufas, 1997: 45). De manera similar, al casarse María I de Inglaterra, “the treaty obviously reflects a concern that the nature of the customary relations between husband and wife would affect Mary’s performance as monarch” (Jordan, 1987: 427), lo cual no impidió que en la práctica Felipe II ejerciese mayor influencia sobre el trono inglés de la que la ley le reservaba. Isabel I de Inglaterra, como es bien conocido, optó por nunca contraer matrimonio.

⁸ La obra, originalmente escrita en latín y titulada *De institutione feminae christiana*, fue dirigida a Catalina de Aragón para la instrucción de la entonces princesa María, que habría de ser la primera reina gobernante de Inglaterra. Además, Catalina era hija de otra reina por derecho propio, Isabel de Castilla, quien había mostrado un notable interés por su educación personal y la de su progenie; el mismo Vives señala que “la edad nuestra vió aquellas cuatro hijas de la reina Isabel [...] tener muy buenas letras” (1947: 999). Asimismo, el hecho de que a María la sucediese en el trono su hermanastra, Isabel I de Inglaterra, supuso que la corona inglesa estuviese en manos de una mujer a lo largo de casi todo el siglo XVI. Como observa Jordan (1987), esta situación, unida a la presencia de María Estuardo en Escocia, propició el surgimiento en el contexto británico de múltiples escritos a favor y en contra del gobierno femenino. Por otra parte, en el fragmento aquí seleccionado, Vives hace referencia a la duquesa María de Borgoña, que contrajo matrimonio con el emperador Maximiliano I.

dado de Flandes. Como tuviesen los flamencos en menguada opinión la llaneza y apacibilidad de Maximiliano y acudieran a doña María para todos los negocios de aquel dominio, jamás quiso ella determinar cosa alguna de poder absoluto sin consultarla primero con su marido, cuya voluntad tuvo siempre por ley [...] No debe la mujer prudente estimar la cuantía de su dote, ni cuánto dinero introduce en la casa de su marido, ni qué hermosura, ni qué prosapia esclarecida, sino el recato, la castidad, la probidad, la obediencia al imperio del marido, el diligente cuidado de los hijos y de la casa; dotada abastanza viene la mujer que con estas virtudes esté dotada.

Así pues, la encrucijada en la que se encuentra Rosaura en *El conde Partinuplés* deriva directamente de su condición de mujer; no hay duda de que un monarca masculino se hallaría también bajo la presión de obtener un heredero legítimo, pero ni el matrimonio supondría una amenaza a su autoridad, ni es muy probable que recibiese semejantes amenazas de sublevación: al fin y al cabo, incluso el tiranicidio era aprobado por los tratadistas políticos de la época solo en las circunstancias más extremas.⁹ Además, ninguna de las opciones que se le presentan a la emperatriz le permite mantener su poder de manera íntegra: la rebelión de los vasallos implica, en la práctica, un rechazo esencial a su gobierno, pues, como observa Soufas (1997: 47-48), “her only hope of remaining in what amounts to a borrowed space of empowerment is to share it with a male”. La fragmentación de poder con la que se amenaza a la heroína (vv. 78-79: “habías de ver tu corona dividida”) parece, en un sentido u otro, inevitable.

Pese a su indignación y reticencias, Rosaura acepta buscar un marido, “sea o no sea justo” (v. 193) que se le haga tal exigencia, y negocia con sus vasallos un año de plazo. Una vez a solas con su prima Aldora, se lamenta: “¿qué gusto puedo tener / cuando, jay Dios!, me considero / esclava siendo Señora, / y vasalla siendo dueño?” (vv. 285-88). De nuevo,

⁹ El debate en torno al derecho de resistencia ante el gobernante injusto fue muy intenso en el Siglo de Oro; dado que la bibliografía sobre este tema es muy abundante y una mayor profundización en él me apartaría del propósito de este artículo, remito, por ejemplo, a Fox (1986: 13).

la incompatibilidad entre el papel público y el privado exigidos a la gobernante mujer es traída a primer plano, al tiempo que, como señala Luna (1993: 92, n. al v. 288), se sugiere una denuncia del matrimonio “como relación jerárquica”.

En esta situación, a Rosaura solo le queda una posibilidad: aceptar la imposición y, en la medida de lo posible, tratar de reescribirla en sus propios términos. Para ello, desea recabar la mayor cantidad de información posible sobre sus pretendientes, a fin de escoger a aquel que menos posibilidades tenga de confirmar la funesta profecía. Esto resulta posible gracias a las artes mágicas de Aldora, quien convoca a los espíritus infernales¹⁰ para que “en aparentes figuras / sean de mi vista objetos” (vv. 337-38) los príncipes considerados. Cada uno de los tres pretendientes propuestos por el consejo de la emperatriz encarna una de las virtudes que Rosaura aúna en sí misma: Federico la *voluptas*, Roberto la *potentia* y Eduardo, la *sapientia*. En este sentido, puede decirse que todos son inferiores a ella. Rosaura los rechaza a los tres¹¹ y opta por una cuarta vía, la del conde Partinuplés, en una subversión del juicio de Paris sobre la que observa Gil-Oslé (2009: 109-11):

Los cambios que las escritoras de la temprana modernidad europea hacen en estas *funciones* del *Juicio de Paris* resaltan la voz femenina actuando dentro (a veces, incluso fuera) de las normas de la política matrimonial. Por ejemplo, que la *función* del juez la cumpla una mujer -Cara en Boccaccio, Rosaura en Ana

¹⁰ A pesar de su invocación a los espíritus del infierno, no debe confundirse la práctica de Aldora con lo que se entendía por brujería en el Siglo de Oro: “La hechicería es un intento de dominar la naturaleza para producir resultados benéficos o maléficos, por lo general con ayuda de los espíritus del mal. Por otra parte, la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el Diablo para realizar actos mágicos con el fin de negar, repudiar y afrontar al Dios cristiano” (Robbins, 1991: 298).

¹¹ Cabe destacar el motivo aducido por la heroína para rechazar a Roberto, príncipe de Transilvania: “Y si es tan bravo Roberto, / ¿quién duda que batirá / de mi pecho el muro tierno / con fuerzas y tiranías, / siendo quizá el monstruo fiero / que amenaza la ruina / de mi vida y de este Imperio?” (vv. 408-14). Una vez más, la amenaza de la violencia resulta omnipresente y determinante en las decisiones de la emperatriz.

Caro- no es inicuo, ya que entra dentro del campo de *quién* elige, transcendiendo el *qué* del formalismo [...] La expresión de su deseo no domesticado dentro de la sociedad androcéntrica simbolizada por el *Juicio de Paris*, es la forma en que Rosaura habita las normas sin llegar a la confrontación absoluta, al mismo tiempo que tampoco se somete completamente a los deseos de sus súbditos.

De este modo, la magia permite la inversión de la mirada, de tal manera que son ahora los personajes masculinos los que se hallan sujetos al escrutinio de las mujeres. La magia como contrapoder femenino es una constante en el imaginario mítico y literario; en concreto, el personaje de Aldora bebe de la tradición de las hechiceras clásicas de Tesalia, o hechiceras mediterráneas, herederas de Circe: se trata de una figura considerablemente productiva en el teatro barroco.¹² Además, este recurso puede resultar todavía más significativo en las obras escritas por mujeres; como señala Alberola (2010: 328), “la magia no es banal en la producción literaria femenina: la mujer recurre a ella porque no puede oponerse de otro modo al poder masculino. En este sentido, la función de la magia en las piezas escritas por mujeres sería la de liberar a la fémina”.

No hay que olvidar, además, que tanto la magia como el teatro y sus recursos escenográficos asociados funcionan, con frecuencia, como vehículo de evasión, al tiempo que elementos posibilitadores de situaciones instaladas al margen de la realidad y el orden social.¹³ Así pues, la ma-

¹² Véase Alberola (2010). Respecto a la clasificación de Aldora como hechicera mediterránea, además de la caracterización general del personaje y sus habilidades (preferencia por la magia amatoria, representación de hechos ocurridos a distancia...), confirma esta categorización la exclamación de Gaulín: “¿Si es Tesalia o la engañosa de Circe?” (vv. 715-16). Sobre el tema de la magia en *El conde Partinuplés*, puede consultarse también Castro de Moux (1998).

¹³ “Al representar con los medios artificiales de la máquina teatral o al crear con la ayuda técnica apariciones insólitas e hiperbólicas, o dicho más generalmente, realidades todavía no representables o incluso todavía no imaginables (por maravillosas que sean), al anticiparlas, van extendiendo los límites de la realidad empírica, contribuyendo de esta manera al carácter emancipatorio de la literatura [...] Al compensar la realidad empírica deficitaria, al oponerse al saber empírico, la magia se ficciona-

gia no deja de ser un recurso para proporcionar un poder a quien no lo tiene según las leyes del mundo; al referirse al mito ancestral de la hechicera, Beauvoir (2016: 252) observa que “una acción es mágica cuando, en lugar de haber sido producida por un agente, emana de una pasividad”. En una sociedad donde el poder político es masculino, se espera incluso de la emperatriz que se convierta en un ente pasivo: solo yendo más allá de esa realidad pueden Rosaura y Aldora recobrar, en la ficción literaria, el control de la comedia. De este modo, la magia de Aldora, en estrecha colaboración con los recursos escénicos desplegados por la dramaturga, se vuelve el instrumento clave para la recuperación del poder y la agencia femenina en *El conde Partinuplés*; por tanto, “readers can safely infer that Aldora’s magical devices are statements of female agency” (Maroto Camino, 2007: 207).¹⁴ La amistad y colaboración entre Aldora y Rosaura resulta, pues, un elemento fundamental, como insiste Kaminsky (1993: 92-93):

It is not only in the attitude toward marriage that Caro’s plays recast intimate relationships. They also portray homosocial relationships differently, skewing the conventions of the *comedia* without breaking them. The close friendship between women, in this case Rosaura and Aldora, is not uncommon in plays of the period; what is uncommon is the ability of these women, together, to make decisions and exercise power.

En este sentido, la magia es en *El conde Partinuplés* a la vez amenaza y salvación: la profecía vaticina la muerte de Rosaura y la destrucción de su reino a manos de su esposo; las artes de Aldora la ayudan a recobrar la agencia y, quizás, evadir ese destino. No está fuera de lugar, por lo tanto, leer en esta comedia una defensa de la solidaridad femenina frente a las li-

liza, posibilitando o legitimando ahora la transgresión de tabúes, concediendo más libertad a la subjetividad, a la contingencia y a la creación ilimitada de mundos fictionales” (Hönig, 2007: 295-96).

¹⁴ Además, Maroto Camino (2007) compara el empleo activo de la magia por parte de Aldora (y, a través de ella, Rosaura) para eludir la profecía con el proceder del rey Basilio en *La vida es sueño*, quien se deja guiar por una confianza excesiva en la astrología. En relación con ello, sugiere la existencia en *El conde Partinuplés* de cierta reivindicación de la tradición mágica asociada a la mujer.

mitaciones impuestas por el orden social¹⁵. En palabras de Maroto Camino (2007: 210):

El conde Partinuplés cannot but create in audiences and readers alike the lasting impression that women should act in solidarity in this misogynist world. *El conde Partinuplés*, then, not only tests received notions of hegemony and kingship but also vindicates magic and female powers, including the power to question the Baroque engenderment of notions such as identity, subjectivity, friendship, and agency.

Una vez Rosaura ha examinado a sus potenciales cónyuges y se ha decidido por Partinuplés, Aldora hace llegar a este un retrato de la emperatriz; a continuación, ante el conde y su criado Gaulín aparece una fiera, a la que siguen hasta que esta se transforma en Rosaura y desaparece. Partinuplés queda cautivado por la mujer del retrato y olvida por completo a su prometida, Lisbella. Como observa Carrión (1999: 243-44), en esta escena Lisbella interpreta acertadamente la inscripción que acompaña al retrato: “en la R dirá Reina, / y en la A [...] de Asia o África” (vv. 522-24); sin embargo, Partinuplés la interrumpe para hacer en su lugar una lectura enmarcada en la tradición cortés: “en las almas reina” (v. 524). Paradójicamente, el conjunto de la escena supone a pesar de ello una nueva inversión de la mirada masculina (Quintero, 2012: 219): los tópicos del retrato como fetiche de la amada, y de esta última como presa a la que el hombre debe dar caza, son subvertidos de tal modo que se convierten en instrumentos de la agencia femenina, puesto que es Rosaura quien toma la iniciativa en la seducción.¹⁶ Algo similar ocurre en *Valor, agravio y mujer*, donde también

¹⁵ Sobre la importancia de la solidaridad entre mujeres en la otra comedia conservada de Caro, *Valor, agravio y mujer*, así como en *Traición en la amistad* de María de Zayas, puede consultarse Maroto Camino (1999). Respecto a la primera, ha de destacarse la actitud de Estela al descubrir que su amado don Juan tiene un compromiso previo con Leonor: tras reprocharle enérgicamente su comportamiento para con esta, renuncia a la relación y declara: “Quedemos / hermanas, Leonor hermosa” (vv. 2731-32). Véase también Vollendorf (2005).

¹⁶ “This scenario creates a sense of reciprocity in the relationship of hunted and hunter, normally embedded in strict gender constraints at this time. Caro’s presentation of the hunt and the portrait effectively reverses subject and object, thereby renegotia-

aparece el retrato como instrumento empleado por la heroína para despertar (en este caso, reavivar) el amor del hombre al que desea. Además, en dicha comedia Caro ofrece una crítica a otro de los más repetidos paradigmas sociales y literarios que integraban el discurso misógino, el código del honor: sus personajes llegan a hallarse en una situación de absurdo en la que “todos hemos de matarnos, / yo no hallo otro remedio [...] y ése es bárbaro y sangriento” (vv. 2662-65).¹⁷

En el segundo acto, mediante una nueva serie de intervenciones mágicas de Aldora, Partinoplés y Gaulín son transportados al castillo de la emperatriz en Constantinopla. Allí, manos invisibles les sirven comida y bebida, que el *gracioso* (portavoz de opiniones cada vez más misóginas a lo largo de la obra)¹⁸ es incapaz de tocar, en castigo a sus continuas malas palabras sobre la amada misteriosa de su señor. A continuación, Rosaura le habla al conde y le declara su amor, pero, valiéndose de la oscuridad, se niega a dejarse ver¹⁹ (vv. 1016-38):

CONDE	Pues, ¿qué teméis?
ROSAURA	A vos mismo.
CONDE	[...] Pues, ¿por qué cuando me tenéis rendido en vuestro poder y estáis satisfecha de lo dicho,

ting the relationship between man and woman” (Maroto Camino, 2007: 207).

¹⁷ Véase Ferrer Valls (1995). Para esta autora, además, la ausencia de final trágico en *Valor, agravio y mujer* implica una contestación a los dramas de honra de tipo lopesco y calderoniano; a su vez, Maroto Camino (1996) propone una lectura de dicha obra como una reescritura de la tradición donjuanesca. Respecto a la reelaboración de los elementos convencionales de la comedia en las obras de autoría femenina, y en concreto en las de Ana Caro, pueden consultarse también Ordóñez (1985), Williamsen (1992) y Dougherty (1997).

¹⁸ Por ejemplo, cuando Partinoplés recibe el retrato de Rosaura, Gaulín se burla de las iniciales en él inscritas, sugiriendo significados peyorativos como “rapada o relamida, / rayada, rota o raida, / rotunda, ratera o rana [...] y si es enigma más grave, / el A quiere decir ave / y la R, de rapiña” (vv. 530-40). Posteriormente, en referencia al conjunto del género femenino, exclama: “¡oh, quien las matara a coces a todas!” (vv. 1543-44).

¹⁹ Se trata del tópico de la amante invisible, estudiado por Armas (1976).

me negáis vuestra hermosura,
privando el mejor sentido
del gusto en su bello objeto?
ROSAURA No apuremos silogismos [...]
demás que me habéis visto
y os he parecido bien.
CONDE ¿Yo? ¿cuándo?

Como reflejan los anteriores versos, Partinoplés, aun admitiendo que “me tenéis rendido en vuestro poder”, exige enseguida la posibilidad de juzgar el aspecto físico de Rosaura. Sin embargo, la inversión de la mirada que marca toda la obra continúa, y la emperatriz le niega ese privilegio. No ha de pasar inadvertido que el motivo por el que lo hace es, como ella misma afirma, el temor al propio conde: a que la traicione y, muy posiblemente, a que haga pública su identidad y cause su deshonra.²⁰ Incluso ayudada por la magia, la emperatriz sigue sintiéndose obligada a esquivar las fronteras impuestas por su condición de mujer: en este sentido, su negativa a dejarse ver es a la vez una expresión de autoridad sobre Partinoplés y una consecuencia de las limitaciones de su propio poder en el orden social vigente.

Además, el anterior diálogo refleja la poca firmeza de la que hace gala Partinoplés a lo largo de la comedia: proclama ahora su amor por Rosaura, aunque poco después empieza ya a sospechar que es la misma mujer del retrato que antes lo cautivó; y en cuanto a su antigua prometida, declara: “No hay Lisbella, perdóneme su decoro” (vv. 1296-97). Así pues, si el honor de alguien está en juego por la volatilidad del conde, no es el suyo, sino el de Rosaura y Lisbella.²¹ En esta misma línea, defectos tradi-

²⁰ Rosaura “uses darkness as a form of enclosure that protects her from recognition in her transgression of woman’s permissible expression of desire” (Soufas, 1997: 53). De manera implícita, puede entenderse que Rosaura y Partinoplés mantienen relaciones sexuales en el acto segundo, algo que resultaba explícito en la novela fuente.

²¹ En *Valor, agravio y mujer*, la poca constancia del protagonista masculino y las consecuencias de su comportamiento sobre la honra de la heroína suponen el principal desencadenante de la trama. Ella lo tacha de “aleve, ingrato, mudable, / injusto, engañador, falso / perjurio, bárbaro, fácil / sin Dios, sin fe, sin palabra” (vv. 1455-58), y declara: “si como es justo guardasen / los hombres de vuestras prendas / otros preceptos

cionalmente achacados por el discurso misógino a las mujeres los exhibe a lo largo de la comedia el protagonista masculino: junto a la inconstancia, surgen la curiosidad y la falta de confianza. A esta última hace referencia Rosaura al final del segundo acto, cuando revela al conde que Francia está en peligro y lo exhorta a marcharse a defender su tierra, “porque veas que yo, / aun siendo forzosamente / por mujer más incapaz / de aliento, más flaca y débil, / fio más de tus verdades / y de la fe que me tienes, / que tú de mí te aseguras” (vv. 1418-24). De este modo, enamorada o no, Rosaura sigue haciendo el papel de gobernante racional, capaz de poner la razón de estado por delante de sus pasiones; y desmiente con sus actos la inferioridad ontológica de la mujer que afirman sus palabras. Por otra parte, continúa siendo evidente la preeminencia de la agencia femenina en la comedia: en contraste, Partinuplés rara vez toma decisiones autónomas, sino que se deja influenciar por otros personajes (en este caso, la propia emperatriz).²²

A diferencia de lo que sucede en la novela fuente, la comedia de Ana Caro no incluye las gestas béticas de Partinuplés, sino que el tercer acto se abre con su regreso a Constantinopla; de hecho, cuando empieza a relatarle sus hazañas a la emperatriz, esta se queda dormida.²³ Se inicia así el momento climático de la obra. Por primera vez, Rosaura ha cedido su control sobre la situación a Partinuplés: inmediatamente, el conde siente deseos de traicionar los límites impuestos por ella y verle el rostro. Duda unos instantes, consciente de cometer una falta, pero, animado por Gaulín, enseguida cede a la tentación (vv. 1660-76):

GAULÍN Acaba ya,
 ¿no es mujer y tú eres hombre?,
 ¿te ha de matar?

más graves / en la ley de la razón / y la justicia, ¡qué tarde / ocasionaran venganzas! / Mas ¿para qué quien no sabe / cumplir palabras, las da?” (vv. 1431-38).

²² Según Maroto Camino (2007: 209), Partinuplés desempeña “a role that could be easily seen not only as passive and feminine but also as uninteresting [...] In fact, his feminization embodies his most important trait -he becomes throughout the play the victim of Rosaura and Aldora’s plot”.

²³ Como señala Soufas (1997: 54), este hecho, “subverting the usual arrangement of the courtly male reciter and female listener [...] trivializes his feats and their description”.

CONDE

Dices bien [...]
en esta curiosidad
sé que mi muerte se esconde,
mas ya estoy en la ocasión,
de esta vez mi fe se rompe.
Dáme esa bujía.

En la decisión del conde juega un importante papel la potencialidad de la violencia física del hombre sobre la mujer: porque imagina que Rosaura no tiene la fuerza precisa para dañarlo, Partinuplés se atreve a traicionarla. Así pues, la autoridad de Rosaura se ve invalidada porque se da por hecho que, por ser mujer, no puede defenderla de manera violenta.²⁴ Sin embargo, en cuanto despierta, la emperatriz echa por tierra esta asunción; encolerizada, ordena a Aldora (otra mujer) que ejecute a Partinuplés (vv. 1719-36):

ROSAURA Aldora, a ese bárbaro hombre
 haz despeñar por ingrato,
 traidor, engañoso, enorme.
Muera el Conde, esto ha de ser,
aunque a pedazos destroe
el corazón que le adora [...]
que del vaticinio infiusto
es dueño el aleve Conde.
Muera antes que lo padezca
mi Imperio [...]
Quítale ya de mis ojos,
acaba o daré mil voces
a los de mi guarda.

Se vuelven ya del todo evidentes los ecos del mito de Eros y Psique, recogido en las *Metamorfosis* de Apuleyo: de nuevo, *El conde Partinuplés*

²⁴ Incluso Christine de Pizan (1999: 88) justificaba la exclusión femenina del sistema judicial diciendo que “si alguien se niega a respetar la ley establecida, cuando es promulgada conforme a derecho, hay que obligarle por la fuerza y el poder de las armas. Las mujeres no podrían recurrir a una vía tan violenta”.

propone una inversión de género sobre un recurrente motivo literario. Rosaura ha tomado el papel de Eros, que rapsa a Partinoplés/Psique y lo lleva a su palacio para convertirlo en su esposo; es ella también quien se niega a mostrar su aspecto, convirtiéndose en la amante potencialmente monstruosa. Como Psique, el conde se deja llevar por la curiosidad y transgrede la prohibición aprovechando el sueño de Rosaura, lo que fuerza la separación de los enamorados. En este caso, la inversión de género que prioriza la agencia femenina se hallaba ya en la novela fuente. Con todo, Torres (2015: 213) pone en valor la interacción de Caro con el mito original:

Interestingly, the tendency among modern commentators has been to accept Caro's engagement with the gender dynamics of the myth as mediated by the French chapbook, despite the popularity and availability of Apuleius in the period, and the coincidence of several conceptual components that inform symbolic interaction in both the play and in its mythical model: among these, women competing in the realm of *simulacra* (Psyche/Venus; Rosaura/Lisbella); shared shifts in perspectives of curiosity and envy, and the sense of life as a series of non-identical repetitions and/or of 'testing grounds', imagined and real, where 'being human' rises and falls, dependent upon the choices made.

Por otro lado, en el anterior discurso de Rosaura queda patente que sigue amando al conde, pero ha constatado que, en el momento en el que le ha permitido hallarse en una situación de poder sobre ella, Partinoplés ha abusado de ese privilegio. Se trata del mismo tipo de comportamiento contra el que la había advertido la profecía; así pues, ella no puede tomarlo por marido y darle prerrogativas sobre su reino. Una vez más, la emperatriz pone la razón política por delante de sus sentimientos. Además, Rosaura puede tener o no la fuerza física para ejercer su venganza sobre Partinoplés (recuérdese su disposición inicial para tomar las armas frente a hipotéticos invasores), pero, como emperatriz, sí tiene el poder necesario para hacerlo matar, sea por Aldora o por la guardia. O, al menos, así sería si la cooperación entre las dos mujeres que hasta este momento dominaba la obra siguiese en pie: sin embargo, como señala Soufas (1997: 55), "the

female community of two does not maintain its coherent independence, and Aldora becomes from this point the active sponsor of Partinoplés".

En efecto, a espaldas de Rosaura, Aldora salva la vida de Partinoplés y dedica desde entonces sus esfuerzos a ayudarle a obtener la mano de la emperatriz. Resulta pertinente recordar las palabras de Alberola (2010: 301-03) sobre la categoría genérica de la hechicera mediterránea:

Frente al mundo real, patriarcal, se erige el refugio invisible y oculto de la hechicera, en el cual ella puede ser la gran dominadora. Sin embargo, la realidad en la que se destaca la supremacía masculina termina consiguiendo la victoria. La hechicera mediterránea no sirve al diablo, pero sí sirve al amante y al amor. Su centro es el hombre. No importa que su hechicería sea un espacio matriarcal, interesa observarla como un satélite que gira incesantemente alrededor de un astro del que no podrá apartarse.

Repetiendo un motivo muy recurrente, Aldora organiza la participación encubierta de Partinoplés en el torneo que Rosaura ha decidido celebrar para determinar quién será su marido entre los pretendientes restantes. Así pues, la emperatriz se encuentra una vez más convertida en la dama objeto, el premio que se disputan los personajes masculinos. Sin embargo, antes de que la competición tenga lugar, irrumpen en escena la olvidada Lisbella, al mando del ejército de Francia: tras la muerte de su tío, se ha convertido en la segunda mujer imbuida de poder real en la comedia. Su entrada en Constantinopla, cual "Semíramis armada" (v. 1790),²⁵ es todo un despliegue de poder militar; las tropas francesas responden a su arenga con "Todos te obedecerán / Todos morirán contigo" (vv. 1808-09). Tras saludar a Rosaura como señora soberana de Constantinopla, Lisbella se presenta como "una mujer sola que / viene de razón armada" (vv. 1963-64), y añade (vv. 1966-76):

²⁵ La mítica Semíramis, reina guerrera asiria, es mencionada con frecuencia en obras y discursos de apología femenina; por ejemplo, a ella dedica Christine de Pizan el capítulo I, 15 de *La ciudad de las damas*, donde emplea su ejemplo como la primera piedra sobre la que asentar su ciudadela. Calderón la hizo protagonista de *La hija del aire*.

LISBELLA [...] yo soy Lisbella de Francia,
hija soy de su Delfín
y de la Flor de Lis, hermana
de Enrico su invicto Rey,
heredera soy de Galia,
reino a quien los Pirineos
humillan las frentes altas.²⁶
Dueño soy de muchos reinos,
y soy Lisbella, que basta
para emprender valerosa
esta empresa, aunque tan ardua.

Acto seguido, expone sus demandas, amenazando con reducir Constantinopla a cenizas de no verlas cumplidas: ha venido con intención de rescatar a Partinuplés y hacerlo reinar a su lado, si bien su motivación ya “no es amor, es conveniencia” (v. 1995), por ser el conde el legítimo heredero al trono francés. Al igual que Rosaura en anteriores ocasiones, Lisbella se guía primariamente por razones políticas.²⁷ Además, Luna (1993: 169, n. al v. 1995) dice de ella que “se comporta como varón para recuperar a su prometido”: lo cierto es que, en este escenario, Partinuplés es quien se halla necesitado de rescate, y Lisbella quien se ve “obligada / a redimir de este agravio / la vejación o la infamia” (vv. 1998-90). No es nada inusual en la comedia barroca que la heroína que ha sido abandonada por un hombre, como es el caso de Lisbella, tome las armas y, en disfraz masculino, parta en su busca, a fin de restaurar su propio honor perdido: las exaltaciones del propio valor y la evocación de figuras como Semíramis resultan también

²⁶ Respecto a una presentación similarmente prolífica de Roberto, el príncipe transilvano, Luna (1993: 135, n. al v. 1207) recuerda el oficio de cronista de Ana Caro. Sin duda, el interés por la cuestión política demostrado en esta obra puede relacionarse con dicha ocupación.

²⁷ “Rosaura and Lisbella are both admirable and sympathetic figures whose rivalry for Partinuplés, although it brings their nations to the brink of war, is less self-serving than it is concerned with larger questions, including those of Constantinople and France’s royal successions” (Weimer, 1999: 308). Cfr. Zúñiga (2015: 405), para quien “la faceta política de Rosaura queda reflejada tan solo en la obligación, por razón de estado, de contraer matrimonio para garantizar la continuidad monárquica”.

recurrentes. Sin ir más lejos, así sucede en *Valor, agravio y mujer*, donde Leonor sale en traje de hombre a reparar el agravio sufrido por el abandono de don Juan; cuando su criado cuestiona si, como mujer, tendrá la fuerza necesaria para poner en práctica su valeroso propósito, ella contesta: “Semiramis, ¿no fue heroica? / Cenobia, Drusila, Draznes, / Camila, y otras cien mil, / ¿no sirvieron de ejemplares / a mil varones famosos?” (vv. 1341-45).²⁸ En palabras de Soufas (1996: 132), “only by sharing the male space through disguise and insinuation into the circle of males who have the power to remedy the situation can a woman such as Leonor hope to force the fulfillment of the promise of marriage she seeks”. Sin embargo, en *El conde Partinuplés* la autora parte del mismo concepto para presentar un caso diferente al habitual: Lisbella está muy lejos de ocultar su identidad o su género, y el agravio que pretende reparar no es el de su propio abandono, sino el infligido a Francia al mantener (supone ella) preso a su heredero. Una vez más, prevalece la motivación de estado frente a la personal o amorosa.

Además, para negociar la reparación de la afronta, Lisbella no trata de infiltrarse en los círculos masculinos del poder, sino que dialoga con la propia Rosaura. Esta le hace saber que ya no tiene intención de casarse con el conde, ni lo retiene para tal fin, sino que, de hecho, se dispone a contraer matrimonio con el ganador del torneo. Ante “disculpa tan cortés / y satisfacción tan clara” (vv. 2053-54), el enfrentamiento entre ambas soberanas se torna en alianza, y Lisbella decide quedarse a la competición. En un típico giro argumental sin duda anticipado por el público de la comedia, el vencedor resulta ser un caballero misterioso, que no es otro que Partinuplés. Lisbella protesta (vv. 2087-88: “Conde, mi primo y señor, / mira que te espera un reino”), ante lo cual el conde abdica en ella su derecho al trono. A este diálogo sigue el desenlace tradicional de la comedia, mediante la celebración de bodas múltiples (vv. 2091-2100):

ROSAURA [...] Yo soy tuya.
CONDE Prima, aquí no hay remedio,

²⁸ Sobre el personaje de Leonor, la agencia femenina y la perturbación del binarismo de género en la comedia, puede consultarse Cortez (1998); véanse también Lundelius (1989), Walen (1992) y Gorfkle (1996).

Francia y Roberto son tuyos,
¿qué respondes?

LISBELLA Que obedezco.

ROBERTO Soy tu esclavo.

EDUARDO Y yo, Aldora,
tu esposo si gustas de ello.

ALDORA Tuya es mi mano.

ROBERTO Si quieres,
Federico, serás dueño
de mi hermana Recisunda.

FEDERICO Yo seré dichoso.

Como es norma en la comedia del siglo XVII, el matrimonio final supone la restauración del orden social amenazado: de acuerdo con Soufas (1997: 56), el que sean los personajes masculinos los que en esta escena ordenan las bodas, dando lugar a expresiones de obediencia por parte de las mujeres (entre ellas, dos monarcas y la maga que ha orquestado la acción de toda la comedia), implica que “as the men regain control of the language that directs and organizes, the vertical hierarchy of patriarchal authority is reconfigured and reaffirmed”. Lisbella, recién nombrada reina de Francia, obedece en este asunto a Partinoplés; Recisunda, personaje que se menciona ahora por vez primera, ni siquiera está presente. Torres (2015: 222) llama la atención sobre la importancia que la puesta en escena tendría a la hora de interpretar el desenlace, y sugiere que “it is not impossible that in bringing to life Rosaura and Lisbella [...] actors would find irony in their final utterances”. En todo caso, conviene tener en cuenta que ha sido la actividad femenina, y en especial las artes de Aldora, lo que ha traído la acción hasta el punto en el que se encuentran.

Por otro lado, ha de considerarse que *El conde Partinoplés* elude, en gran medida, el desenlace cerrado.²⁹ Al fin y al cabo, Rosaura se ha casado con el hombre elegido por ella al comienzo de la comedia, pero no hay que olvidar que posteriormente lo había rechazado por considerarlo un

²⁹ De manera similar, Soufas (1991: 100) afirma que en *Valor, agravio y mujer* Ana Caro “moves toward an open-ended structure that affirms a more profound questioning of the portrayed society”.

peligro para su imperio. Si bien puede interpretarse que la profecía ya ha sido consumada y esquivada (con la traición de Partinoplés al mirar el rostro de Rosaura, y el peligro en el que puso a Constantinopla el ataque commandado por Lisbella), es también perfectamente plausible deducir que su cumplimiento está todavía por llegar. Así lo observa Kaminsky (1993: 92), para quien “the play comes to a close before the prophecy of the horoscope can be wholly fulfilled, leaving any seventeenth-century audience with a sense of foreboding”. De hecho, Partinoplés ya ha abusado una vez de su privilegio masculino (v. 1661: “¿no es mujer y tú eres hombre?”), el mismo al que podría apelar para exigir la sumisión de su esposa y arrebatarle el gobierno efectivo del reino una vez casados. Cabría entonces cuestionarse si la ruptura de la complicidad entre Aldora y Rosaura, en lugar de suponer que la maga haya velado por su amiga al tomar esta una decisión errónea, ha precipitado a la emperatriz hacia el desastre anunciado. Son preguntas que permanecen sin resolver: preguntas, además, que no se plantean en las fuentes míticas originales, previas a la inversión de géneros; en palabras de Torres (2015: 222), “Apuleius had Cupid go up against a whole council of the gods to claim Psyche [...] but we rarely wonder whether he had his wings clipped in marriage”.

Cabe concluir, en consecuencia, que en *El conde Partinoplés* Ana Caro dramatiza la situación contradictoria en la que se encuentra una gobernante mujer en el contexto social e ideológico del siglo XVII, así como frente a las convenciones culturales y literarias vigentes. Si bien por su condición de emperatriz Rosaura se halla en la cumbre del poder político, por la de mujer ocupa al tiempo una posición de subalterna. Esta doble circunstancia marca su papel a lo largo de toda la obra: gobierna a sus súbditos, pero se enfrenta a sus amenazas de rebelión y por momentos es, a ojos de estos, no más que la dama objeto de la tradición cortés; practica la inversión de la mirada y prohíbe a Partinoplés ver su rostro, pero lo hace determinada por peligros derivados de su condición de mujer. En definitiva, está a la vez en control y desposeída de él. Con todo, la intervención de la magia (y, con ella, de la solidaridad femenina) permite a Rosaura luchar por la conservación de su poder: durante la práctica totalidad de la obra, mitos y motivos literarios se invierten y reconstruyen, la agencia femenina

domina la escena, y Aldora actúa casi como una segunda dramaturga que orquesta la acción de la comedia. Por todo ello, si en *Valor, agravio y mujer* se ha leído una crítica por parte de Caro a la situación desigual y paradójica de las mujeres en la esfera amorosa y personal (en especial, en torno al código del honor), puede afirmarse que *El conde Partinoplés* hace lo propio con respecto al ámbito público y político. En ambos casos, además, la solución propuesta por la autora pasa por la toma de control por parte de los personajes femeninos, así como por el establecimiento de vínculos de solidaridad entre ellos.

Recibido: 16/05/2018

Aceptado: 19/09/2018

Referencias bibliográficas

- Alberola, Eva Lara (2010), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Armas, Frederick A. de (1976), *The Invisible Mistress: aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*, Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro.
- Baranda, Nieves (2004), “Las dramaturgas del siglo XVII”, en Ignacio Arellano, coord., *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos, pp. 21-28.
- (2005), *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco Libros.
- , dir. (2013), *Bibliografía de escritoras españolas* (BIESES), consultado el 15 de mayo de 2018, <<http://www.bieses.net/>>.
- y Anne J. Cruz, coords. (2018), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED.
- Beauvoir, Simone (2016), *El segundo sexo*, ed. Teresa López Pardina, trad. Alicia Martorell, Madrid: Cátedra.

- Caro, Ana (1993a), *El conde Partinoplés*, ed. Lola Luna , Kassel: Reichenberger.
- (1993b), *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Madrid: Castalia.
- Carrión, María Mercedes (1999), “Portrait of a Lady: Marriage, Postponement, and Representation in Ana Caro’s *El Conde Partinoplés*”, *MLN*, 114, 2, pp. 241-268.
- Castro de Moux, María E. (1998), “La leyenda del Conde Partinoplés: Magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro”, *Romance Languages Annual*, 10, 2, pp. 503-511.
- Cortez, Beatriz (1998), “El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: El surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género”, *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, pp. 371-85.
- Delgado, María José (1993), “*Valor, agravio y mujer*” y “*El conde Partinoplés*”, de Ana Caro: una edición crítica, tesis doctoral, Arizona: Universidad.
- Dougherty, Deborah (1997), “Out of the Mouths of ‘Babes’: Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén”, *Monographic Review*, 13, pp. 87-97.
- Escabias, Juana (2012), “Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII”, *Epos*, 28, pp. 177-193.
- Ferrer Valls, Teresa (1995), “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza Izquierdo, coords.: *Mujeres, escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia: Universitat de València, pp. 91-108.
- Fox, Dian (1986), *Kings in Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*, Londres: Támesis.
- Gil-Oslé, Juan Pablo (2009), “El examen de maridos en *El conde Partinoplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el *Juicio de París*”, *Bulletin of the Comediantes*, 61, 2, pp. 103-119.

Gorfkle, Laura (1996), "Re-Staging Femininity in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1, pp. 25-36.

Hönig, Susanna J. O. (2007), "Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías", en José Manuel Cacho Blecua, coord.: *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 283-300.

Jordan, Constance (1987), "Woman's Rule in Sixteenth-Century British Political Thought", *Renaissance Quarterly*, 40, 3, pp. 421-451.

Kaminsky, Amy (1993), "Ana Caro Mallén de Soto (Seventeenth Century)", en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman, eds.: *Spanish women writers: a bio-bibliographical source book*, Westport: Greenword Press, pp. 86-97.

Luna, Lola, ed. (1993), *El conde Partinuplés*, Kassel: Reichenberger.

---- (1995), "Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro", *Bulletin of Hispanic Studies*, 72, 1, pp. 11-26.

Lundelius, Ruth (1989), "Spanish Poet and Dramatist: Ana Caro", en Katharina M. Wilson y Frank J. Warnke, eds.: *Women Writers of the Seventeenth Century*, Athens, Georgia: University of Georgia Press, pp. 228-240.

Maroto Camino, Mercedes (1996), "Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1, pp. 37-50.

---- (1999), "María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age", *Hispanic Review*, 67, 1, pp. 1-16.

---- (2007), "Negotiating Woman: Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 26, 2, pp. 199-216.

McKendrick, Melveena (1974), *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres: Cambridge University Press.

Montejo Gurruchaga, Lucía y Baranda, Nieves, eds. (2002), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid: UNED.

Ordóñez, Elizabeth J. (1985), "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro", *Revista de Estudios Hispánicos*, 19, 1, pp. 3-15.

Pizan, Christine de (1999), *La ciudad de las damas*, ed. Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela.

Quintero, María Cristina (2012), *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia*, Farnham: Ashgate.

Robbins, Rossell Hope (1991), *Enciclopedia de la brujería y la demonología*, Madrid: Debate.

Serrano y Sanz, Manuel (1903-1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Rivadeneyra.

Soufas, Teresa S. (1991), "Ana Caro's Re-Evaluation of the mujer varonil and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*", en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, eds.: *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 85-106.

---- (1996), "A Feminist Approach to a Golden Age Dramaturga's Play", en Barbara Simerka, ed.: *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, London: Associated University Presses, pp. 127-142.

---- (1997), *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington: University Press of Kentucky.

Torres, Isabel (2015), "Pues tanto se esconde": Elusion at (inter)play in Ana Caro's *El conde Partinuplés*, *Bulletin of Hispanic Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 92, 8-10, pp. 203-222.

Vives, Juan Luis (1947), *Formación de la mujer cristiana*, en *Obras completas*, ed. y trad. Lorenzo Riber, I, Madrid: Aguilar, pp. 987-1175.

Vollendorf, Lisa (2005), "The Value of Female Friendship in Seventeenth-Century Spain", *Texas Studies in Literature and Language*, 47, 4, pp. 425-445.

Voros, Sharon D. (2000), "Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva", en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith,

eds.: *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 156-177.

Walen, Denise A. (1992), "The Feminist Discourse of Ana Caro", *Text & Presentation*, 13, pp. 89-95.

Weimer, Christopher B. (1999), "Mimesis and Sacrifice: Girardian Theory and Women's Comedias", en Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen, eds.: *Engendering the Early Modern Stage: Women Playrights in the Spanish Empire*, New Orleans: University Press of the South, pp. 285-315.

----- (2000), "Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Protofeminism and Heuristic Imitation", *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1, pp. 123-146.

Williamsen, Amy R. (1992), "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse", *Bulletin of the Comediantes*, 44, 1, pp. 21-30.

Zúñiga Lacruz, Ana (2015), *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Kassel: Reichenberger.

UNED. *REI*, 6 (2018), pp. 37-87

LA VOZ DE LOS MUERTOS DE CARMEN DE BURGOS (1911), ENTRE SIGLOS, LENGUAS Y CULTURAS

ANA VIAN HERRERO

Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM)
avihe@filol.ucm.es

RESUMEN: Los trece diálogos que incluye Carmen de Burgos en su obra literaria *La voz de los muertos* (Valencia, 1911) son piezas maestras del lucianismo dialógico de inicios del siglo XX. Se analizan aquí las relaciones literarias que la autora establece con sus modelos declarados (Sócrates, Platón, Parini, Leopardi) y con otros que, aunque no se mencionen explícitamente (Luciano, Fontenelle, Voltaire), son imprescindibles para comprender los cambios ideológicos y estéticos de esta tradición dialógica milenaria a la altura de la Edad de Plata.

PALABRAS CLAVE: Carmen de Burgos, *La voz de los muertos*, lucianismo, diálogos de muertos, Fontenelle, Voltaire, Parini, Leopardi.

LA VOZ DE LOS MUERTOS OF CARMEN DE BURGOS (1911), Across Centuries, Languages and Cultures

ABSTRACT: The thirteen dialogues included by Carmen de Burgos in her literary work *La voz de los muertos* (Valencia, 1911) are masterpieces of lucianist dialogue at the beginning of the XXth century. This paper discusses the literary relationship that the author established with her declared models (Socrates, Platón, Parini, Leopardi) and with other references that, although not explicitly mentioned (Lucian, Fontenelle, Voltaire) are essential to understand the ideological and aesthetic changes of this millenarian dialogic tradition during the spanish “Edad de Plata”.

KEY WORDS: Carmen de Burgos, *La voz de los muertos*, lucianism, dialogues of the dead., Fontenelle, Voltaire, Parini, Leopardi.

En el “Diálogo entre la Autora y su Genio Familiar”, preliminar de *La voz de los muertos*, se lee este intercambio sobre la condición de los interlocutores:

A.—Son sombras, y hablan con la serenidad augusta de allende la tumba.

G.—¿Y las vivas?

A.—Las imitan... (Burgos [1911]: 9)¹.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto FFI2015-63703-P, con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal. Todas las citas entre paréntesis en cuerpo de texto remiten a la ed. de Valencia, Sempere y Cía, s.a., asequible en: bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000076007&page=1. Suele considerarse como fehaciente la fecha de 1911. La publicación coincide con el momento en que Carmen de Burgos obtiene una plaza de profesora numeraria en la Escuela Normal Central de Maestras (Sección de Letras) y con varios de sus viajes por Europa. Prometeo reedita el texto en 1918, es decir, fue una lectura de cierto éxito. La que suscribe, junto a María Jesús Fraga, han editado la parte correspondiente a los diálogos, que se halla en prensa en Editorial Torremozas (con fecha prevista de salida en la primavera de 2018), en cuya intro-

Y, enseguida, este otro sobre la tradición dialógica a la que quiere la autora que la adscriban:

G.—Estos diálogos me traen un vago recuerdo de verdades enunciadas por Sócrates, Platón, Leopardi, Parini...

[...]

G.—¿Y si dicen que los imitaste?

A.—¡Qué importa! Si la parodia grotesca recuerda la obra immortal, no ha faltado arte al autor de la parodia. Si los genios nos dejaron sus ideas, ¿qué mal hay en que fructifiquen? (Burgos, [1911]: 10).

La Voz de los muertos es una obra genéricamente miscelánea, que reúne una “Primera parte” de trece diálogos y una “Segunda parte”, menor en alcance y extensión, de dramas en prosa que la autora califica como “Teatro irrepresentable” y probablemente corresponden a otro tiempo creativo². Aquí me ocupo solo de la primera, la de más hondura y calidad literaria, y la menos estudiada en algunos aspectos de mucho interés³. Me

ducción se han incluido sumarísimamente las principales ideas aquí desarrolladas.

² Solo Núñez Rey (1992: 136) se ha permitido un juicio compatible a este respecto: “fragmentos dramáticos de escaso interés”; melodramas de baja calidad “pertenecientes probablemente a distinto momento creativo” (*ibid.*:146). “El contraste de esta obra con el contenido de los diálogos hace suponer que pertenece a una etapa muy anterior a estos” (*ibid.*: 147).

³ Salvo excepciones significadas, la literatura científica ha dado prioridad a la biografía de Colombine –vista a menudo como curiosidad y en sus aspectos de ‘excepción’–, frente al análisis de su abundante obra, algo muy frecuente en el caso de escritoras. La biografía de referencia y etopeya es, sin duda, la de Núñez Rey (2005). Cf. Simón Palmer (1991: n. 942). Una breve semblanza biográfica reciente por Ena Bordona-dá (2014) y otra más somera en Biblioteca Nacional de España (2016). Puede consultarse una bibliografía unitaria, asequible, bastante reciente aunque incompleta, elaborada por el Instituto Cervantes (2014). Hay una monografía en forma de tesis doctoral: Alfonso (2016: 625-677), pero pese a la extensión, son meros resúmenes de contenido, y solo de tres de los trece diálogos; incluye selectivamente el “Teatro irrepresentable” (en pp. 654-677 en los mismos términos antológicos). Con motivo del actualísimo 150 aniversario del nacimiento de la escritora la bibliografía secundaria crece en estos momentos, esperemos que aportando algo más que lo puramente celebrativo. Su bibliografía secundaria es, con todo, ya muy importante, pero como dialoguista es prácticamente nula, ya que su experimentación con el género literario

limitaré a ver el alcance y realidad de esas afirmaciones de la autora y la larga tradición literaria europea con la que enlazan sus trece espléndidos diálogos. Estas piezas no se han analizado todavía como diálogos literarios, y es normal aludir a ellas como especies de variado tipo. Federico Carlos Sainz de Robles consideraba en 1975 *La voz de los muertos* como obra narrativa⁴. Más comprometido resulta ignorar aún el género en 2016⁵.

1. Las “sombras”

Carmen de Burgos pone a dialogar a abstracciones (Genio familiar), a mitos literarios (Don Juan Tenorio), a grandes autores o creadores antiguos o modernos (Fidias, Cervantes, Leopardi, Rodin), a personajes históricos (Isabel la Católica, Lucrecia Borgia), a tipos humanos o profesionales representativos (el Guardián del castillo de la Mota, un Periodista, una Cortesana, una Madre de familia, el Cura de un pueblo, una alumna de las Ursulinas, una Enamorada muerta y una Jovencita, un Fusilado y un Ahorcado, una Feminista, un Héroe muerto y un Fraile orante, un Verdugo muerto y un Ministro conservador, un Curioso). Se nos dice de estos personajes que son “sombras” –en una ocasión “espíritu misterioso” (Burgos [1911]: 13)– que dialogan con otro interlocutor unas veces vivo (o al menos no explícitamente difunto, como la tradición exigía) y otras no; en muchos casos la ficción mezcla de buen grado los tiempos, subvirtiendo la cronología e introduciendo un mensaje parcialmente atemporal: los muertos recientes aportan novedades y noticias a los muertos antiguos, que ‘viven’ en el mundo de la ucrónia permanente. El título paradójico da “voz” a los “muertos”. Se suma, pues, a la larga tradición de diálogos de muertos que, desde Luciano de Samósata en el s. II, son, por convención,

apenas ha interesado a los estudiosos. Cf. Núñez Rey (2005: 289-294). Solo pueden verse, aparte los asientos ya citados, las entradas especializadas a las que remito (pero ajenas a lo que aquí se trata), que aduce Martín Murillo (2014).

⁴ Sainz de Robles (1975); “una muestra de que no lo leían” según advierte con razón Núñez (1992: 219, n. 21), de quien lo tomo.

⁵ Alfonso (2016: 625) habla “d’un genre hybride intermédiaire entre l’essai et la mise en fiction” y de “dialogues comme mode d’expression”, por tanto no como género literario sometido a ciertas normas.

los únicos dialogantes que dicen la verdad, lúcidos desengaños porque ya no tienen nada que perder. Son diálogos satíricos, de denuncia, crítica social, costumbrista y moral y, en el caso de *Colombine*, también con propuesta filosófica subyacente o expresa, esto último no siempre explícito en Luciano, que ríe abiertamente de la vanidad humana.

Las inquietudes principales de los diálogos de *Colombine* tocan desde el mundo del sentimiento hondos problemas de ética y de espiritualidad: preocupación por el sentido de la muerte, por la filosofía del amor –aplicada a los dos sexos, pero sobre todo al femenino–; en materia metafísica sostienen tesis materialistas (niegan la Providencia, la vida ultraterrena, Dios aparece como fantasía del hombre, insisten en la pequeñez e igualdad del ser humano con argumentos de tradición filosófica materialista y epicúrea, no penitencial y estoica). Aflora en ellos igualmente la inquietud por grandes nociones de aplicación transhistórica conflictiva, como Justicia, Honor y Fama, Derecho, Política, Patriotismo, Religión, donde resulta fecundo el enfrentamiento entre antiguos y modernos. La autora muestra asimismo interés extraordinario por la educación (sobre todo denuncia la que reciben las mujeres y los sectores marginales de la sociedad), lo que no es extraño dado que su profesión es también la de formadora de maestras⁶; o presta atención a la guerra, pues coincide con una fuerte corriente pacifista de escritores que frisan la I Guerra Mundial y usan argumentos análogos contra la barbarie belicista creciente y la violencia destructora e inútil. Los debates son de actualidad, y vivos y muertos pueden comentar sucesos recientes saltando aduanas entre los siglos. Sus interlocutores hablan con desigual “serenidad”, y lo más frecuente es que uno entreviste a otro, pero en todo caso suelen estar enfrentados por forma de pensar, o por hábitos morales, o por educación disfrutada, nivel social, edad, profesión, estado civil y hasta tipo de muerte recibida. Las proyecciones de la autora en uno de ellos suelen ser notorias, aunque también puede distribuir la opinión entre los dos hablantes.

⁶ De hecho se reivindica desde hace unos años la necesidad de estudiar mejor la faceta educadora y pedagógica de Carmen de Burgos, descolorida bajo el fulgor de su obra periodística y narrativa, la que aparentemente a ella más interesó. Cf. Luis Gómez y Romero Morante (2006).

Carmen de Burgos pudo, por cronología, leer a Luciano completo en la traducción morigerada de Baráibar⁷, pero quizás solo lo conoció a través de Leopardi. En todo caso conserva la distancia y perspectiva del samosatense para investigar y juzgar las cosas, el uso de observatorios de la humanidad que facilitan la denuncia del antropocentrismo y de la dignidad del hombre como conceptos falsos, negados por la naturaleza efímera y frágil de la condición humana.

Dado que esto implicará abordar aquí de forma rápida materias complejas, adelanto una cuestión previa importante, para evitar incurrir en el “mondolirondismo” que gustaba denunciar Julio Caro Baroja: la ‘confesión’ de modelos de Carmen de Burgos no ha de entenderse a mi juicio como sistemática, sino como gesto de afinidad referencial, práctica común, por otra parte, en los siglos XIX y parte del XX hasta en los trabajos científicos. Su familiaridad con las fuentes citadas es solo contingente. A cambio, considero que Colombine sí se aproxima de forma imaginativa e independiente, con aliento propio, a los escritos de Leopardi y, en menor medida, del resto de autores citados y de otros que calla. No encontraremos aquí tanto citas textuales o menciones explícitas como imitación intelectual y estéticamente dinámica que riega de forma subyacente y profunda la escritura. Por ello es accidental saber si la influencia es directa (no tiene excesivo interés probarlo) o a través de estímulos mediados. Más que la incorporación de ideas o convenciones previas es importante observar cómo los pensamientos y las formas germinan de manera personal gracias a esa relación con planteamientos y meditaciones anteriores sobre problemas similares⁸. Si esta aproximación comparatista es conveniente porque significa enmendar y enriquecer el tradicional enfoque de la *Quellenforschung*, se hace en cualquier caso imprescindible cuando se trata de lucianismo, una influencia que atraviesa los siglos en constante y enmarañada transformación a cada presente y sucesivo lector, influyendo sobre sus vidas y acti-

⁷ Luciano (1889). Conocía, en cualquier caso, al traductor, ya que también incluye la versión española que hizo este del canto XXXIII de Leopardi, «Il trammonto della luna», en su estudio de la vida y la obra de Leopardi, del que se trata más adelante. Además, Federico Baráibar (1878) había traducido también el «Diálogo de Malambruno y Farfarello» de Leopardi.

⁸ En términos generales, no referidos a la autora, cf. Martindale (2007: 309).

tudes hasta hoy mismo. Este trabajo, por tanto, aborda de forma modesta también la recepción de Luciano y de otros referentes de Colombine, en la idea de que esta participa aún de la vieja querella europea entre “Antiguos” y “Modernos”, una disputa antropológica y cultural que nació en la España del siglo XVI (aunque la mayor parte de los estudiosos de la querella lo ignoren⁹), y alcanza a muchos intelectuales y escritores europeos hasta los siglos XX y XXI. La discusión entre “Antiguos” y “Modernos” dista de ser un juego banal, pues se plantea lo que la modernidad debe hacer con la historia, la religión, la visión del mundo, la fama, la estética, la herencia, la literatura, la moral, la ciencia de los antiguos y, por tanto, las suyas propias. Leopardi participó en la polémica de forma singularmente interesante con sus *Operette morali*, y por eso llega a su traductora Colombine, que acomoda de nuevo a su tiempo y situación una determinada forma de ver la antigüedad.

2. “Sócrates, Platón...”

Si volvemos ahora a los modelos aducidos por Carmen de Burgos hay que convenir que su declaración debe entenderse más como forma de encaminar a sus lectores hacia signos universales de familia literaria que como lecturas realizadas por ella con la suficiente profundidad y sosiego, a excepción del poeta de Recanati. En sus diálogos solo se ven ecos muy lejanos (“un vago recuerdo de verdades enunciadas...”) de Sócrates –que no dejó diálogo escrito y solo conocemos por las idealizaciones de varios discípulos– o de Platón. Por ejemplo, bautizar a cada coloquio de forma doble: un nombre abstracto por título (*El Amor, El Honor, La Grandeza, La Virtud, El Patriotismo, La Muerte...*) seguido de un subtítulo asociado al nombre propio o común (“Diálogo entre...” la Autora y su genio familiar, Isabel la Católica y el Guardián del castillo de la Mota, Fidias y Rodin, etc.), o asociado al ejemplo o caso (una Cortesana y una Madre de familia; un Fusilado y un Ahorcado, etc.). Fue procedimiento general entre

⁹ Nace en España con *La ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* de Cristóbal de Villalón (1539).

los antiguos (no solo Platón) para intitular sus diálogos¹⁰ y pervivió en las distintas literaturas desde los padres de la Iglesia o el occidente medieval, alcanzando a la edad moderna. Aunque se ha insistido en la evidente relación del genio familiar de Burgos con el de Leopardi (“Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare”), no parece que haya que excluir el conocimiento del origen de la señal demónica u “óido del alma” en el Sócrates platónico¹¹.

De todos los dialoguistas antiguos, las mayores analogías pueden establecerse con el gran satírico Luciano; pero no se piense en una inspiración directa en sus tan imitados *Diálogos de los muertos*, sino en la inspiración mediada, es decir, en el lucianismo recreado a través de los siglos y, muy especialmente, durante y después de los Renacimientos europeos, como se verá enseguida. Quizás esa es la razón por la que no menciona el nombre de Luciano, pese al elevado número de veces que algunos de sus paradigmas más admirados lo hacen.

Diferente es, por tanto, el caso de los otros modelos modernos que alega Carmen de Burgos, como Parini y Leopardi –ambos autores de diálogos y conocedores de Luciano; al segundo de ellos le dedicó una nutrida biografía acompañando a una amplísima antología textual¹²; u otros no alegados, como Renan –también dialoguista¹³–, al que ella tradujo; o Voltaire, al que conocía de referencia. Como escritora prolífica, aparte de estar relacionada con varios autores europeos, frecuenta una tradición de

¹⁰ O a la inversa, un nombre propio y un subtítulo descriptivo: por ejemplo, *Gorgias. Sobre la retórica*, de Platón.

¹¹ Véanse, por ejemplo, las alusiones de Platón en los diálogos más conocidos: *Fedro* 242b9, *Téages* 129b8, *Apología* 31c7-d6 y 40a2-c3, *Eutifrón* 3b5-6, *República* 496c3-5, *Teeteto* 151a3-5, *Alcibiades* 1034-6, *Eutidemo* 272e (y en este último, Platón 1992: 205, nota 13).

¹² Sobre el reconocimiento de la imitación de Leopardi, cf. entre otros Utrera (1998: 207) y sobre todo *infra*.

¹³ No pueden en este caso, por razones de fecha, haber influido específicamente los *Dialogues philosophiques* de Ernest Renan, escritos en mayo de 1871 pero solo publicados en 1925 (cf. Renan 1925: Préface, 7). De Renan (1823-1892) tradujo *Los Evangelios y la segunda generación cristiana* (1904) y *La Iglesia cristiana* (1905); cf. Núñez, 1992: 214.

dialoguistas modernos en la que ahora no se puede profundizar y quedará para otro momento, de la que se perciben ecos, a menudo más ideológicos que formales. En el origen de aquella estela se encuentra Fontenelle, al que no menciona, quien quizás inspira, de modo directo o indirecto, algunas técnicas esenciales y algunos rasgos de estructura y formales. Fontenelle es pieza a mi juicio esencial, en cualquier caso, para entender todo el edificio posterior de esta tradición dialogal hasta llegar, mucho después, a *La voz de los muertos*.

3. Intermedio: el giro de Fontenelle y el lucianismo moderno

Fontenelle representa el primer cambio importante en el lucianismo tras los grandes imitadores renacentistas. Él es el principal responsable del giro que todas las literaturas europeas adoptan hacia un lucianismo de segundo grado, el que se instala hasta Voltaire, Wieland o Leopardi¹⁴, y que alcanza también, ya en el siglo XX, entre otros textos a *La voz de los muertos*. Los diálogos de muertos se constituyen en un subgénero de moda desde la segunda mitad del siglo XVII en Francia e Inglaterra y van a dominar por completo el panorama de 1680 a 1780; en Alemania la moda fructifica algo más tarde y dura hasta principios del siglo XIX, pese al desplazamiento literario que se produce en Europa en esos años hacia intereses más metafísicos y emocionales, menos afines al racionalismo y la sátira que arrastran los imitadores de Luciano. Pero no todos los escritores lucianescos satirizan la razón y su discurso. Colombine es, por ejemplo, una buena muestra de singular racionalismo en la Edad de Plata.

El giro novedoso que da e imprime Fontenelle tiene en la base su uso confesado de la traducción muy popular de Luciano, hermosa y poco fiel, hecha por Perrot D'Ablancourt (1654)¹⁵, con su derivado en Inglaterra,

¹⁴ Robinson (1979: 144-163); Corread 2008 (que he conocido recientemente gracias a la generosidad de su autor) y Corread (2011: especialmente 51-52 y *passim*). Para el cambio producido en el canon lucianesco y menipeo es indispensable esta última síntesis. Conviene ver también DeJean (1997).

¹⁵ Aparte de los trabajos citados de Robinson y Corread, y los que se alegan en nota 16, conviene reparar (muy selectivamente) en Zuber (1997: 181-188); Bernier (2006: 49-62); Bury (2007: 148-174); Cazanave (2005: 427-442), (2007a: 122-129) y

conocido como el *Dryden Lucian* (1711). Luciano deja de ser el escritor ateo, irreverente y desvergonzado que sentenció una parte muy representativa de la Contrarreforma (no toda ella, o al menos no a todo Luciano) y se convierte en pieza esencial para la maduración de conceptos clave del clasicismo francés (“urbanité”, “galanterie”, “mondanité”, “honnêtes gens”, etc.); no se recupera el Luciano erudito e híbrido, de fuentes complejas, característico de los humanistas, sino un único texto, los *Dialogi mortuorum* (Corread 2011: 56). El contenido satírico de los numerosos imitadores de Fontenelle en los siglos XVII (Fénelon sobre todo) y XVIII incluye extremismo religioso o político, temas discutibles de actualidad, mayoritariamente opiniones escépticas desde el punto de vista del conocimiento, la filosofía y la ciencia; en este aspecto el subgénero une a escritores muy distintos como Boileau, William King, Richard Bentley, Fassmann, Thomasius, etc.; la aportación racionalista de Fontenelle en política, religión y diversos saberes alcanza después a otros como Rémond de Saint-Mare, Demachy, Pesselier, Boulenger de Rivery, Vauvenargues, Voltaire o, en Inglaterra, Lilleton, William King o Matthew Prior, y en Alemania al gran Wieland¹⁶.

Las principales variaciones de forma dialógica, presentes desde Boileau y Fénelon, son sobre todo obra de Fontenelle (1683-1684)¹⁷; por ejemplo, el recurrir a figuras antiguas y medievales con una puesta en escena lucianesca (como en *Vitarum auctio*) para destacar el absurdo de sus doctrinas o ideas más características. Pero a la vez la renuncia deliberada al escenario infernal, según explica en su epístola “A Lucien aux Champs

(2007b: 73-84). Corread (2011) matiza muy bien, en lo que a Fontenelle se refiere, sus novedades independientes de la traducción de Perrot D'Ablancourt; afectan a la ironía, el equívoco y la paradoja más directamente originales del escritor sirio que, remozados por el autor francés, crean un nuevo modelo de imitación que liga su forma a la querella de antiguos y modernos y al conflicto antropológico y cultural entre herencia y modernidad. Corread (2011: 58) añade la posibilidad del recuerdo a las *Vidas paralelas* de Plutarco.

¹⁶ Egilsrud (1934); Robinson (1979: 144-163); Pujol (2005); Corread (2011); Andries (2013).

¹⁷ Fontenelle revisa el texto de *Les Nouveaux Dialogues des Morts* a la altura de la 3^a ed., por la que cito; al año siguiente, 1684, añade la *Deuxième partie* y el *Jugement de Pluton*. Cf. Fontenelle (1683³) y (1684). Traducción española: Fontenelle (2010).

Élisiens”, donde anuncia nuevos temas con respecto al modelo, elimina a los dioses y pone solo a hablar a muertos ilustres, con propósito moral:

J'ai supprimé Pluton, Caron, Cerbère et tout ce qui est usé dans les Enfers (Fontenelle, 1683, “Epistre”, f. aiii vto.).

Tous vos Dialogues renferment leur Morale, et j'ay fait moraliser tous mes Morts; autrement ce n'eust pas été la peine de les faire parler; des Vivans auroient suffi pour dire des choses inutiles. De plus, il y a cela de commode, qu'on peut supposer que les Morts sont gens de grande réflexion, tant à cause de leur expérience, que de leur loisir; et on doit croire pour leur honneur, qu'ils pensent un peu plus qu'on ne fait d'ordinaire pendant la vie. Ils raisonnent mieux que nous d'icy-haut, parce qu'ils les regardent avec plus d'indifférence et plus de tranquillité, et ils veulent bien en raisonner, parce qu'ils y prennent un reste d'intérêt (Fontenelle, 1683, “Epistre”, ff. a iiiii- [a v]).

Probablemente esa serenidad y ponderación que Fontenelle atribuye a los muertos –sin privarlos de naturalidad y libertad, pues su lenguaje ya no tiene límites de expresión– fueron motivo suficiente para que este subgénero cautivara a los escritores de varios siglos. Sus palabras son más razonables que las de los vivos, lo que hará las delicias sobre todo de los autores satíricos.

Estructura su obra en diálogos de muertos antiguos, de muertos antiguos y modernos y de muertos modernos, en doble serie (con seis partes en total y el “Juicio de Plutón” añadido al fin). Presenta situaciones y hechos históricos, religiosos o culturales con el objetivo de ponerlos en cuestión. Temas lucianescos como la hipocresía de los filósofos, el absurdo de los cultos funerarios, la sátira de la galantería, etc. están ya en la adaptación satírica que hace D'Ablancourt a los usos de las clases aristocráticas del siglo XVII francés. Fontenelle explota sobre todo la paradoja como vía de instrucción moral. Sus diálogos ponen en danza a dos personajes antagonistas, generalmente en parejas insólitas que solo coinciden en la ficción, pues proceden de mundos y tiempos distintos; conversan escritores, filósofos, nobles, reinas, cortesanas, astrólogos y conquistadores, gentes de

diferentes clases sociales, profesiones y lugares alejadas en el tiempo, que queda abolido. La paradoja se traduce a veces en un estilo provocador que escandaliza a uno o a otro. Rara vez, sin embargo, usa a un interlocutor para socavar la opinión del adversario, como hacía Luciano, y como a menudo también hace Colombine; prefiere equilibrarlos, bien estableciendo una polaridad (“Milon et Smindirides”, “Socrate et Montaigne”, “Charles Quint et Erasme”, “Érasistrate et Démétrios”, “Paracelse et Molière”, etc.) o creando paralelos paradójicos (“Alexandre et Phryné”, “Hélène et Fulvie”, “Artémise et R. Lulle”, “Lucrèce et Barbara Plomberge”, “Hernan Cortès et Moctezuma”, “Guillaume de Cabestan et Albert-Fréderic de Brandebourg”, etc.). Este modo de contribuir de forma sopesada a la querella de Antiguos y Modernos sin definición final, o con igual consideración del personaje antiguo y del moderno, delata identidad bajo la diferencia, la misma incertidumbre escéptica por ambas partes, y la correlativa negación de la idea de progreso. El recurso a personajes históricos como elemento de verosimilitud aspira a comprender mejor al ser humano, pero desaparecen los tabúes a través de la paradoja, la provocación y el absurdo, se conduce a un nuevo pensamiento que pone en cuestión el difundido por la Historia y se llega a una verdad más humana y profunda. Es decir, la paradoja se torna particularmente importante en materia histórica: el lector sospecha al fin que las apariencias engañan, que la verdadera Historia de la Humanidad no se ha transmitido fielmente y aún no está escrita. La línea entre razón y verdad se vuelve difusa. Los muertos demuestran la inanidad de las últimas grandes cuestiones, de las virtudes falsas o de los prejuicios: la experiencia nunca sirve. También entre los modos efímeros de cada existencia asoman elementos estables o esencias de la naturaleza humana. Ante el espectáculo del mundo, ante la vanidad de las ciencias, no cabe más filosofía que la escéptica, la duda perpetua, comprender la relatividad de todo. El Fontenelle de la madurez y el de los *Entretiens sur la pluralité des mondes* ya no pensará igual que el joven de los *Nouveaux Dialogues des Morts*. Abandonará el escepticismo epistemológico por un criterio de verdad¹⁸.

¹⁸ Pueden verse los trabajos citados de Corread (2008) y (2011): en este último define así la paradoja específica de los *Nouveaux Dialogues des Morts*: “respect sans différence inspiré par les «belles infidèles» ; rhétorique de l’imitation dans laquelle l’auteur s’efface volontiers devant sa source, mais innovation revendiquée par l’élimi-

La difusión de los diálogos incluyó la forma de *littérature de colportage* y las antologías; no fue necesariamente diseminación completa ni unitaria, por lo que aparecen distintas ediciones con estructura distinta. Durante los siglos XVIII y XIX fueron muchas las ediciones francesas y se traduce muy pronto al inglés e italiano. Existe una versión completa española que quedó manuscrita, obra del liberal Manuel Lozano Pérez Ramajo (a partir de una ed. de Amsterdam, 1742), traducción que pone recientemente en valor Sáez Rivera (2015). El nacimiento de la prensa periódica parece empezar a comprender la importancia de la formación de la mujer y de la opinión pública femenina; que los traductores, probablemente varones –aunque quizás no todos–, introduzcan diálogos de Fontenelle en la prensa destinada a mujeres es quizás síntoma singular del descontento de un sector importante de la sociedad con el Antiguo Régimen: en torno a las Cortes de Cádiz, con el nacimiento de la libertad de impresión, varios diálogos de Fontenelle aparecen traducidos entre los años 1804-1807 en el *Correo de las Damas, o Poliantea Instructiva, Curiosa y Agradable de Literatura, Ciencias y Artes* (Cádiz)¹⁹.

Pero no se trata de justificar cómo pudieron llegar los *Nouveaux Dialogues des Morts* a Colombine, que aparte de leer y escribir para la misma prensa femenina que difundía a Fontenelle, leía y traducía francés²⁰.

nation de la mythologie, par l’intérêt pour l’histoire envisagée de manière critique, par la présence des femmes et de la culture mondaine; refus de la pédanterie qui permet de retrouver la fraîcheur du *spoudogeloion* antique et l’« atticisme » de Lucien; confrontation d’une mémoire historique et des « nouvelles » fournies par une actualité immédiate ou récente; équilibre entre la citation érudite, intégrée en toute discrétilé dans le propos, et l’impression de désinvolture permise par l’oralité du dialogue.” Corread, 2011: 57).

¹⁹ Noticia que debo a María Jesús Fraga. Cf. también Fraga, 2016: 283 y *passim*. Es, pues, muy mejorable la información sobre traducciones que aporta la última versión española de los *Nouveaux dialogues...*: Fontenelle (2010: en especial 31-32).

²⁰ Era, según Núñez (1992: 214), la única lengua que aparentemente traducía de forma directa, “de modo que en algunos casos ella se basaría en otras traducciones previas”. Cf. ahora para su dedicación traductora general, Simón Palmer (2016: 41-59); según M. C. Simón, Burgos tradujo directamente desde francés e italiano. En todo caso sí está documentada su condición de alumna de italiano en la Escuela de Idiomas de Jesús Maestro, información que debo y agradezco a Carmen Marchante.

Se trataba de entender por qué la influencia de Luciano es en sus diálogos (como en los de Voltaire, Parini y Leopardi), de segundo grado, y por qué se ha producido un desplazamiento novedoso.

Carmen de Burgos no coincide con la *dispositio* de Fontenelle (muertos antiguos; muertos antiguos en diálogo con modernos; muertos modernos), y da protagonismo a los muertos modernos; los muertos antiguos como dialogantes exclusivos desaparecen y solo coinciden en la fórmula intermedia, antiguos con modernos, siguiendo el mismo esquema retórico de la *syncrisis* lucianesca: “Diálogo entre Isabel y el Guardián del castillo de la Mota”; “Diálogo entre Judas y el Cura de un pueblo”; “Diálogo entre Cervantes y un Periodista”; “Diálogo entre Fidias y Rodin”; “Diálogo entre Lucrecia de Borgia y una Educanda de las Ursulinas”; incluyó también en este grupo el “Diálogo entre don Juan Tenorio y una Feminista”, donde hay que considerar al Tenorio como ‘antiguo’, aunque remita al burlador de la obra de Zorrilla (1844)²¹. El paralelo suele traer la parodia y la sátira, por lo general aquí con potencial subversivo de los valores sostenidos por la cultura oficial de la España del primer reinado de Alfonso XIII.

Incluso si el tema debatido es el mismo, o análogo, el tratamiento es también muy distinto. Por ejemplo, “Safío y Laura” de Fontenelle discute un asunto paralelo al de “El Amor. Diálogo entre una Enamorada muerta y una Jovencita”, pero diverge el planteamiento. Y es que los dialogantes de Fontenelle comentan con calma problemas comunes o generales pero no se oponen de modo más o menos enfurecido y apasionado como los de Colombine: el escepticismo de Fontenelle se sustituye por una perspectiva subjetiva de protesta ética, social y civil, porque la autora tiene más interés en presentar tipos concretos responsables de prejuicios censurables, incluso aunque todos los personajes tengan su “razón” y hasta su “capricho”²²

²¹ No incluyó, en cambio, en esta fórmula el “Diálogo entre Leopardi y un Curioso”, donde el escritor filósofo aparece como moderno.

²² Como dice en el “Diálogo entre la Autora y su Genio familiar”: “No he querido más que repetir todas las voces de las humanas creencias, las más opuestas entre sí, haciendo igualmente respetable toda razón y todo capricho, y como no creo que para hablar de cosas que llaman trascendentales haya que ponerse hosco, pretendí darles una amable forma literaria.” (Burgos [1911]: 11).

para ser comprendidos. En ese aspecto enlaza más con el lucianismo quinientista, previo a las modificaciones del recreado en el *Grand Siècle*, y con el ilustrado, en particular desde Voltaire.

Aunque su participación en la querella de Antiguos y Modernos es ya, como es lógico, mucho más comedida que la de Fontenelle, Burgos rechaza en sus pares antitéticos, como él, la identificación de la decadencia con lo antiguo y del progreso con lo reciente –y por tanto siempre con el interlocutor moderno–; no necesariamente concede, pues, méritos especiales en función de la distancia histórica; su mirada es la moralista distante sobre las transformaciones históricas para denunciar siempre el prejuicio, el teatro de las apariencias y la sinrazón, haciéndolo con la libertad de palabra y la *parresía* lucianesca. Sirven como ejemplos los siguientes: “Diálogo entre Judas y el Cura de un pueblo”, “Diálogo entre Cervantes y un Periodista” o “Diálogo entre Lucrecia de Borgia y una Educanda de las Ursulinas”. El personaje de Cervantes, en crítica a la Academia de la Lengua, se queja de que los eruditos posteriores le han atribuido cosas que nunca pensó (Burgos, [1911]: 97-98), como hacía Fontenelle en “Platon et Marguerite d’Écosse”, donde el filósofo denunciaba la forma que tenía la posteridad de interpretar sus escritos²³. Colombine enfrenta aquí tiempos antiguos y modernos en formas de escribir, de concebir la gloria o el poder, o el honor, o el estudio, o el arte. Cervantes se presenta anacrónicamente como materialista (*ibid.*: 103) y su escepticismo gana frente a un periodista que solo aspira, guiado por el oportunismo, a causar sensación con su entrevista en el periódico (*ibid.*: 101-102). A veces la fórmula literaria elegida es la entrevista: en “El arte. Diálogo entre Fidias y Rodin”, Fidias patrocina el racionalismo griego (*ibid.*: 107), desdeña la risa y defiende sufrimiento y dolor como pasiones más refinadas, en puro anacronismo leopardiano; Rodin es quien lo ‘entrevista’.

Eso no evita que a veces sea el moderno el que lleve la razón, porque los universos de vivos y muertos se confunden y la ironía autorial recurre al mundo al revés; así ocurre en “Diálogo entre don Juan Tenorio y

²³ Despues lo repite Leopardi, en este caso como en otros seguramente la fuente más directa de Carmen de Burgos.

una Feminista” o en “Diálogo entre Leopardi y un Curioso”. Precisamente en el interrogatorio del Curioso a Leopardi se repite este hallazgo de la exégesis sesgada. El poeta filósofo cuestiona de nuevo la interpretación de los escritos a través del tiempo, lectura que no busca la gloria del escritor sino la del intérprete (*ibid.*: 124-125), y se siente particularmente defraudado de sus comentaristas y exégetas (*ibid.*: 125-126). Cuando el moderno lleva la razón, normalmente Colombine está criticando unos valores anticuados y proponiendo una alternativa nueva, dictada por la naturalidad y la autenticidad. Hay prejuicios, valores e ideas que nunca deberían abandonar el sepulcro.

Pero tampoco gana la partida necesariamente el vivo ni el moderno; a menudo es todo lo contrario. Además los tiempos se confunden e importa la clarividencia de los muertos, que han alcanzado la omnisciencia desde su lucidez desencantada. Los mejores ejemplos, todos de diálogos entre modernos que enfrentan sistemas morales e ideológicos antagónicos, son: “Diálogo entre una Cortesana difunta y una Madre de familia”, “Diálogo entre un Héroe muerto y un Fraile orante” y “Diálogo entre un Verdugo muerto y un Ministro conservador”; también –pero son dos muertos– el “Diálogo entre un Fusilado y un Ahorcado”. En cualquier caso, el sistema no es absoluto. El punto de vista autorial a veces se proyecta en el vivo o el moderno (la feminista frente a Juan Tenorio) y otras en el muerto (el verdugo frente al ministro conservador, Cervantes frente al periodista, Lucrecia Borgia frente a la educanda de las Ursulinas, Leopardi frente al curioso); pero otras lo hace en los dos para enfrentar dos formas de arte (Fidias y Rodin), o se distribuye entre los dos dialogantes al menos en un número suficiente de argumentos: “Diálogo entre una Enamorada muerta y una Jovencita”, “Diálogo entre Isabel la Católica y el Guardián del castillo de la Mota”, “Diálogo entre un Fusilado y un Ahorcado”. Esto último no es lo más frecuente. La pluralidad de confrontaciones trae siempre de suyo el contraste entre numerosos valores de muy diverso signo.

Frente al escepticismo del Fontenelle joven, Colombine, más rationalista, sí distingue, muy en especial en el terreno moral, entre verdadero y falso, aunque ese criterio ético de verdad, en sí mismo relativo, pueda administrarse indistintamente a un antiguo o a un moderno (a diferencia

también del lucianismo de Fénelon que, pese a la influencia de Fontenelle, daba la victoria a los modernos). A veces la moralización con los ejemplos comporta escándalo, como en Fontenelle, porque son los réprobos los que tienen razón, voz satírica eficaz para demostrar la vanidad de las grandes cuestiones: Lealtad, Patriotismo, Heroísmo, Amor, Gloria (o Fama), etc., igual de inanes para todos, y de modo especialmente lacerante para los muertos. Los grandes conceptos, los que se suelen escribir con mayúscula reverencial, son relativos, o al menos cambian de significado en el transcurso del tiempo:

Hay verdades que se deben decir y conceptos abstractos que se necesita fijar: Honor, Gloria, Amor, Inmortalidad, Virtud, Patria... ¿No cambian de significado las palabras en el vocabulario? Pues si esto sucede y la palabra no es más que el signo de la idea, es indudable que las ideas han cambiado y que se necesita examinar lo que significan ya entre nosotros. (Burgos [1911]: 11)²⁴.

Existe para Colombine la responsabilidad de reformular esos grandes conceptos. Lo dice de maneras distintas, siempre con desenfado:

No pretendo hacer sistema ni me importa nada lo que puedan demostrarme. Mis arbitrariedades valen tanto como las deducciones lógicas más severas, puesto que cada sabio viene a desmentir el trabajo de los anteriores (Burgos [1911]: 11).

Personajes históricos sirven para examinar críticamente la historia de España y para traerla al presente: en “La grandeza. Diálogo entre Isabel y el Guardián del castillo de la Mota”, el espacio es la fortaleza donde la ‘sombra’ de Isabel espanta los conejos al guardián que está cazando (*ibid.*: 55); el castillo, con un presente en ruinas pero convertido en atracción turística, es el mismo donde para Isabel está, o ha estado, encerrada su hija Dª Juana a la que el guardián ha oído suspirar en la torre del homenaje (*ibid.*: 55). Se discute sobre el progreso en lo material (la reina vivía peor que cualquier mujer acomodada de “ahora”, p. 56), pero Isabel acepta ante el Guardián saber más ahora: “que de saber yo entonces lo que me han enseñado la

²⁴ Probablemente es eco leopardiano, como luego se verá.

muerte y los siglos, muchas cosas no hiciera” (*ibid.*: 56). Arrepentida del descubrimiento y colonización de América, de la intolerancia, de su viudez (Fernando ya no es su marido, sino de Germana de Foix), reconoce estar unida a su antiguo esposo por “amor de reyes” (*ibid.*: 57). “En la tumba he visto la vida universal” (*ibid.*: 59), dice, lo que la ha hecho más sabia y reflexiva. Carmen de Burgos puede dejar traslucir la idea de todo el universo como una explosión de vida en medio de la muerte y la nada, y la convicción luciana y leopardiana de que el ser humano no es el único ni el centro (*ibid.*: 60). Se igualan socialmente la reina y el *pesero* y también se trufan otros ecos leopardianos: “bien vale un buen sueño más que una mala realidad. La ilusión lo es todo” dice el Guardián (*ibid.*: 61).

Los muertos de Colombine han reflexionado, por tanto; son fuente de enseñanza porque han sido buenos aprendices en la experiencia de ese tránsito. Se abre camino así una visión crítica de la historia, no solo de la mano de personajes históricos como la reina Isabel. El Verdugo también ha comprendido la Justicia igualitaria, frente a la imperante, realmente en la tumba: “la he encontrado detrás de la tumba” (*ibid.*: 90).

Más que descifrar el mundo, parece necesario, en general, interpretar al ser humano que se revela en la historia a través de la política, la vida social, el poder o el amor, su ética o sus prejuicios, con una razón ineficaz pero deseoso de lograr lucidez en la discusión. La lengua en *La voz de los muertos* se llena de la naturalidad y sentimiento fuerte de los interlocutores, lo que da esencialidad a los temas. Entretanto, sin necesidad de *epojé*, el lector comprenderá la relatividad de todo y ejercerá el adiestramiento inteligente de la duda, a menudo a través del humor.

En el último diálogo, la duda se multiplica. El Curioso interroga a Leopardi y este aparece como un muerto menos afín a los del subgénero: no está, como los demás, contento ni tranquilo, porque a los muertos acompañan sus recuerdos. Leopardi tampoco es un difunto distante como los de Fontenelle, o como algunos de Carmen de Burgos, sino implicado, prendido de las tristezas de la vida, descontento de estar en su tumba (*ibid.*: 126); aún experimenta con los sentidos y sueña (*ibid.*: 127), se queja de la filosofía aunque reconoce su función consolatoria en vida (*ibid.*: 127). La autora parece poner en cuestión sus propias tesis, como a menudo hace

Luciano. Colombine acomoda en Leopardi-personaje pensamientos de Leopardi-escritor (más se duele el más educado y sensible, el tedio vital, etc.). El sufrimiento solo cesa con el cambio de forma (*ibid.*: 130) y no está garantizado que no se prolongue si nos prolongamos en otros seres del universo (*ibid.*: 130), punto en el que vuelve a la idea de su diálogo “Preliminar”. Leopardi-interlocutor lamenta haber perdido el tiempo en estudios porque tras la muerte ha sabido que eran mentira (*ibid.*: 130); es otro muerto que aprende. Al final de sus reflexiones quizás se mezclan efectos especiales del *Dialogo sopra la nobiltà* de Parini: el personaje Leopardi pierde la conciencia cuando los gusanos devoran su cerebro (*ibid.*: 132), en recuerdo de la degradación progresiva del Noble al final de la conversación del *Dialogo sopra la nobiltà*, tema sobre el que volveremos.

4. Voltaire, ¿un presentimiento?

En su enumeración de referentes, Carmen de Burgos no cita a Voltaire (1694-1778), pero lo conoce al menos superficialmente y lo menciona muchas veces en su versión de las *Operette*. Pudo frecuentar varias obras suyas (sobre todo narrativas y teatrales) difundidas en España y desde luego, con más facilidad, el Voltaire “de bolsillo” del *Diccionario filosófico* [1764] que la editorial valenciana Prometeo publicó sin nombre de traductor ni autor (s. a., pero 1901) por los mismos años en que editó ella sus propias obras²⁵. Era obra apta para elevar la formación cultural, ética y política de los ciudadanos que las corrientes liberales educadoras de la opinión pública pusieron en circulación por toda Europa en varias lenguas. La 1^a edición francesa del *Dictionnaire philosophique portatif* aparece anónima en 1764, sin nombre de impresor y con lugar de impresión falso (Londres en lugar de Ginebra, donde probablemente lo imprimió Grasset); cundió rápidamente la atribución a Voltaire y tampoco se hicieron esperar las prohibiciones del Parlamento de París y del Índice romano (1765). Pero el anatema gubernativo e inquisitorial pareció convertirse en recurso publi-

²⁵ Voltaire ([s.a., pero 1901]). En 1920 (Valencia, Prometeo) la edición, ya ampliada, alcanzó seis volúmenes. Otras ediciones españolas posteriores: Voltaire (1935) y Voltaire (2010; introd. en pp. i-xviii). Cf. como trabajo de conjunto Trapnell (1972).

citorio, y Voltaire amplió el volumen en varias ediciones de años sucesivos, tanto que el texto dejó de ser “portatif” tras las dos primeras ediciones.

No es fácil asegurar la difusión española de los diálogos de Voltaire²⁶, muchos publicados anónimamente y prohibidos desde 1762 por diversos edictos inquisitoriales que alegaban impiedad (Lafarga, 1982: 28-30). Él mismo tuvo que protegerse en vida refugiándose en el pseudónimo, el anonimato o publicando en el extranjero, en especial en los Países Bajos. Se conocieron mejor en España, siempre en períodos marcados, el *Candide*, las *Lettres philosophiques*, el *Traité de la tolérance*, el *Micromégas*, *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, etc. que se tradujeron varias veces²⁷. Los diálogos escaparon en varios casos a las ediciones de *Oeuvres complètes* y algunos circularon como opúsculos fuera de sus compilaciones unitarias²⁸. Voltaire combatió de forma incansable el absolutismo, la moral y costumbres hostiles a asentar los principios de una sociedad moderna. Su escritura erudita y su agudeza llena de humor le hacen sobrevivir a las modas durante tres siglos, pese a la persecución sostenida en diversos períodos. Las versiones españolas son muy irregulares pero comienzan en el siglo XVIII²⁹.

²⁶ Carmen de Burgos pudo leer cómodamente en el *Diccionario filosófico*, por ejemplo, s.v. *materia*, el divertido “Diálogo entre un energúmeno y un filósofo” (Voltaire [s.a., pero 1901]: 151-152).

²⁷ Para el contraste entre la recepción española de la obra narrativa y la filosófica, cf. Lafarga (1982: 216). En el siglo XVIII (desde 1734) hay traducción de Leonardo de Uría y Orueta de la *Historia de Carlos XII, rey de Suecia* (Voltaire, 1781). La vigilancia censoria se extendió todo lo largo del siglo XIX en España y América, indicio más que probable de su difusión clandestina.

²⁸ El volumen principal que he manejado de sus *Dialogues et entretiens philosophiques* es: Voltaire (1786: vol. XXXVI de las O. C.). Otra ed., que añade otros opúsculos: Voltaire (1818).

²⁹ Los “Diálogos del A.B.C.” (c. 1791) son traducción anónima (probablemente de Toribio Núñez, discípulo del ilustrado salmantino Ramón de Salas) de trece de los diecisiete diálogos que Voltaire publicó también anónimamente en 1762: *L'A.B.C. dialogue curieux, traduit de l'anglais, de M. Huet* (Rodríguez Domínguez 1979: 151 y, en general, 151-155). La traducción española más reciente que conozco solo reúne una pequeña selección (Voltaire, 2015): recoge siete diálogos breves publicados por La Pléiade como miscelánea y aporta una minúscula introducción. También hay versión española del más extenso *Diálogo de Evémero* (Voltaire, 1996).

Para Voltaire, Fontenelle fue admirable en el tiempo de Luis XIV y apreció mucho sus diálogos (Fontenelle, 2010: 23). Aún así él prefirió otra fórmula: los diálogos volterianos, con muy pocas salvedades, no son de muertos ni, como los de Fontenelle, tienen escenario inframundanal (una excepción relativa serían los Campos Elíseos de “De Lucien, Érasme et Rabelais”, donde Luciano sirve para interrogar a los otros dos sobre los males de su época, sobre fanatismo religioso, monjes, cardenales, papa, todo ello susceptible de aplicarse a su propio tiempo). No le interesan los temas tradicionales de igualdad de los muertos; tampoco los juegos lingüísticos de ingenio y las paradojas de Fontenelle. Le importa más el contraste, la ironía y el ataque a la sinrazón. Sus *Dialogues* son buena muestra de la evolución de los coloquios de muertos en el siglo XVIII (Henrichot, 2005: 153-162). Practica en ellos la enunciación directa e indirecta, y a veces una voz pontificia detenidamente en largos parlamentos (un filósofo, un ministro...). Son obras de polémica y de reivindicación del pensamiento propio; representan al Voltaire más coloquial y directo, pero igual de combativo y revulsivo, algo que sí puede considerarse heredado por Colombine. Es socarrón, por ejemplo, al presentar un cura cerril e inculto frente a un enciclopedista –plenamente adversarios–, y un cura y un ministro protestante –con un enemigo en común, la Encyclopédia, por lo que pueden llegar a entenderse en algo– en las dos partes de sus diálogos “Entre un prêtre et un encyclopédiste” y “Entre un prêtre et un ministre protestant”. Los “*Dialogues d'Evhémère*” (Voltaire, 1786: 441-534), en un total de doce, son una reflexión lúcida y sarcástica entre dos interlocutores, Evémero y Calicatres, sobre el sentido de la existencia, con un examen general de las principales nociones de teología, filosofía, ciencia, moral, etc. desde Grecia, a través de los “bárbaros”, hasta el siglo XVIII; se presenta el texto como única obra conservada de Evémero (*ibid.*: 441).

Voltaire es antirroussoniano leve en “D'un sauvage et d'un bachelier”, personajes opuestos en criterios sobre la vida en sociedad. Aparece como precursor de la defensa de los derechos de los animales en “Du chapon et de la pouarde” (*ibid.*: 95-101), donde compara el trato animal y hábitos alimenticios entre culturas sin escatimar anticlericalismo y denuncia de los hombres que se queman por ideas. Se muestra escéptico en

cuanto a la necesidad de la causalidad y encadenamiento de las cosas en el “D'un brachmane et un jésuite”, y como deísta, que acepta la existencia de Dios por la vía de la razón y la experiencia personal, no de la revelación, en su “Sofronisme et Adelos”, o en “De Marc-Aurèle et d'un recollet” (de 1761), con la carta a Federico de Prusia que lo acompaña, una disculpa para mostrar su filosofía deísta, y donde la querella del antiguo (Marco Aurelio) y el moderno (recoleto) presenta la incomprendición entre mundos, no la victoria de uno de ellos. Igualmente en “Les anciens et les modernes ou la toilette de Madame Pompadour” (*ibid.*: 86 ss.) quedan en armonía las edades. Su aversión a cristianismo y judaísmo como construcciones fanáticas e intolerantes se manifiesta, entre otros, en “D'un caloyer et d'un homme de bien”, de 1764 (*ibid.*: 143-167), donde además de una denuncia de sectas y religiones, el meticuloso hombre de bien –y deísta– se extiende puntilosamente sobre contradicciones de los Testamentos –textos que Voltaire domina– ante las preguntas del calógero; también en “Du douteur et de l'adorateur”, donde un incrédulo y un creyente exponen incompatibilidades y paradojas de la religión de Jesús de Galilea, declarándose al final el creyente “de la religion de tous les hommes” (*ibid.*: 176). Se protege así el autor de que lo consideren ateo o materialista racionalista (como D'Holbach, La Mettrie o Diderot), aunque no siempre con éxito.

Esos muertos de Voltaire, a veces tan lúcidos como chuscos, simpatizan con algunos personajes de *La voz de los muertos* y muchos de los conflictos debatidos. No se encuentra en la colección de Colombine ningún préstamo directo seguro, pero la sombra ideológica de Voltaire es palpable en el tratamiento de la mayor parte de problemas de tipo moral y en algunos de contenido social. El derecho puede cuestionarse y contextualizarse porque la muerte siempre trae enseñanza. En “La justicia. Diálogo entre un Verdugo muerto y un Ministro conservador” la justicia igualitaria que el Verdugo defiende y ha comprendido realmente en la tumba (Burgos [1911]: 90) se sitúa dentro de una utopía social universal (el “reino de la Justicia”) que trae ecos de Voltaire. En “Sophronisme et Adelos” (Voltaire, 1786: 200- 212), Voltaire dice por persona interpuesta:

Si le crime est ainsi puni, la vertu est récompensée, non par des champs élysées où le corps se promène insipidement quand il

n'est plus; mais pendant sa vie, par le sentiment intérieur d'avoir fait son devoir, par la paix du coeur, par l'applaudissement des peuples, l'amitié des gens de bien (Voltaire, 1786: 210).

En “Un plaideur et un avocat”, el litigante dice, con desacuerdo del abogado: “Ceux qui pèchent uniquement contre Dieu doivent être punis dans l'autre monde; ceux qui pèchent contre les hommes doivent être châtiés dans celui-ci” (Voltaire, 1786: 15). “L'Éducation des filles”, un diálogo entre Melinde y Sophronie sobre la educación femenina (Voltaire, 1786: 83-85) permite ver en Sophronie a la antítesis de la educanda ursulina de Colombine, por su crítica despiadada de la formación de las mujeres en los conventos (*ibid.*: 84-85).

El desparpajo con el que Carmen de Burgos toca algunas verdades de la Iglesia e incluso algunos dogmas, enlaza no solo con Voltaire o Leopardi sino con las tradiciones reformistas hispánicas: por ejemplo, se relativizan la traición, la calumnia y la lealtad cuando Judas reclama un altar de apóstol, ante la consternación del Cura, y presenta su traición a Jesús como un instrumento de la voluntad divina en beneficio del género humano, traición que compara con la negación de Pedro, hecho en cambio por la iglesia sumo pontífice. El Cura, ejemplo de hipocresía religiosa y de argumentación apodíctica, quiere hacer negocio eclesiástico con los huesos de Judas (Burgos [1911]: 67-68), una censura cómica de las reliquias, a veces casi textual, del tipo de la renacentista de Alfonso de Valdés³⁰. Al final, ambos personajes se enfrentan por una posición distinta ante la traición humana y la fe, pero de camino Judas desmiente dogmas como cielo, infierno y limbo, hace afirmaciones blasfemas sobre la crucifixión y trata con irreverencia a las figuras sagradas, cuya santidad cuestiona.

³⁰ Carmen de Burgos no pudo en este caso servirse de la 1^a edición del *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* de Alfonso de Valdés por José F. Montesinos (1928), pero tenían ya décadas de fama dos libros de Rodríguez Villa (1875) y (1885), que contenían fragmentos valdesianos, impresos al término del sexenio revolucionario; ambos libros circularon mucho por su capacidad para generar polémica en torno al suceso más inquietante del Antiguo Régimen: el asalto de las tropas imperiales a la ciudad de Roma en 1527. Para su significado y difusión, sobre todo del primero de ellos, cf. Vian Herrero (2011: xiii-lx). También Fermín Caballero (1875) había difundido ampliamente a los hermanos Valdés por las mismas fechas.

En definitiva, no es aventurado concluir que Colombine heredó el gusto volteriano por la responsabilidad social, la educación de la opinión pública, la función civilizadora del escritor, la causticidad, el revulsivo, la coloquialidad y el sarcasmo de su espíritu crítico, su fruición por la irreverencia y el deseo de agitar las conciencias.

5. La mención de Parini

Cuando Carmen de Burgos nombra a Giuseppe Parini (1729-1799) piensa quizás en su *Dialogo sopra la nobiltà* de 1757 (Parini, 1961), un diálogo de muertos: en la misma tumba de ocasión conversa un noble fatuo, que presume de apellidos y linaje, con un poeta pobre que le recuerda con sorna macabra, sátira y resentimiento social la antigüedad del linaje de Adán, la igualdad de los hombres y, no digamos, la de los muertos, junto a la importancia de la vida de virtud, en la mejor tradición moralista milenaria. Si los muertos de este subgénero dialogal tienen siempre algo de grotesco en su soberbia, al querer conservar su estatus frente a otros que consideran inferiores, este noble de Parini lleva la palma de petulancia. El poeta recuerda que habla desde la verdad ultramundana (“Quest’aria malinconica, che qui si respira fino a tanto che reggono i polmoni, non è altro che verità, e le parole, ch’èsono di bocca, il sono pure” (Parini, 1961: [3]); “quest’aria veritiera di questo luogo ov’ora insieme abitiamo”, *ibid.*: [4]). Al final, en cambio, el noble ha dejado de considerar insolente a su interlocutor, ha perdido sus primeras certezas (“Tu m’hai così confuso, ch’io non so dove io m’abbia il capo. Io son rimasto oggimai come la cornacchia d’Esopo, senza pure una piuma dintorno”, *ibid.*: [12]) y lamenta no haber conocido antes al poeta para liberarse de algunos prejuicios (“Deh, amico, perché non ti conobbi io meglio, quand’io era colassù tra’ vivi; ché io non avrei aspettato a riconoscermi così tardi”, *ibid.*: [15]); el poeta lo ha convencido de que no estuvo rodeado de respeto, sino de adulación, pero también de que su estado de difunto le permite, por fin, conocer la verdad. Si el poeta resucitara, lo último que desearía, por su parte, es ser noble.

Más allá de cierto énfasis escatológico, no son ideas muy originales, ya que están mayoritariamente en el mismo Luciano y en muchos

de sus seguidores occidentales desde los siglos XV y XVI en adelante; pero para lo que aquí nos interesa, Parini, aparte su vigorosa influencia neoclásica en las formas, se vincula con varios ideales de la Ilustración (solidaridad social e igualdad de los hombres, denuncia de la nobleza decadente, de la hipocresía religiosa, condena de la guerra, aprecio por los descubrimientos científicos), presentes también en los diálogos de Carmen de Burgos, aunque tampoco pueda defenderse un préstamo textual. Parini no aceptó otros fundamentos de algunos ilustrados (materialismo, libertinismo, ateísmo, crítica eclesiástica, burguesía como clase llamada a sustituir a la nobleza, anticlasicismo, etc.), varios de los cuales sí transparecen en los diálogos de Colombine. Sin embargo, las tesis de las Luces sirven, por vía de Parini, como bando de algunos ideales de la Revolución Francesa en Italia, y como ensayo divulgador de opiniones de Voltaire, Montesquieu, Condillac y los enciclopedistas, en un intento de aportar a la conciencia social italiana nuevas inspiraciones morales y políticas.

En España, desde fines del siglo XIX algunos eruditos se esforzaban en difundir obras de Parini³¹. Es posible que Carmen de Burgos no haya leído directamente su diálogo, sino que su idea vaga se construya a través de Leopardi; este en “Il Parini, ovvero Della Gloria”, uno de sus textos en prosa que Colombine tradujo (“Parini o el elogio de la gloria”), pone en boca del escritor lombardo consejos a un joven discípulo sobre la dificultad y sinsabores de conseguir la gloria en las letras o en la filosofía³². Al menos Carmen de Burgos se sirve de algunas afirmaciones

³¹ En carta de 10 de mayo de 1885 al italiano mallorquín Juan Luis Estelrich (1856-1923), Menéndez Pelayo celebra la traducción de un texto de Parini: “Aplaudo mucho tu intención de traducir íntegro *Il Giorno* de Parini. Yo tengo una rarísima traducción castellana del siglo pasado (en verso suelto), hecha por un jesuita español de los desterrados, amigo de Parini; pero no me satisface, porque es floja y tiene demasiados italianismos. Creo que debes preferir por ahora la traducción de *Il Giorno* a la del tratado de Alfieri [...], que por ser obra poética y casi desconocida en castellano, debe llevar la preferencia, mucho más cuando hay tiempo para todo” (Bertini, 1951: 51).

³² Es la obra más extensa de las *Operette morali*, compuesta en 1824 y dividida en doce capítulos. Para la traducción, por la que cito, de Carmen de Burgos, cf. Leopardi-Burgos (s.a. [1911?]: II, 189-217). Pocos años después de publicarse *La voz de los muertos*, Roberto F. Giusti traduce al español este texto de forma exenta: Leopardi (1917); con-

para su “Diálogo entre Cervantes y un Periodista”: los obstáculos, envidias y maledicencias “hacen que más de un escritor, no solo en vida, sino también después de muerto, esté defraudado del todo en el honor que se le debe” (Burgos [1911]: 191). En el capítulo 3 de “Il Parini...”, Leopardi sostiene que para valorar una obra es sobre todo estimable la primera impresión; pero el juicio cambia y la coyuntura para leer ha de ser propicia. Esa incertidumbre del juicio se altera “en diversas edades de la vida, en diversos casos y hasta en diversas horas de un día” (Leopardi-Burgos [s.a. 1911?]: 197). El capítulo 8 desarrolla la idea de que la gloria no llega con la vida o con la inmediata muerte. Solo con la sucesión de generaciones y esfuerzos individuales puede valorarse la aportación del genio pensador, nunca entendido por los contemporáneos (como ocurrió a Descartes o a Newton):

... no pienses en recoger en toda tu vida por este descubrimiento alguna alabanza no vulgar. Así no te será alabado, ni aun por los sabios (exceptuando quizás una mínima parte), hasta que repetida la misma verdad, ya por uno, ya por otro, y poco a poco con mucho transcurso de tiempo, los hombres se acostumbren primero por los oídos y luego por el intelecto (Leopardi-Burgos [s.a. 1911?]: 207).

En definitiva, la influencia de Parini es, probablemente, la más difusa de todas las que aquí se señalan.

6. Y por fin, Leopardi

Las *Operette morali* de Giacomo Leopardi (1798-1837)³³ fueron fuente segura de los diálogos de Colombine. Lo había descubierto en su primera estancia napolitana de 1906 y enseguida lo reivindica estéticamente como poeta-filósofo y como dialoguista³⁴. Se debe a Carmen de Burgos

vendría ver en qué medida es o no deudor de la versión previa de Carmen de Burgos.

³³ Leopardi (1982), y en antología: Leopardi (1959). Entre una bibliografía secundaria muy abundante destaco solo: Vitale (1992); Ferraro (1996); Del Gatto (2001) y Colombo (dir.) (2002).

³⁴ En Burgos (s.a., [1911?]), el vol. I narra la vida de Leopardi entremezclada con sus

una de las primeras divulgaciones (no eruditas) de Leopardi en España³⁵, al menos en los años subsiguientes³⁶, y al menos la del Leopardi dialoguis-

bras y con poemas traducidos por diversos autores; el vol. II recoge obra en prosa, principalmente diecisiete diálogos (pp. 11-108) y algunos *pensieri*, que influyeron sobre ella: cf. Núñez, 1992: 200-202; también para el riguroso encargo o recopilación de las traducciones de los poemas de Leopardi (Núñez, 1992: 216.) Cf. igualmente Burgos (julio 1909). Núñez (1992: 135-146, 219, 435, 563) atribuye a influencia de Leopardi el descubrimiento que Carmen de Burgos hace de los diálogos. La fascinación e influencia existen, desde luego, y además ella misma las confiesa, pero la factura de sus diálogos propios es más abigarrada y compleja, como aquí se intenta analizar. Resulta sintomático de la ignorancia y descuido en los que ha caído el volumen de Colombine sobre Leopardi el que Giovanni Ferretti no lo mencione entre las traducciones en su art. de la *Enziclopedia Italiana*. Cf. también Muñiz, 2003: 136-137.

³⁵ Menéndez Pelayo, que aparece como traductor en la antología de Carmen de Burgos, conocía a Leopardi desde antes de los años 80 del siglo XIX e impulsaba su recuperación entre eruditos: en la citada correspondencia de 1884 a 1886 (Bertini, 1951), Don Marcelino aparece como bien documentado en la literatura italiana y aconseja a Juan Luis Estelrich sobre la inclusión y traducción de textos para una antología de poesía italiana que este prepara y publica poco después (Estelrich 1889): “... me ha parecido exquisita tu versión del *Sabato de Leopardi*” (carta de 10 de mayo de 1885, en Bertini, 1951: 51); “En la *Revista Contemporánea* (primer o segundo año) salieron algunas muestras excelentes de una traducción completa de Leopardi que tiene hecha Pepe Alcalá Galiano, el cual está ahora de cónsul en Newcastle. Es amigo mío y creo que no tendrá inconveniente en facilitarnos alguna oda, para el ramillete que vas formando. Yo traduje y publiqué hace bastante tiempo en un periódico la *Palinodia* de Leopardi. No salió a mi gusto y por eso no la he incluido en ninguna de mis colecciones, pero si la encuentro y la arreglo un poco, también te la mandaré. De Leopardi convendría poner cuatro o cinco cosas, cada una por un traductor distinto. Tengo uno americano de mucho mérito, D. Calixto Oyuela, de Buenos Aires” (carta de 28 de mayo de 1886, en Bertini, 1951: 52). Estelrich hizo caso a las recomendaciones de Menéndez Pelayo, y Carmen de Burgos incluye en su propia selección hasta la *Palinodia* mencionada.

³⁶ Una sola muestra de cómo a principios del siglo XX se aprecia ya a Leopardi como autor de diálogos puede verse en “La sombra de Leopardi” de un escritor muy diferente a Carmen de Burgos, por su autosolemidad y academicismo: Ricardo León (1920: 55-70), donde dos voces de poetas debaten sobre la condición melancólica y pesimista del escritor de genio y talento, lo que se entremezcla en la discusión con conceptos coetáneos de prestigio (idea de progreso, teoría de la evolución de las especies). De nuevo incluye una alusión a Leopardi en p. 81, en el diálogo “Del arte de vivir”, y otra en p. 125, en “Jardines de selección”. Véanse los textos y los registros publicados por González Soriano (2017: núms. 293 a 306) en *Dialogyca BDDH*.

ta³⁷. Colombine trabajaba paralelamente en él (su biografía y obra) y en *La voz de los muertos*, según confesión propia:

Envuelta en la vorágine literaria, me salen dos nuevos libros, aunque por diferentes caminos. Uno se lo propongo yo a Sempero, y lo titulo “La voz de los muertos”. Es producto quizás de mi extensa dedicación a Leopardi y fruto de su influencia, pues me salió del alma cuando trabajaba con sus poemas. Incluso copié su estilo, no lo oculto, pero hay en ellos una sinceridad que puede explicar mucho más sobre esta etapa de mi vida que cualquier comentario añadido que yo pueda hacerle. El libro se compone básicamente de diálogos entre diferentes personajes reales o inventados, y se inicia con uno preliminar entre la Autora y su Genio Familiar³⁸.

En efecto, como vimos al principio, de una de sus veinticuatro *Operette morali* (1824, con añadidos hasta 1832), el “Dialogo di Torquato Tasso

³⁷ Además del “Diálogo de Malambruno y Farfarello” en versión de Baráibar, ya citado, “Copernico” contó al menos con dos traducciones singulares, una de J. O’Neill (1876: 287-300), y otra de M. de la Revilla (1878: 326-336). El “Diálogo entre un vendedor de almanaque y un transeunte” se publica en traducción anónima [de Luis Ruiz Contreras?] en (1899). Son solo sueltas. Entre las traducciones de época, solo conozco una decimonónica francesa que pudiera haber estado al alcance de Colombine: Leopardi (1880). La fecha de esta otra versión española (solo de los diálogos, obra de Luis Cánovas) es incierta, probablemente 1883: c.f. Leopardi ([1883]). En español, como en otras lenguas, las traducciones del recanatense han sido con frecuencia y hasta hoy antológicas; cf. por ejemplo, Leopardi (2000). La edición bonaerense de 2015 se presenta como única integral en lengua española: en la ed. original de las *Operette* de 1827, la última pieza era el *Dialogo di Timandro e di Eleandro* y en la ed. de 1834 el *Dialogo di Tristano e di un amico*, buena condensación de su pensamiento; la traducción de A. P. Patat (Leopardi 2015) añade un apéndice con el texto excluido de la edición italiana de 1835 (por recusación del autor) titulado *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*; pero Carmen de Burgos sí lo había incluido (“Diálogo entre un lector de humanidades y Salustio”, en Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 105-106), lo que parece ser indicio de que ya no se maneja la versión de Colombine. La más reciente traducción antológica es muy reducida: Leopardi, 2016. La última versión española que conozco es: Leopardi (2017). Otra versión alemana antológica en Leopardi (1979).

³⁸ A continuación sigue el texto del diálogo citado (Utrera, 1988: 207).

e del suo genio familiare” –calificado de “spirito”–, tomó inspiración obvia para el diálogo “Preliminar. La Autora y su Genio familiar”. Pero solo se sirvió del recurso externo, pues las diferencias son muy notables: los personajes leopardianos, en la prisión alegórica de la enfermedad de Tasso, dialogan sobre el placer como nostalgia del pasado o esperanza del futuro, nunca como experiencia plena del presente, mientras que los personajes de Colombine disertan sobre el planteamiento y objetivos de esos diálogos que se van a leer, su poética, las opciones de escritura de que dispone o la protección de las lenguas maldicentes. Leopardi desarrollaba el tema omnipresente de la facultad humana para ser feliz³⁹, teorizaba el *taedium vitae*⁴⁰, mencionaba

³⁹ Salvo excepciones y por motivos de espacio cito siempre solo por la versión española de la propia Colombine: “Diálogo entre Torcuato Tasso y su Genio familiar”, en Leopardi-Burgos (s.a. [1911?]: II, 41-46). En este caso, Torcuato recuerda a su amada Leonora y eso le hace olvidar temporalmente las maldades de los hombres y las calamidades del mundo. Contiene una interesante discusión sobre la perfección o imperfección de la amada divinizada, con aportaciones sobre todo del Genio. Se equiparan los placeres verdaderos y los soñados. Dice el genio: “Sabe que de lo verdadero a lo soñado no hay otra diferencia sino que este puede algunas veces ser mucho más bello y más dulce, mientras que aquél no puede nunca” (*ibid.*: 42). Se discute del placer como concepto especulativo, no como sentimiento; irrealizable de forma completa para dejar al menos la esperanza de gozarlo en otra situación: “G.—... que el placer es siempre pasado o futuro, pero nunca presente. T.—Que es como decir que no existe. G.—Así parece. T.—¿Ni siquiera en los sueños? G.—Propiamente hablando.” (*ibid.*: 44). Equiparar placer y felicidad tiene consecuencias: “T.—He aquí por dónde nuestra vida, faltando siempre a su fin, es de continuo imperfecta, y el vivir por su propia naturaleza es un estado violento.” (*ibid.*: 44).

⁴⁰ “G.—¿Qué es el fastidio? T.—Aquí la experiencia no me falta para contestar a tu pregunta; me parece que el fastidio está en la naturaleza del ambiente, el cual llena todos los espacios interpuestos entre las cosas materiales y todos los huecos contenidos en cada una de ellas, y donde un cuerpo se va y otro no ocupa aquel lugar, él le sucede inmediatamente. Así, todos los intervalos de la vida humana, entre el placer y el disgusto, están ocupados por el fastidio, y sin embargo, como en el mundo material, según los peripatéticos, no se da descanso alguno, así en nuestra vida no se da descanso sino cuando la mente, por alguna causa, interrumpe el uso del pensamiento. En todo el resto del tiempo, el ánimo, considerado aún en sí propio y como separado del cuerpo, se encuentra que contiene algunas pasiones, como aquellas que al estar vacío de todo placer o disgusto supone el estar lleno de fastidio, el cual también es pasión, no menos que el dolor y el deleite. G.—[...] Verdaderamente, por fastidio no creo que deba entenderse otra cosa que el deseo puro de la felicidad no satisfecho por el pla-

los posibles y escasos remedios⁴¹, y acababa con una traviesa suspensión escéptica:

T.—Adiós; pero oye: tu conversación me consuela bastante [...]; así, de ahora en adelante, para que te pueda llamar y encontrar cuando lo necesite, dime dónde tienes costumbre de habitar.
 G.—¿Todavía no me habías conocido? En cualquier licor generoso. (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 46).

Las disquisiciones finales del “Diálogo entre la Autora y su Genio familiar” de Carmen de Burgos, en cambio, recuerdan más a un pasaje del *Zibaldone*:

Per tanto i diversi modi di essere della materia, i quali si veggono in quelle che noi chiamiamo creature materiali, sono caduchi e passeggeri; ma niun segno di caducità né di mortalità si scopre nella materia universalmente, e però niun segno che ella sia cominciata, né che ad essere le bisognasse o pur le bisogni alcuna causa o forza fuori di se. Il mondo, cioè l'essere della materia in un cotal modo, è cosa incominciata e caduca (Leopardi, 2013: 578).

Asimismo, la alusión a la relatividad y caducidad de los grandes conceptos, que cambian de significado a lo largo del tiempo, proviene seguramente del “Diálogo entre un Lector de Humanidades y Salustio” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 105-106): a cuenta de una duda del Lector sobre la figura de la gradación, los dos interlocutores discuten si el orden adecuado es riqueza-honor-gloria-libertad-patria. El Lector critica:

cer ni tampoco rechazado abiertamente por el disgusto, cuyo deseo, como decíamos poco antes, no se ha satisfecho nunca y el placer propiamente no se encuentra; así es que la vida humana está compuesta en parte de dolores y en parte de fastidio, y cada una de estas pasiones no tiene reposo sino cediendo el puesto a la otra, y este no es tu destino particular, sino el común a todos los hombres.” (*ibid.*: 44-45).

⁴¹ Los remedios contra el fastidio son, según el Genio, “el sueño, el opio y el dolor” (*ibid.*: 45). Torcuato prefiere cambiar por “la variedad en las acciones, en las ocupaciones y en los sentimientos” (*ibid.*: 45) que aligeran, aunque no eliminen, el fastidio. La soledad ayuda a la distancia de las cosas humanas y así a valorarlas menos miserables, según el Genio. Pero Torcuato ha gustado de la conversación con él.

En suma, la cosa que colocas en lo último no solo no es mayor que todas las otras, sino que desde hace gran tiempo, ni siquiera existe; las otras valen cada una más que la que le sigue, y la primera es tal, que los hombres, por obtenerla, están prontos a dar siempre y en todas ocasiones la patria, la libertad, la gloria y el honor, que son las otras que tú pones y das todas en una hoja, y al hacer la unión ocurre esto. (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 106).

Salustio afirma entonces lo que da argumento a Colombine para un pasaje de su “Diálogo entre la Autora y su Genio Familiar”⁴². El nuevo orden de la frase pone las cosas en su sitio y permite ver que, en efecto, los grandes conceptos se entienden de manera diferente con el paso del tiempo⁴³.

Aunque el escrutinio no debe quedar ahí, lo más verosímil es que el punto de partida de los diálogos de Burgos y el interés por esa tradición sea desde luego Leopardi, pues el poeta de Recanati era también apreciado filólogo y conocía muy bien a todos los autores citados, o si no más o menos frecuentados, por Colombine. Admiró a Fontenelle⁴⁴, Voltaire⁴⁵ o

⁴² “S.—Quizás pudiera responderte que de algún tiempo a esta parte han cambiado las opiniones y las costumbres acerca de lo que dices. Pero de todos modos, tu discurso me capacita, y así, borra este pasaje y vuélvelo a escribir como te he dicho” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 106).

⁴³ Así lo recoge Colombine: “Hay verdades que se deben decir y conceptos abstractos que se necesita fijar: Honor, Gloria, Amor, Inmortalidad, Virtud, Patria... ¿No cambian de significado las palabras en el vocabulario? Pues si esto sucede y la palabra no es más que el signo de la idea, es indudable que las ideas han cambiado y que se necesita examinar lo que significan ya entre nosotros.” (Burgos [1911]: 11).

⁴⁴ Para la influencia de los *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) de Fontenelle en Leopardi, cf. entre otros Polizzi (2008: 55-102).

⁴⁵ Leopardi cita o nombra a menudo (una treintena larga de veces) a Voltaire en el *Zibaldone*; la mayoría son menciones muy genéricas. Para el conjunto de influencias de Voltaire sobre las *Operette*, cf. la síntesis de Cellerino (1995: en especial 312-318). El tipo de alusiones leopardianas que selecciona, a su vez, Carmen de Burgos son como esta: “la Revolución estaba en las almas, en el espíritu colectivo de aquel pueblo que recibía a Voltaire, su verbo, con honores reales, y próximo a hacer caer la cabeza y la corona de sus reyes, ceñía otra corona a la frente del viejo filósofo...” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: I, 46). Sebastiano Timpanaro (1979) define así las primeras *Ope-*

Parini⁴⁶ y había estudiado a fondo el pensamiento y la literatura griegos⁴⁷. Aun así siguen percibiéndose en la crítica resistencias a entender y analizar estas obritas leopardianas como diálogos; por ejemplo, se defiende su dimensión teatral hasta oscurecer las características inherentes al género decidido y otorgado por el autor, género que une desde sus orígenes la condición argumentativa y la dramática⁴⁸.

Por Luciano y por la sátira menipea da Leopardi frecuentes muestras de aprecio, y define sus diálogos como “Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano”. A la vez que se separa de la tradición imitativa de los *Dialoghi mortuorum*, ya entonces banalizada, estima de Luciano precisamente su crítica negativa generalizada, sin paliativos ni alternativas, de las cuestiones importantes de la condición humana, punto de vista que él mismo distingue de otros imitadores de su periodo, como Vincenzo Monti:

Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti o moderni, e non tanto tra morti, giacchè di Dialoghi de' morti c'è molta abbondanza, quanto tra personaggi che si fingano vivi, ed anche volendo, fra animali; (come sento che n'abbia fatto il Monti imitatore di Luciano anche nel Dialogo della Bibl. Italiana).⁴⁹

Valora la capacidad del samsatense para servirse de un observador externo privilegiado o de un animal parlante que comenta, parodia, satiriza o denuncia un tema o situación; gusta de la mezcla de géneros, voces y tiempos propia de la menipea, y de sus puestas en escena fantásticas

rette morali: “a series of prose sketches that were ‘philosophical’ after the manner of Voltaire and the French *philosophes* of the 18th century”.

⁴⁶ Además de menciones más dispersas destaca su opúsculo ya citado “Parini ovvero Della gloria”.

⁴⁷ Para la importancia seminal del pesimismo griego en Leopardi –sobre todo en su, en este aspecto, desatendida prosa– y, a través de él, en la historia intelectual moderna de Europa, cf. Franzoni (2017).

⁴⁸ Un solo ejemplo: el volumen *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi...* (Centro nazionale di studi leopardiani, 2008).

⁴⁹ Nota de Leopardi en 1819 a las *Operette* (en Leopardi, 2013: 1109). Monti prefirió limitar sus piececitas lucianescas a la crítica de cuestiones lingüísticas de la Accademia della Crusca.

(Weinbrot, 2005: 110). En sustancia, Leopardi –y no Carmen de Burgos– considera ya manida la subtradición de coloquios de muertos, pero se une a Luciano en importantes aspectos formales (género del diálogo, humor e ironía menipeos, tipo de personajes, estilo) e ideológicos (denuncia de la insignificancia y las futilidades humanas, postulados filosóficos e intelectuales como la negación del antropocentrismo, parte de la teoría del placer, sátira de la religión, decepción de la humanidad misma –no solo género humano decepcionante–, etc.).⁵⁰

Leopardi enfrenta en sus invenciones fantásticas solo ocasionalmente a “Antiguos” y “Modernos” (“Dialogo di un Lettore di umanità e di Sallustio”, “Dialogo di Malambruno e Farfarello”) pues, aunque se confiese lucianista, ya no se preocupa por esa querella como Fontenelle. Pero cuando sí la introduce, toma partido por los antiguos⁵¹. Colombine debió de heredar de él su querencia por el mundo clásico que ella expresa en términos muy generales (“...busqué la clásica pureza y sencillez de la línea griega. La música primitiva, que con tan pocas notas supo dar todas las impresiones”, Burgos [1911]: 10-11) a través de personajes leopardianos como Hércules y Atlante, Timandro y Eleandro, Porfirio y Plotino, o Salustio.

Tampoco los dialogantes de Leopardi son necesariamente figuras históricas ni personajes muertos (un Físico y un Metafísico, un Vendedor de almanaques y un Transeúnte), sino protagonistas de su tiempo con vicios comunes que hay que corregir y que responden a aspectos básicos del sistema filosófico del autor (indolencia, vana presunción, vulgaridad, ilusión o ignorancia, impostura, apariencia, maldad, *taedium vitae*, infe-

⁵⁰ Sobre la deuda de las *Operette* de Leopardi a Luciano cf., entre otros, Sangirardi (1998: 305-383) y (2001: 25-86); Scheel (1995: 25-31), y otros trabajos de las mismas actas. Antes, destaca sobre todo el análisis del gran estudioso del lucianismo italiano, Mattioli (2008: 75-98). Franzoni (2017: 55-68), en el cap. II de su tesis, se ocupa del lugar que representa Leopardi en la recepción de Luciano.

⁵¹ Franzoni, 2016: 47-48: “as a defender of antiquity himself, he can do what the Anciens had entirely failed to do, that is to defend and support the ancients precisely for their dolorous and brave worldview. This – their pessimistic *Weltanschauung* – is the reason antiquity beats modernity, and the reason modernity ought to look back and up to the past's insights”.

lacidad existencial); son muestras representativas los anteriores ejemplos citados y el Islandés, el Amigo de Tristán o el Lector de Humanidades.

Al rechazar el optimismo filosófico antropocéntrico del ochocientos y su idea de progreso, o presentar nociones como la felicidad o la inmortalidad del alma desde el puro ateísmo, muchos personajes de Leopardi son observadores críticos y satíricos del género humano, no solo ni principalmente retratos de tipos representativos que hablan de sí mismos, como algunos o muchos de los de Colombine o Fontenelle. Hay interlocutores mitológicos (*Ercole, Atlante, Prometeo, Momo*), literarios (el *Malambruno* del *Quijote* o el *Farfarello* de Dante) y de cuento (*Folletto, Gnomo*), personajes históricos (*Cristoforo Colombo, Pietro Gutiérrez, Federico Ruysch, Copernico, Murco senatore romano*) –entre ellos escritores y filósofos (*Torquato Tasso, Timandro, Eleandro, Plotino, Porfirio, Sallustio*–), personificaciones de abstractos (*Moda, Morte, Natura, Anima, Terra, Luna, Ora prima, Sole, Mondo*), animales (*Cavallo, Toro, Bue*), personajes representativos de nacionalidad, estado, oficio o profesión –aunque no sean solo eso– (*Islandese, Venditore di almanacchi, Passeggere, Selvaggio, un Famiglio, Fisico, Metafisico, Lettore di umanità, Filosofo greco, Senatore romano, Galantuomo*), y a menudo la opinión autorial se proyecta en uno de ellos (el caso más notable es *Tristano*), o en los dos. Para dar prioridad a la argumentación desnuda, en estado puro, los espacios no importan salvo muy excepcionalmente: el *hypernéphelos* del *Icaromenipo* lucianesco es un recuerdo en la obrita *La scommesa di Prometeo*⁵².

Dado que Leopardi descartó en lo fundamental la subtradición lucianesca de diálogos de muertos, quizás Carmen de Burgos tomó la idea de dar voz a los muertos no solo de Fontenelle, sino del “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie” (“Dialogo entre Federico Ruysch y sus Momias”, Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 53-57), donde un coro de muertos en el estudio del anatomista, fisiólogo, arqueólogo y botánico holandés ha

⁵² Carmen de Burgos comete un error reiterado al traducir *La scommesa di Prometeo* (“La apuesta de Prometeo”): “Impernéfelo” por “Hipernéfelo” de Luciano, indicio probable bien del desconocimiento directo del texto del samotrense o al menos de su comprensión cuidadosa.

resucitado y “cantan a media noche como gallos” (*ibid.*: 53)⁵³. Estos difuntos tienen “facultad [de hablar] por un cuarto de hora” (*ibid.*: 54): “M.—Nosotros no podemos hablar más que respondiendo a alguna persona viva. Quien no ha de contestar a los vivos, acabada la canción enmudece” (*ibid.*: 54-55). Algunas de sus afirmaciones se aprovechan en otros lugares de *La voz de los muertos*, como por ejemplo, la idea de que ellos no recuerdan el instante de la muerte, que es indolora, porque la separación de alma y cuerpo es un momento dulce:

B.—Entonces si no es dolor, ¿qué es la muerte?

M.—El más grande de los placeres. [...] (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 55).

Como siempre, el final es inquietante y deja a la vez asomar el humor leopardiano⁵⁴, pues no se debe confundir su pesimismo con una actitud resignada y de aceptación⁵⁵. Es una postura rebelde, no integradora.

Colombine coincide con Leopardi en que el retrato de los personajes debe entenderse como algo distinto del personaje real, no como su duplicado naturalista. Aparte, las convergencias ideológicas parciales se prodigan.

⁵³ Dice un Muerto: “Hace poco, cerca de media noche, se ha cumplido por primera vez aquel año grande y matemático, sobre el cual escribieron tantas cosas los antiguos, y esta es igualmente la vez primera que los muertos hablan. Y no solo nosotros, sino en todo cementerio, en todo sepulcro, en el fondo del mar, la nieve y la tierra, en cielo abierto o en cualquier lugar que se encuentren todos los muertos, hacia la media noche han cantado como nosotros la cancionilla que has escuchado.” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 54).

⁵⁴ “R.—Así dice Cicerón que ninguno, por viejo que sea, deja de prometerse algunos años de vida. ¿Pero cómo comprendisteis, por último, que el espíritu había salido del cuerpo? Decid: ¿cómo conocisteis que habíais muerto? No responden. Hijitos, ¿no me oís? Habrá pasado el cuarto de hora. Movámoslos un poco. Están bien remuertos, no hay peligro de que me den miedo otra vez. Volvamos al lecho.” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 57).

⁵⁵ De hecho, hay constancia léxica de lo abigarrado de los conceptos: cf. Allegrini (2017: 1-12): el estudio de las ocurrencias de la palabra ‘disperazione’ en la prosa leopardiana revela una pluralidad de significados que no excluyen la compañía del placer, la risa o el humor y la esperanza.

Algunas de las grandes preguntas metafísicas y éticas del Leopardi materialista calan en *La voz de los muertos*. El sentido de la existencia en un universo sin trascendencia, como el de Leopardi, solo se explica a sí mismo (Consiglio, 2014: 157-172). El ser humano, animal inerme, insignificante y tosco, no el centro de la creación como él mismo supone, es una víctima de la Naturaleza indiferente. La culpa en Leopardi no tiene sentido trascendente, y tampoco el arte es redentor, pues es solo un recreo solipsista. El tedio vital acompaña esta concepción nihilista de la vida, el hombre debe lamentar haber nacido, como en la máxima de Crántor; está condenado a la desdicha permanente –porque su deseo de infinito y de eternidad es inalcanzable– y el único paliativo modesto es la solidaridad humana frente al poder de la Naturaleza. Su tragedia existencial supone la imposibilidad de llevar una vida placentera y la incomprendición del porqué de ese sufrimiento inútil. La única salida rebelde es el suicidio y, en términos menos violentos, el humor. La idea se verbaliza con nitidez en el “Diálogo entre Timandro y Eleandro”⁵⁶.

La teoría del placer leopardiana es la proporción entre el amor de sí mismo (o cuidado de sí, o vida interior, o actividad de la mente) y la infelicidad del hombre (Franzoni, 2017: 91), que es el animal con más vida reflexiva e interior y por ello el que más sufre. Leopardi se sitúa en un plano ontológico y lo que diferencia al hombre de otras criaturas es la emoción, la autoconciencia, la razón, sede de su sufrimiento por no aceptar sus propios límites. En “El Copérnico” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 72-81), el Sol, harto de girar, decide que en adelante lo haga la Tierra, y pone en ridículo a la especie humana como centro del universo a la vez que se ríe de poetas y filósofos⁵⁷. El hombre no es el único ser vivo y en el “Dialogo

⁵⁶ En el “Diálogo entre Timandro [‘crítico’] y Eleandro [‘escritor’]” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 63-71), el primero censura al segundo el que siempre critique al género humano, y le invita a alabarla. Eleandro no ve razones para hacerlo, pues la raza humana es infeliz, y solo cree posible apaciguar los ánimos con la risa. La felicidad del hombre, según los filósofos, viene de su capacidad de conocer la verdad, mientras que la infelicidad procede de su ignorancia y su vivir de la apariencia. La filosofía es dañosísima. Hay más placer en el espíritu que en el cuerpo. Si el hombre fuera perfecto escribiría sobre ello.

⁵⁷ En la escena 4^a hablan Copérnico y el Sol, y el filósofo intenta persuadir al Sol

di un Folleto e di uno Gnomo” ha desaparecido incluso del mundo sin mayores consecuencias. La irrealidad y condición fantástica o legendaria de los personajes ayuda a plantear cuestiones esenciales de la vida humana, que los dos dialogantes son capaces de observar y juzgar. En el sarcástico “Diálogo entre Plotino y Porfirio” la única superioridad del hombre sobre otras criaturas es precisamente la razón de su miseria existencial y su dolor. Lo mismo pasa en el *Dialogo tra due bestie p.e. un Cavallo e un Toro* (1820) o en el *Dialogo di un Cavallo e un Bue* que Colombine no traduce. Aunque las ideas que Leopardi hace defender a los animales dialogantes sí se vuelcan en *La voz de los muertos*, es curioso que su autora se desentienda de los coloquios de animales, de fructífero linaje desde antiguo⁵⁸.

En “Diálogo entre la Naturaleza y un Islandés” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 47-52), con *verba dicendi* al final, vuelve a tratar sobre la felicidad; el Islandés va huyendo de Naturaleza, y hace un alegato contra ella quejándose de la infelicidad del ser humano; su interlocutora entiende que el motivo está en considerarse el único o más importante de los seres creados, idea que retoma Carmen de Burgos en varios de sus textos.

N.—Tú demuestras no haber pensado que la vida de este universo es un perfecto circuito de producción y destrucción, ligadas ambas entre sí de manera que cada una sirve continuamente a la otra para la conservación del mundo, el cual, cuando cesase alguna de ellas, se destruiría rápidamente. Por tanto, resultaría en su daño que hubiese alguna cosa libre de padecimiento.

I.—Lo mismo oigo decir a todos los filósofos; mas puesto que el que es destruido padece y el que destruye no goza y poco después es destruido igualmente, dime esto que ningún filósofo me sabe decir: ¿Quién se recrea y quién goza con esta vida infelísima del universo conservada a costa del daño y de la muerte de todas las cosas que le componen? (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 52).

de las dificultades que tendría la empresa de convencer a la Tierra para que sea ella quien gire; pero el Sol insiste y Copérnico se pliega, pidiendo que le ayude en la última dificultad: que no le quemem. El Sol le recomienda dedicar su libro al papa.

⁵⁸ Prescinde también del boceto *Dialogo tra un Filosofo greco, Murco Senatore romano, Popolo romano, Congiurati*.

El cierre, de nuevo rociado de humor escéptico, explica en voz del narrador el final incierto del Islandés, víctima en cualquier caso de la残酷 de Natura: bien se lo comieron dos leones hambrientos o bien acabó, sepultado por el viento en la arena, convertido en momia y conducido a un museo de una ciudad europea.

En el “Diálogo entre Tristán y un Amigo” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 97-104), el Amigo encuentra a Tristán ‘meláncólico’ y este, manejando la ironía, le explica que ha cambiado de opinión desde que escribió su libro sobre la infelicidad del hombre. A través de la paradoja, resumiendo lo que en otro tiempo pensaba, Tristán defiende que los hombres se creen felices “porque, en substancia, el género humano cree siempre, no la verdad, sino aquello que es o parece ser más a propósito para él.” (*ibid.*: 98), en especial los no formados, que creen necedades; él sostiene una “filosofía dolorosa, pero verdadera”, y después averigua que no es muy original:

... que Salomón, y Homero, y los poetas y los filósofos más antiguos que se conocen, todos están llenos, llenísimos de figuras, de fábulas, de sentencias significativas de la extremada infelicidad humana, y de las que se deduce que el hombre es el más mísero de los animales; que dice que lo mejor es no nacer, y puesto que se ha nacido, morir en la cuna; otros, que uno que sea escogido por los dioses, muere en su juventud, y otras muchas cosas infinitas a este tenor. (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 99).

Compara los siglos, vencen los antiguos frente a la mediocridad presente, se ríe del progreso en el que creen sus coetáneos y de sí mismo por haber malgastado el tiempo en estudio, esperanza de gloria y de inmortalidad; a Tristán no le preocupa que quemen su libro o lo dejen como la curiosidad producida por un enfermo “desgraciadísimo” que solo aspira, como elemento consolatorio y como refugio, a la muerte. Y en analogía con el “Diálogo entre Plotino y Profirio” acaba:

Este es el único beneficio que puede reconciliarme con el destino. Si me fuese propuesta por un lado la fama y la fortuna de César o de Alejandro, limpias de toda mancha, y por otro el morir

hoy, y hubiese de escoger, yo diría que morir hoy, y no querría tiempo para meditar. (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: 104).

Carmen de Burgos concuerda con Leopardi en que su tentativa es eudaimonista –en términos de Sigurðsson (2010: 12)–, ya que cree que la vida humana tiene como único objetivo la felicidad e identifica felicidad con placeres, lo que también implica al deseo⁵⁹. Esta posición se combina con relativismo epistemológico, filosófico y moral, y hereda también las deudas conflictivas leopardianas tanto con la Ilustración como con el Romanticismo. Leopardi es antiplatónico y antikantiano (Sigurðsson, 2010: 12), lo que recibe Colombine; pero él prefiere, como dicen entre Timandro y Eleandro, reír solidariamente, entre semejantes, de los dolores comunes, antes que convencer a los otros de su existencia; a esto último, en cambio, no renuncia la Colombine educadora. De hecho, la mención de Platón en boca de Carmen de Burgos en su diálogo preliminar, solo se puede entender como referente dialógico, literario, no filosófico. En el “Diálogo entre Plotino y Porfirio” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 82-94) de Leopardi, Porfirio, el neoplatónico más joven, desea el suicidio y su maestro Plotino, que se ha dado cuenta, intenta evitarlo. Platón le sirve a Porfirio para la vida de las escuelas, pero no para la práctica. Platón es más cruel que Naturaleza y Destino porque sus promesas de inmortalidad (Eliseo, Tártaro) son aún más infelices que la infeliz vida (*ibid.*: 86). Él fue el causante de que la duda del hombre (si es lícito o no quitarse la vida) lo haga infeliz. El mensaje final de Plotino es que su interlocutor abandone la idea del

⁵⁹ Puede adivinarse eudaimonismo hasta en detalles menudos: en el “Diálogo entre Cristóbal Colón y Pedro Gutiérrez” (Leopardi-Burgos, s.a. [1911?]: II, 58-62), vuelven los temas recurrentes de incertidumbre y deseo: Colón expone sus dudas sobre la tierra descubierta ante Gutiérrez, en medio del mar, en el navío de viaje, y discurren sobre el único deseo: ver tierra. En el *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* –el más difundido de Leopardi para expresar su pensamiento, junto con el *Dialogo della Natura e di un islandese*–, se produce un encuentro casual entre los personajes; el que más habla es el transeúnte, que interroga al vendedor inculto sobre la felicidad; en la vida la esperanza no considera pasado ni presente sino solo futuro como aspiración de felicidad: “... si ha sufrido teniendo la vida anterior con todo su bien y su mal, nadie querría renacer. La vida, que es una cosa bella, no es la vida que se conoce, sino la que se ignora; no la vida pasada, sino la futura...” (“Diálogo entre un Vendedor de almanaques y un Transeúnte”, *ibid.*: 95-96, en 96).

suicidio, que se consuelen juntos y piensen que, al morir, serán recordados por los amigos con amor (*ibid.*: 94; “attendiamo a tenerci compagnia l’un l’altro; e andiamoci incoraggiando e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita”).

Colombine también concuerda en la idea de que el progreso real es la búsqueda de la verdad fundada en el respeto a la razón y la colaboración solidaria entre los seres humanos (“... la idea es lo único grande, lo único inmortal”, dice Carmen de Burgos)⁶⁰. La muerte es, igualmente, liberación y cese del dolor vital (“La existencia es inevitable a la materia. Al desaparecer la forma humana seguiremos existiendo como parte de la Naturaleza, pero quizás acabe el dolor en la tierra”, Burgos [1911]: 12). Se perciben algunos préstamos concretos que toma del italiano⁶¹. En ambos se advierte formación filosófica materialista e hincapié en los sentidos, pero Carmen de Burgos no comparte el tantas veces repetido “pesimismo histórico” y “cósmico” del poeta italiano (con una visión destructiva de la naturaleza indiferente y un mecanicismo radical), y se mueve mejor en una perspectiva subjetiva de protesta ética, social, política y civil, que tamiza mucho más el pesimismo subyacente⁶². Leopardi extraña la situación al conjunto del género humano o a la condición humana; Colombine tiene más interés en presentar tipos concretos responsables (y representativos) de prejuicios censurables. Los

dos conducen la ironía hasta la frontera de lo grotesco, pero hay mucha más esperanza regeneracionista y pedagógica en Carmen de Burgos⁶³.

Leopardi revisó minuciosamente sus *Operette* desde el punto de vista estilístico, tanto la selección léxica como los recursos empleados para dar desenvoltura e ingenio al diálogo. Su estilo irónico de escuela clásica no pierde el humor en Colombine (Burgos [1911]: 11), que dice imitarlo: la lengua de *La voz de los muertos* se carga de la naturalidad y sentimiento fuerte de los interlocutores que da esencialidad a los temas⁶⁴. Es el mismo ideal de estilo de muchos imitadores de Luciano desde la segunda mitad del siglo XVII, que defienden, fuera de tiempo, como sus antecesores, la *sprezzatura*, y denuncian la pedantería de su época⁶⁵ –“... la insopportable prosa negra de los eruditos”, en palabras de Ramón Gómez de la Serna⁶⁶. Cuando Burgos dice que imita el estilo, hay que entender que concuerda con el empeño antipedantista de Leopardi en sus críticas lingüísticas ácidas al purismo y rigidez estilísticos de la *Accademia della Crusca*, la defensa de un nuevo canon o un nuevo clasicismo de la lengua más natural y transparente.

7. Inquietudes y desvelos propios

Pero, para terminar, por encima de los parecidos con sus referentes, Carmen de Burgos expresa preocupaciones propias que dudosamente

⁶⁰ Carmen de Burgos, *Diario de Almería*, 22-IX-1931. Lo tomo de Núñez, 1992: 88.

⁶¹ Me refiero ahora no a las muchas recurrencias ya vistas sino a algunos pensamientos dichos a vuelapluma, que también son de linaje leopardiano, del tipo: “Gloria sin calumnia no puede existir” (Burgos [2011]: 99) e *ibid.*, la alusión irónica a “doña Moda”.

⁶² Núñez, 1992: 136: “Lo cierto es que su modelo literario se acerca más al de Leopardi, con el que comparte la presencia del sentimiento, la visión pesimista, un cierto escepticismo, la ironía crítica o satírica, incluso alguna vez cierto tono de parodia frente a la alta dignidad del diálogo clásico (Leopardi enfrenta en diálogo a “Un Vendedor de almanaques y un Transeúnte”). Esa práctica no depende solo de Leopardi sino de toda la tradición lucianesca. Luciano permitía incorporar todos o muchos elementos de la cultura clásica sin situarse en una actitud reverencial hacia el clasicismo, sino más bien desde la parodia y el *spudogéloion*. Lo mismo hicieron la mayoría de sus imitadores a lo largo de los tiempos.

⁶³ Núñez (1992: 10) destaca a la regeneracionista, laica, racionalista y pedagoga, con el “idealismo de los librepensadores franceses”; y acota: “cree en la bondad natural del hombre, cree que la sociedad la perversa, cree que el mal social proviene de la ignorancia y del oscurantismo, cree que la salvación se encuentra en la educación y el trabajo; defiende una existencia sana, en armonía con la naturaleza, ilustrada, luminosa y tolerante, y tiene esperanza, por todo ello, de la regeneración de España” (*ibid.*).

⁶⁴ Burgos tuvo amistad con Blasco Ibáñez (y hubo de negar los rumores de que eran amantes); algunas técnicas del Naturalismo influyeron sobre ella (Núñez, 1992: 23). Blasco era también amigo de Sempere y co-propietario de la editorial fundada en 1900.

⁶⁵ A otros propósitos cf. Correard, 2011: 57.

⁶⁶ Ramón Gómez de la Serna, en Carmen de Burgos, *Fígaro*, Madrid, Imprenta “Alrededor del mundo”, 1919, Apéndice de Ramón, p. 303; lo tomo de Núñez, 1992: 191.

compartieron sus modelos, algunos de ningún modo, otros al menos no de la misma manera. En particular en la vertiente de educación femenina, una de las principales inquietudes de Burgos, destacan temas de su actualidad estricta, como matrimonio, prostitución, igualdad de los sexos, divorcio, formación de las mujeres –las peores enemigas de sí mismas– y de los hijos, deberes de la maternidad y la paternidad, hipocresía y doble moral de la Iglesia, la legislación y la sociedad. Por ejemplo, se percibe su interés por mostrar cómo se abre camino en la discusión el papel de un hombre diferente y de una mujer nueva: en “La Galantería. Diálogo entre don Juan Tenorio y una Feminista” se dramatiza una doble oposición: de un lado, entre el varón galán pendenciero y el varón respetuoso; de otro, entre la mujer no formada e ingenua de tiempos de don Juan y la compañera del presente. Desea profundizar en las formas de concebir el amor de hombre y mujer y según edades de la vida. Le importan especialmente las cualidades de la mujer culta y su manera de entender el amor frente a la galantería. De modo análogo aparece la preocupación de la Carmen de Burgos educadora, siempre muy presente en particular referida a la educación femenina, en “El Romanticismo. Diálogo entre Lucrecia de Borgia y una Educanda de las Ursulinas”; el personaje más inquieto y preguntón es la ursulina, para escandalizarse y dar así ocasión a Lucrecia de eximirse o justificarse. La Borgia también pregunta a la ursulina al final, pero lo hace para poner de relieve sus contradicciones, apariencias, abulia cultural, hipocresía social y religiosa o destrucción moral que, a juicio de la autora, desvelan los usos amorosos y educación sentimental de la mujer aristócrata del periodo.

En definitiva, en *La voz de los muertos* preocupa la política, la moral y la educación mucho más intensamente, o con más urgencia y desasosiego que en cualquiera de sus modelos previos.

Recibido: 22/05/2018

Aceptado: 24/09/2018

Referencias bibliográficas

- Alfonso, Mercedes (2016), «Un ouvrage hybride: *La voz de los muertos*», en *Constance et évolution d'une écriture engagée: l'oeuvre de Carmen de Burgos journaliste, essayiste et romancière*, tesis doctoral, Université de Bourgogne, pp. 625-677 (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01533561/>, fecha de consulta: 1 junio 2017).
- Allegrini, Vincenzo (2017), «*Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso*. Per un'analisi semantica della disperazione in Leopardi», en *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma: Adi editore, pp. 1-12. Asequible en red: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896 (fecha de consulta: 4 enero 2018).
- Andries, Lise (2013), «Querelles et dialogues des morts au XVIII^e siècle», *Littératures classiques* 81, 2, pp. 131-146 (asequible en: <http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2013-2-page-131.htm>). (13-IX-2014).
- Bernier, Marc-André (2006), «Scepticisme et rhétorique du parallèle dans les *Nouveaux dialogues des morts* de Fontenelle», en M.-A. Bernier (éd.), *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Québec: Presses Universitaires de Laval, pp. 49-62.
- Bertini, Giuseppe M^a (1951), «Quattro lettere inedite di Marcelino Menéndez y Pelayo», *Quaderni Ibero-Americaní*, 10, pp. 51-53.
- Biblioteca Nacional de España (2016), «Información Bibliográfica» [de Carmen de Burgos] en la Hemeroteca Digital: <http://www.bne.es/es/Servicios/InformacionBibliografica/AutoresDominioPublico/Semblanzas/Carmen-de-Burgos/index.html> (última consulta el 13 septiembre 2016).
- Burgos, Carmen de (1909), «Giacomo Leopardi», *Prometeo*, II, 9 (julio).
----- ([s.a.] 1911?), *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*, Valencia: Semper y Cía, s.a. [1911?], 2 vols.. Citado: Leopardi-Burgos [s.a., 1911?].

---- ([s.a.] 1911), *La voz de los muertos*, Valencia: Prometeo, s.a., asequible en: bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000076007&page=1. Y Valencia: F. Sempere y Cía, 1911.

Bury, Emmanuel (2007), «Un sophiste impérial à l'Académie: Lucien en France au XVII^e siècle», en *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, eds. C. Ligota y L. Panizza, London: Warburg Institute, pp. 148-174.

Caballero, Fermín (1875), *Conquenses ilustres*, Madrid: Oficina Tipográfica del Hospicio.

Cazanave, Claire (2005), «Le dialogue au XVII^e siècle: un genre moderne? Éléments pour une mise au point», *XVII^e siècle*, 228, pp. 427-442.

---- (2007a), *Le Dialogue à l'âge classique*, Paris: Champion, pp. 122-129.

---- (2007b), «Les Nouveaux dialogues des Morts de Fontenelle: les enjeux du renouvellement d'un genre», *Otrante*, 22, automne, pp. 73-84.

Cellerino, Liana (1995), «Operette morali di Giacomo Leopardi», en *Lettatura italiana Einaudi, Le Opere III, Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino: Einaudi, pp. 303-355.

Centro nazionale di studi leopardiani (ed.) (2008), *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi: atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/ 1-2 ottobre 2004*, Firenze: L. S. Olschki.

Colombo, Angelo (dir.) (2002), *Lectures de Leopardi: petites œuvres morales*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Consiglio, Francesco (2014), «Giacomo Leopardi y el viaje hacia la nada. Una breve introducción filosófica», *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 4, pp. 157-172. Salamanca-Madrid | www.disputatio.eu. (fecha de consulta: 5 diciembre 2017).

Corread, Nicolas (2008), *Rire et douter: lucianisme, scepticisme(s) et pré-histoire du roman en Europe (XV^e-XVIII^e s.)*, tesis doctoral inédita, dir. Fr. Lavocat, Université Paris Diderot - Paris 7.

---- (2011), «Le parallèle entre anciens et modernes dans les *Nouveaux dialogues des morts* de Fontenelle et l'instauration d'une poétique classique du genre ménippéen», *Littératures classiques*, 75, 2, pp. 51-70.

DeJean, Joan (1997), *Ancients against Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago: University of Chicago Press.

Del Gatto, Antonella (2001), *Uno specchio d'acqua diaccia: sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano: dalle Operette morali ai Canti pisano-recanatesi*, Firenze: F. Cesati.

Egilrud, Johan S. (1934), *Le «dialogue des morts» dans les littératures française, allemande et anglaise (1644-1789)*, Paris: L'Entente linotypiste.

Ena Bordonada, Ángela (2014), «Carmen de Burgos y Seguí "Colombine" (1867-1932)», en Carmen Servén (coord.), *Escritoras en la prensa 1860-1936, Antología didáctica*, Proyecto INV-00034 (Instituto de la Mujer, Ministerio de Sanidad y Asuntos Sociales/Fondos Feder, 2011-2013), en <http://www.escritorasenlaprensa.es/carmen-de-burgos-y-segui/> (última consulta el 13 septiembre 2016).

Estelrich, Juan Luis (1889), *Antología de poetas líricos italianos*, Palma de Mallorca: Diputación Provincial de Baleares.

Ferraro, Giuseppe (1996), *Il poeta e la filosofia: filosofia morale e religione in G. Leopardi: saggio di interpretazione*, Napoli: Filema.

Ferretti, Giovanni (2017), «Giacomo Leopardi», en *Encyclopædia Italiana*: (http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-leopardi_%28Encyclopædia-Italiana%29/) [última consulta: 1 junio 2017].

Fontenelle, Bernard de (1683³), *Les Nouveaux Dialogues des Morts*, Paris: C. Blageart, 3^e. éd.

Fontenelle, [Bernard de, 1682] (1684), *Deuxième partie y Jugement de Pluton*, Paris: C. Blageart.

---- (2010), *Nuevos diálogos de los muertos*, ed. y trad. esp. de M^a Pilar Blanco García, Madrid: Cátedra (Letras Universales).

Fraga, María Jesús (2016), «Los textos dialogados en la Prensa española de finales del siglo XIX», *AnMal Electrónica*, 41, pp. 273-297.

Franzoni, Maria Giulia (2017), *A philosophy as old as Homer: Giacomo Leopardi and greek poetic pessimism*, PhD at the University of St Andrews (<http://hdl.handle.net/10023/11357>, última consulta 15 marzo 2018).

Gómez, Alberto Luis y Jesús Romero Morante (2006), «*Divorciadora*, profesora de Escuela Normal y *Engel*, [reseña con amplias notas a] Nuñez Rey, C. *Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*», *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, XI, nº 631 (5 de febrero), [<http://www.ub.es/geocrit/b3w-631.htm>] (fecha de consulta: 5 diciembre 2017).

González Soriano, José Miguel (2018), «Ricardo León. *La escuela de los sofistas*», en *Dialogyca BDDH*, núms. 293 a 306: <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH293/la-escuela-de-los-sofistas/> y siguientes (última consulta 5-I-2018).

Henrichot, Michel (2005), «Le dialogue des morts au dix-huitième siècle: écarts et ornières d'une forme», *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, Oxford: Voltaire Foundation, pp. 153-162.

Instituto Cervantes (ed.) (2014), «Carmen de Burgos. Bibliografía», Dpto. de Bibliotecas y Documentación, en: http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/burgos_carmen_bibliografia.pdf (última consulta el 13 septiembre 2016).

Lafarga, Francisco (1982), *Voltaire en España (1734-1835)*, pról. Christoffer Todd, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, D. L..

León, Ricardo (1920), «La sombra de Leopardi», en *La escuela de los sofistas (Diálogo de apacible pasatiempo)*, Madrid: Editorial Pueyo, pp. 55-70.

Leopardi, Giacomo, cf. Burgos, Carmen de ([s.a.] 1911?).

Leopardi, Giacomo (1876), «Copernico», trad. de Juan O'Neill, en *Museo Balear*, Palma de Mallorca, II, 8, pp. 287-300.

----- (1878), «Diálogo de Malambruno y Farfarello», trad. de Federico Baráibar, en *El Ateneo*, Vitoria (enero).

----- (1878), «Copernico», trad. de Manuel de la Revilla con el título «Copernico: Diálogo humorístico de Giacomo Leopardi», en *Revista Contemporánea*, Madrid, 17 (sept.-oct.), pp. 326-336.

----- (1880), *Opuscules et pensées*, traduit de l'italien et précédé d'une préface par Auguste Dapples, Paris: Libr. Germer Baillièvre (Impr. Jules Boyer).

----- ([1883]), *Diálogos filosóficos*, traducidos y precedidos de una introducción crítico-biográfica por Luis Cánovas, Madrid: Librería Gutenberg (Imp. de la *Revista de legislación*), XXV, 105 págs.

----- (1899), «Diálogo entre un vendedor de almanaques y un transeunte», traducción anónima [¿de Luis Ruiz Contreras?], en *Revista Nueva* 1, 3, pp. 104-105.

----- (1917), *Parini o De la gloria*, trad. esp. Roberto F. Giusti, San José: Alsina.

----- (1959), *Operette morali*, [antología] en *Canti, con una scelta da "Le Operette morali", "I pensieri", "Gli appunti", "Lo zibaldone"*, a cura di Francesco Flora, Milano: Einaudi, con reed. electrónica de *Letteratura italiana Einaudi*.

----- (1979), *Gedichte und Prosa: ausgewählte Werke*, ausgewählt und übersetzt von Ludwig Wolde, Frankfurt am Main: Insel Verlag.

----- (1982), *Operette Morali*, introduzione, note e antologia della critica di Paolo Ruffilli, [Milano]: Garzanti.

----- (2000), *Obritas morales. Diccionario Leopardiano*, traducción, notas y compilación de Trinidad Blanco de García, Córdoba (Argentina): Centro de Italianística, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba-Instituto Italiano di Cultura de Córdoba.

----- (2013), *Giacomo Leopardi: Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, eds. Lucio Felici (per la selezione poetica) e Emanuele Trevi (per la sezione della prosa), Roma: Newton Compton Editori.

----- (2015), *Opúsculos morales*, trad., introd. y notas por Alejandro Pablo Patat, Buenos Aires: Ediciones Colihue.

----- (2016), *Diálogo entre la moda y la muerte y otras "Operette morali" de Giacomo Leopardi*, traducción del italiano de Alicia Herrero Ansola, Madrid: Trama Editorial.

----- (2017), *Diálogos morales: una investigación satírica y estética de las raíces de las miserias humanas*, edición y traducción de Álvaro Otero, Madrid: Biblioteca Nueva.

Luciano (1889), *Obras completas*, trad. Federico Baráibar, Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cía.. 3 vols.

Martín Murillo M^a Luisa (2014), «Carmen de Burgos, *La voz de los muertos*», BDDH 239 a 252, en *DialogycaBDDH*, asequibles en: <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH239/la-voz-de-los-muertos/> y siguientes (última consulta 19 julio 2016).

Martindale, Charles (2007), «Reception», en *A Companion to the Classical Tradition*, ed. Craig W. Kallendorf, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 297-311.

Mattioli, Emilio (2008), «Leopardi e Luciano», en *Leopardi e il mondo antico, atti del V convegno internazionale di studi leopardiani*, ed. Centro nazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki, pp. 75-98.

Muñiz, M^a Nieves (2003), «Ensaya de un catálogo de las Traducciones españolas de obras literarias italianas en el siglo XIX», en *Quaderns de Filología. Estudis Lingüístics*, VIII, pp. 93-150.

Núñez Rey, Concepción (1992), *Carmen de Burgos "Colombine" (1867-1932): biografía y obra literaria*, Madrid: Universidad Complutense-Servicio de Reprografía.

---- (2005), *Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Parini, Giuseppe (1961), «Dialogo sopra la nobiltá», texto en «Poesie minori e Prose», *Opere scelte*, a cura di G. M. Zurardelli, Torino: UTET.

Platón (1992), *Didálogos II. Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*, trad., intr. y notas de Julio Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo, Madrid: Gredos.

Polizzi, Gaspare (2008), «Spettacolo senza spettatore. Dalla ‘pietade illuminata’ al *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*», en su “...per le forze eterne della materia”. *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano: Franco Angeli, pp. 55-102.

Pujol, Stéphane (2005), *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, Oxford: Voltaire Foundation.

Renan, Ernest (1925), *Dialogues philosophiques* [1871], Paris: Claude Aveline Éditeur.

Robinson, Christopher (1979), *Lucian and his influence in Europe*, London: Duckworth.

Rodríguez Domínguez, Sandalio (1979), *Renacimiento universitario salmantino a finales del siglo XVIII. Ideología liberal del Dr. Ramón de Salas y Cortés*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Rodríguez Villa, Antonio (1875), *Memorias para la historia del asalto y saqueo de Roma en 1527 por el ejército imperial, formadas con documentos originales, cifrados e inéditos en su mayor parte*, Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.

----- (1885), *Italia desde la batalla de Pavía hasta el saco de Roma*, Madrid: L. Navarro.

Sáez Rivera, Daniel (2015), «Un gramático, ortógrafo, lexicógrafo, poeta, periodista, traductor y cervantista olvidado de principios del siglo XIX: Manuel Lozano Pérez Ramajo», en *Censuras, exclusiones y silencios en la historia de la lingüística hispánica*, eds. María Luisa Calero y Carlos Subirats, *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs/IR)*, 36, pp. 95-160.

Sainz de Robles, Federico Carlos (1975), *La promoción de 'El Cuento semanal'*, Madrid: Austral.

Sangirardi, Giuseppe (1998), «Luciano dalle ‘prosette satiriche’ alle *Operette Morali*», en *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia, atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 18-22 settembre 1995), ed. Rolando Garbuglia, Firenze: Olschki, pp. 305-383.

----- (2001), *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura*, Roma: Bulzoni, pp. 25-86.

Scheel, Hans Ludwig (1998), «Leopardi e i satirici greci e latini», en *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia, atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 18-22 settembre 1995), ed. Rolando Garbuglia, Firenze: Olschki, pp. 25-31.

Sigurðsson, Geir (2010), «In Praise of Illusions. Giacomo Leopardi's Ultra-philosophy», *Nordicum-Mediterraneum*, 5, 1, aequible en: <http://nome.issn.org>.

unak.is/nm-marzo-2012/5-1x/11-articles51/42-in-praise-of-illusions-giacomo-leopardis-ultraphilosophy (fecha de consulta: 1 junio 2017).

Simón Palmer, M^a Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual biobibliográfico*, Madrid, Castalia.

---- (2016), «Carmen de Burgos (1867-1932): el valor de una traductora», en *Retratos de traductor as en la Edad de Plata*, ed. e intr.. Dolores Romero López, Madrid: Escolar y Mayo Editores, pp. 41-59.

Timpanaro, Sebastiano (1979), «The Pessimistic Materialism of Giacomo Leopardi», *New Left Review* I, 116 (jul-aug.), (<https://newleftreview.org/I/116/sebastiano-timpanaro-the-pessimistic-materialism-of-giacomo-leopardi>, fecha de consulta: 8 diciembre 2015).

Trapnell, William (1972), *Voltaire and his portable Dictionary*, Frankfurt: Klostermann.

Utrera, Federico (1998), *Memorias de Colombine: La primera periodista*, Majadahonda (Madrid): Ediciones HMR (Hijos de Muley-Rubio).

Valdés, Alfonso de (1928), *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. José F. Montesinos, Madrid: La Lectura.

Vian Herrero, Ana (2011), estudio preliminar a Antonio Rodríguez Villa, *Memorias para el asalto y saqueo de Roma. El relato documental del asalto y saqueo de Roma en 1527*, Córdoba: Almuzara, pp. xiii-lx.

Vitale, Maurizio (1992), *La lingua della prosa di G. Leopardi: le "Operette morali"*, Firenze: La Nuova Italia.

Voltaire (1781), *Historia de Carlos XII, rey de Suecia*, traducción de Leonardo de Uría y Orueta, Madrid: en la Imprenta de Don Pedro Marín.

---- (1786), *Oeuvres complètes. Dialogues*. Vol. XXXVI, Basle: de l'Imprimerie de Jean-Jaques Tourneisen.

---- (1818), *Oeuvres complètes*, Paris: Chez P. Plancher (Imprimerie de Mme. Jeunehomme).

---- ([s.a.], pero 1901), *Diccionario filosófico*, Valencia: Prometeo.

---- (1935), *Diccionario filosófico*, ed. Juan B. Bergua, Madrid: Clásicos Bergua.

---- (1996), *Diálogo de Evémero*, trad. Mauro Armiño, Madrid: Valdemar.

----- (2010), *Voltaire I*, introd. Martí Domínguez, trad. F. Savater, C. R. Dampierre, L. Martínez Drake, M. Armiño, Madrid: Gredos, pp. i-xcviii.

----- (2015), François Marie Arouet, *Diálogos*, ed. Jaime Rosal, Barcelona: Sd ediciones.

Weinbrot, Howard D. (2005), *Menippean Satire reconsidered: from Antiquity to the Eighteenth Century*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press

Zuber, Roger (1997), «De Lucien écrivain au *Lucien de d'Ablancourt*», *Les Émerveillements de la raison*, Paris: Klincksieck, pp. 181-188.

EL PRINCIPIO DE UNA ESCRITURA.
LA HUELLA DEL SILENCIO EN LA LÍRICA
METAFÍSICA DE CHONA MADERA

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO

CEAD de Santa Cruz de Tenerife “Mercedes Pinto”
jmarfum@gobiernodecanarias.org

RESUMEN: En este trabajo se realiza un análisis del primer libro poético de la escritora nacida en Gran Canaria Chona Madera, que lleva por título *El volcado silencio*, pues en él se identifican en germen los principales valores poéticos y vitales de toda su trayectoria escritural. Su personalidad literaria es, sin duda, una de las más singulares de la lírica de posguerra insular, y esa peculiar forma de entender la relación vida y literatura es la que, a nuestro juicio, comienza a vislumbrarse con acentuados y personales matices en este libro inicial.

PALABRAS CLAVE: lírica, crítica literaria, Chona Madera, literatura femenina.

THE BIRTH OF CREATIVE WRITING. The traces of silence in Chona Madera's metaphysical lyrics

ABSTRACT: In this work an analysis is made of *El volcado silencio*, the first poetry book by Gran Canaria born writer Chona Madera. Indeed, the roots of her whole writing career main poetic and life values can be found in this book. Her literary personality is undoubtedly one of the most unique of the Islands' post-war lyric, and in our opinion, it is her peculiar way of understanding the relationship between life and literature what begins to be glimpsed with personal and accentuated nuances in this her first book..

KEY WORDS: Lyric, literary criticism, Chona Madera, feminist literature.

1. Introducción

A^{nunciación} Madera Pérez (1901-1980), conocida artísticamente como Chona Madera, nace en Las Palmas de Gran Canaria, aunque en su ruta vital anduvo por otros puertos como Madrid y Málaga. A finales de los 60 se traslada, precisamente, a esta última ciudad donde residió hasta octubre de 1979, justo un año antes de su fallecimiento. Mujer de verso «descarnado y ardiente», en palabras de Emeterio Gutiérrez Albelo (1962: 19)¹, su relación con la escritura poética comenzó tardíamente², y es esta

¹ Estas apreciaciones las realiza el poeta icodense Emeterio Gutiérrez Albelo desde la publicación *Gánigo* (Santa Cruz de Tenerife, 1953-1969) que él mismo dirigía. En esta revista Chona Madera dio a la luz casi una veintena de composiciones. Hay que decir que nuestra poeta participó activamente en muchas publicaciones, lo que evidecia, junto a la trascendencia vital que otorgaba a la poesía, el interés que suscitó su labor poética. Junto a *Gánigo*, colaboraciones suyas aparecieron en *Mujeres de la isla*, *El Eco de Canarias*, *Diario de Las Palmas* y *Alaluz: hojas de poesía* (Las Palmas de Gran Canaria), *La Tarde*, *El Día y Mensaje* (Santa Cruz de Tenerife), *Halcón* (Valladolid), *Poesía Hispánica*, *Poesía Española* y *Cuadernos del Ágora* (Madrid), *Caracola* (Málaga) o *Alaluz* (California).

² En efecto, comienza a publicar con algo más de cuarenta años. Es por esta razón por lo que no entendemos comentarios como este de Blanca Hernández Quintana

una de las razones por las que se la suele incluir, en el marco de la literatura española en general y de la literatura escrita en Canarias en particular, en el grupo de “poetas de posguerra”, junto a autores coetáneos como Diego Navarro, Ignacio Quintana, Domingo Velázquez, Félix Casanova, Pino Ojeda, Agustín Millares Sall, Servando Morales, Pedro Lezcano o Cipriano Acosta Navarro. *Grosso modo*, entraría perfectamente en las apreciaciones que Ana María Fagundo (1988: 5) establece para caracterizar la lírica escrita por mujeres cuyo nacimiento se cifra entre 1900 y 1940:

Lo característico de la poesía femenina del siglo XX particularmente en el periodo que aquí interesa, es que las poetisas no suelen pertenecer ni a un grupo poético, revista, colección de poesía o tertulia como parece ser lo común en la poesía masculina. Las mujeres poetas aparecen aisladas, con excepciones por supuesto, laborando en solitario y publicando sus libros en colecciones por lo general minoritarias.

En efecto, Chona Madera rehuyó su relación con referentes escriturales que, en menor o mayor medida, pudiesen supeditar su palabra poética haciendo excluir del devenir de la misma los dictados de su intuición y su sensibilidad. De todas formas, sí consideramos que la autora estableció cierto diálogo formativo –al menos en sus inicios- con autores como Alonso Quesada, Pedro Salinas y Fernando González; al igual que su compañera y amiga Pino Ojeda, con quien abandera en Canarias en la segunda mitad del siglo XX el camino de una literatura escrita por mujeres que son conscientes de su carácter diferencial, a lo largo de toda su trayectoria ausulta su sensibilidad, su mundo interior, sacando a la *luz negra* un paisaje de ensoñaciones y nostalgias, haciéndonos partícipes de su inquebrantable dolor humano. Será por ello por lo que todo ese magma vivencial encontrará en la forma del diario poético de su *opera prima* –espacio ontológico

(2003: 101): “Nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1901 y muere en 1980. Desde muy joven comienza a escribir poesía y colabora en diversos periódicos y revistas como *Mujeres en la isla*, *Gánigo*, *Mensaje*, *Alaluz*, y *Diario de Las Palmas* entre otros.” Tampoco entendemos la referencia a estas publicaciones como *referencias tempranas* en las que publica textos poéticos, pues *Mensaje*, que es la más longeva, comienza a publicarse en 1945 (el subrayado es nuestro).

personal que adquiere el diálogo consigo misma y con sus circunstancias vitales- fácil acomodo. En este sentido, hemos de ver, desde un principio, su relación con la escritura y su estilo, como un permanente proceso de construcción, y tenemos que entender su lírica como el eco recurrente de una búsqueda constante. Es, justamente, este concepto el que justifica que desde *El volcado silencio* (1944, 1947²) podamos hacer una lectura de aquellas constantes temáticas y estilísticas que vertebran toda su obra.

Y es, indudablemente, el carácter autobiográfico uno de los signos distintivos que se torna en eje esencial de su dilatada trayectoria³, y a él van íntimamente ligados otros valores temáticos esenciales como el tiempo y, sobre todo, el recuerdo, que se erige como una forma personal de manejar el tiempo y de sentir (y sentirse en) el propio tiempo; a estos elementos hay que agregar el amor con su amplia y rica variedad de matices (a sus familiares y, también, el amor fraternal a los otros) el que le permitirá contemplar con nostalgia y ternura los duros trances vitales que vivió⁴. En este sentido, el dialogismo y el amor a Dios se convertirán en dos férreos asideros para sortear la soledad, para engancharse a la vida; y es que “vitalista” es uno de los adjetivos con los que algunos críticos han tildado toda su obra lírica, como es el caso de Sebastián de la Nuez (1992: 15), para quien Chona Madera “no se revela como poeta hasta su publicación de

³ Esta obra es la siguiente: *El volcado silencio* (1944), que aparece en la colección dirigida por Juan Manuel Trujillo que lleva por título *Colección para treinta bibliófilos (Ginoeicum Canariae Minerva)*, Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Minerva, vol. I. En 1947 aparece una segunda edición en Madrid: Gráfica Signa; *Mi presencia más clara* (1955), editada en Madrid al cuidado de Rafael Millán, Agora; *Las estancias vacías* (1961), editada en la Imprenta Rexachs en Las Palmas de Gran Canaria al cuidado de Manuel González Sosa, con un prólogo de Luis Benítez Inglott; *La voz que me desvela* (1965), colección Tagoro nº. 9, Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Babón; *Los contados instantes* (1967, editado en libro en 1973) ediciones del Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria; *Continuada señal* (1970), con prólogo de Gracián Quijano, Málaga: Gráficas Garcayo; *Mi otra palabra* (1977), Málaga: Dardo; y, finalmente, *Obras completas* (1979), con prólogo de Sebastián de la Nuez, Barcelona: Ediciones Rondas. Por esta última referencia mencionaremos los poemas que tomemos para nuestro artículo, consignando junto a la cita la página entre corchetes.

⁴ Una de sus hermanas, María Fernanda, murió muy joven. También falleció en plena juventud –apenas contaba con 38 años- el que fue su único amor, el poeta teldense Montiano Pláceres –pseudónimo de Pedro Regalado.

‘El volcado silencio’, dentro de la línea de los grandes poetas vitalistas de profundo sentimiento e intimismo como Garcilaso, Antero de Quental o nuestro Alonso Quesada.”

Son todas estas piezas las que, tras su lectura, nos hacen ver el primer libro poético –y toda la obra- de Chona Madera como profundamente metafísico y contemplativo: la poesía es una forma de vivir, de ser, a la vez que una manera de desahogo, una vía de escape; dialogar y comunicar son maneras de encontrar, desde la literatura, el sosiego necesario para ausentarse de la soledad, para sentirse unida a los otros y apagada a la propia vida. En este sentido, la poesía se transmuta en el inexorable nexo entre lo objetivo y lo subjetivo, la realidad y la emoción que despierta; este es el punto de partida de *El volcado silencio*, así como de toda una vida de intensa labor literaria.

2. La lírica metafísica en *El volcado silencio*

En palabras de Andrés Hernández Navarro (1980: 8), “Chona tuvo el raro privilegio de su sensibilidad. Analizando la vida, soñándola. Fue una autodidacta. La lectura constante y esa expresión suya valorando, estudiando el mundo en torno.” Esta es una síntesis válida que sostiene los puntos cardinales de *El volcado silencio*, cuya primera edición, de 1944, contó con apenas 31 páginas y de la cual solo se imprimieron 50 ejemplares numerados; la segunda edición, que es la que forma parte de sus *Obras completas*, sale a la luz tres años más tarde y cuenta con 84 composiciones. El título de este primer poemario es ya altamente simbólico, y en él conviven íntimamente los términos “volcar” y “silencio”: el verbo implica, precisamente, deshacerse de un contenido, vaciarse con cierto ímpetu, como si la propia poeta se viese como un recipiente, con lo que, tras esta acción, queda la nada, el vacío, los ecos del silencio.

En relación con todos estos valores esbozados está, como ya hemos hecho notar, el diálogo, la esencia de una poesía íntima, sencilla y directa; en palabras de María Victoria de Lara (1960: 59), su lírica “es una poesía íntima, directa, sencilla, capaz de poderosas sugerencias emotivas y claras imágenes sensoriales [...]. Es una poesía sentida y expresada sin

los acicates del medio ambiente; por necesidad de expresión.” En sus tres primeros poemarios encuentra, como unificadora singularidad, “la forma de comunicar o transmitir la emoción.” (1960: 60) En esta misma línea podemos situar las sugerencias críticas de José Quintana (1976: 12), para quien “su poesía es una consustancialidad de ‘evocación-sentimiento-emoción-sensibilidad-comunicación’”. Otro crítico, Jordé [José Suárez Falcón] (1956: 3), estima que Chona Madera es la poetisa “de la intimidad cordial”; en su opinión:

Compone las estrofas con clara sencillez, imágenes expresivas y adecuadas metáforas huyendo siempre de tópicos poéticos gastados. [...], cuando experimenta la necesidad de exteriorizar sus sentimientos se traducen en sus páginas líricas destellos de imaginación soñadora y reflejos de su modo de sentir y ver las cosas íntimas. Estados de ánimo, paisajes interiores, panoramas sintéticos de lo que es la vida e interpretada por su espíritu.

Este mismo autor (1956: *ibid.*) cree que Chona Madera, al igual que Bécquer, busca la “vibración emotiva” y logra “sin salir del suelo insular [que] la fantasía viaje y recorra el universo.”

Es, precisamente, la inmediatez con la que impregna el hecho percibido la que intensifica su carácter comunicativo. La emoción será el punto de convergencia entre la realidad y la *visión* en muchos poemas; es el modo para penetrar en el sentido trascendente de todo, sintiendo en el tiempo su valor atemporal, diríamos, casi, que su *excepcionalidad*. El contraste fuera-dentro, como veremos, es otro de los elementos que da, por una parte, mayor vigor poético a sus composiciones y, por otro, visibiliza el íntimo diálogo entre vida y literatura que, como hemos anunciado, toma cuerpo en el carácter autobiográfico de su palabra, como en el poema que abre el libro, titulado “Solo diez años hace”:

Solo diez años hace de tu partida, hermana,
y tu vida aún conserva su más cordial cadencia;
mas vivo por entero absorta en la mañana,
presente y dolorosa, que amortajó tu ausencia.
Mi corazón fraterno no cerró su ventana

con lutos que quitaran sabor de confidencia
al diálogo constante de nuestra vida, hermana;
y mi presencia sigue supliendo a tu presencia.
[...] [p. 13]

Refiere esta composición el recuerdo de su hermana desaparecida, un recuerdo que también está presente en el poema “Para los cementerios” (“¡Que todos sois / la tierra de mi hermana!” [p. 25]); en otros textos trae al presente de la enunciación a su abuelo, al poeta Alonso Quesada o a la sirvienta de su casa cuando era niña. José Quintana (1976: 12) expone que este aspecto, el recuerdo de los seres queridos, del hogar, de la infancia, es un rasgo concomitante en la poesía de algunas mujeres, como la propia Chona Madera, Josefina de la Torre, Pino Ojeda, Pilar Lojendio, Violeta Alicia, Aleyda Yglesias, entre otras, que se alzan como bastiones de la poesía moderna que se aleja de viejas formas y temas:

[...] tenemos modos comunes en ellas, una de las más acusadas es la ensoñación familiar, y en asomar del hogar a los versos surge la imagen común filial, la casa desaparecida, que evoca y acerca a los seres queridos, vivos o muertos, con idéntica prestancia y vigor, cual si se tratara de las ensoñaciones y ansias de mujer en la atracción poética que saben expresar, [...].

Un rasgo clave en este primer libro será el uso del verso largo, reflexivo, con ligeras asonancias que marcan un refuerzo del contenido frente a la forma, algo que podemos relacionar directamente con lo que algunos críticos han tildado genéricamente de estilo descuidado o “informalista”⁵ redundando esto, precisamente, en el eminentemente carácter comunicativo de su discurso poético. El poema “Cinco de enero” es otro ejemplo en que se arrulla el recuerdo de momentos protagonizados por eternas sonrisas, momentos en que la imaginación se refugia, nuevamente, en su cuna, la infancia:

[...]

⁵ Así, al menos, lo han visto Joaquín Artiles e Ignacio Quintana (1978: 350), para quienes “su estilo, predominantemente *informalista*, nada tiene que ver con el garcilasismo”.

-¡Han dejado unos juguetes!
se ha oído la voz del ama.
Descalzo y loco tropel...
¡Oh, mi muñeca mulata!
¡Toda en sorpresa se abre
la rosa de la mañana,
y los Reyes han colmado
los zapatitos... y el alma!

II

Hoy son otros los caminos:
menos hermanos... la casa...
Solo una vez, solo una
la alegría de la infancia.
[...] [p. 20]

El contraste entre el pasado alegre y el presente atormentado robustecen el carácter ontológico de su lirica, uno de los signos distintivos que le dan autenticidad. Margarita (1965: 6) destaca que “lo importante es su diálogo trascendido de ternura universal”, un diálogo que se produce entre el recuerdo de la primera parte de la composición, donde el yo poético entabla un fraternal discurso con el tiempo pasado, y la segunda parte, en la que desaparece la visión de los momentos felices de los primeros años de vida cercenada por un duro presente de ausencias. De este modo, los recuerdos se tornan en sólidos diques que contienen su vitalismo, a la vez que constituyen la principal vereda para ahondar en sí misma, para sobrellevar con serenidad el dolor por tanta pérdida.

También este dolor, precisamente, se serena gracias a la ternura con la que el yo poético responde ante el dolor de los otros. Esta respuesta fraternal es la que se encuentra en poemas como “Por mi calle”, “Sonrisa buena, tuya...” o en estos versos del poema “Lo fraterno”:

Mía es siempre la pena de todo el que padece;
del que sorteó en derrotas las mares encrespadas;
del que trajo en herencia una triste locura,
y el que, sin culpa alguna, lleva muchas, lloradas;

del que se cree solo por ignorar que soy
la dulcísima hermana que comparte su suerte;
del que sufrió en silencio la zarpa de la muerte;
y el que lloró sin tregua por su pupila ciega.
[...] [p. 30]

La fraternidad es otra forma de *caminar* en el mundo, de sentirse viva. La declamación esticomítica, así como el uso doblemente anafórico (por conocido y por reiterado) del relativo ahondan tanto en la sinceridad como en la rotundidad del mensaje que se quiere comunicar. Esta muestra de poesía emocional delimita con claridad esta segunda raíz temática, donde a través de la palabra cobra eterna presencia la huella vital de los otros. El dolor se vuelve tanto una forma de sentir la vida y de identificarse con los otros como una manera de percibir el cosmos en una suerte de apacible contemplación. Desde la palestra de *El Museo Canario*, Ángel Johan (1944) reseña, justamente, *El volcado silencio* desde esta perspectiva pues, según él, el silencio implica intimidad y la angustia propia y de los otros que, objetivada, adquiere la necesaria autonomía para que pueda establecerse con ella un trascendente diálogo metafísico.

Este dolor como forma intensa y sincera de amar cobra notables bríos en sus dos primeros poemarios al ligarlo al tema de la madre, al hecho de ser madre. De este modo, los recuerdos de su niñez aparecen tiznados de una tristeza más lánguida, si cabe, al rememorar a su madre y clamar que no podrá continuar su papel por no poder serlo ella misma. Esta certeza *martillea* su conciencia y la tiñe de oscuras tonalidades metafísicas; así en “Estas manos”:

Estas manos que nunca
taparon a un hijo,
ni lavaron nunca
sus carnes rosadas,
se duelen de haber nacido
para nada.
Mi madre en mí queda
como obra truncada.
¡Qué pena por ella!

Yo hubiera querido
prolongar su savia;
pero a veces digo, para mi consuelo:
¡nadie por mi culpa llorará su duelo!
[p. 29]

Junto al coloquialismo de su dicción lírica, sobresale en poemas como este el epifonema final, donde el uso de la exclamación acentúa su valor sentencioso: el consuelo en que se resuelve esta composición es la respuesta serena a su constante estado de dolor. Ya Lázaro Santana (1974: 18) apuntaba que la poesía de Chona Madera es “una reelaboración de los temas cotidianos de Quesada, vistos con una nueva perspectiva y una mayor insistencia en la expresión coloquial.” En efecto, en este poema todos los recursos poéticos, especialmente los encabalgamientos, orientan su decurso hacia cierta tonalidad narrativa de corte realista, lo que enfatiza en gran medida la inmediatez de su percepción como acto comunicativo. Otro elemento que no podemos dejar pasar, y que abunda en *El volcado silencio*, es la declamación negativa: son, precisamente, los encabalgamientos los que otorgan un alto grado de relevancia a términos de valor negativo, como “nunca”, “nada” o “truncada”. Este estilo llano, cercano al uso cotidiano del idioma –como el propio asunto que trata la composición- puede apreciarse también en composiciones como “Cuando cierto es amor”, “Toda mi infancia pasa...” o “Quejas de amigos”.

Decíamos, además, que es otro aspecto ya presente en su poesía primera –y que se acentuará en libros posteriores- el uso de versos con valor sentencioso; efectivamente Cristóbal de Castro (1944: 3)⁶ resalta que en este poemario encontramos “sentimientos que sugieren ideas. De ahí su brevedad de sentencias, su densidad de máximas.” Este recurso está muy relacionado con el empleo de la esticomitía, y ambos elementos acrecientan

⁶ El artículo del que tomamos la cita se publica en el rotativo madrileño ABC, Madrid (26 de septiembre), p. 3. En el mismo periódico vuelve a aparecer el 29 de diciembre de 1945, en la página 19 con un nuevo título, “Chona Madera, la samaritana sedienta”. Esta última versión será reproducida en la revista *Canarias: órgano de la asociación canaria de socorros mutuos de la República Argentina* en la página 36 del número que aparece el 1 de febrero de 1947.

tan el valor experiencial y el carácter confesional de todo el libro, amén de intensificar la noción de que darse a los otros, desvivirse en la literatura, compartir las personales circunstancias es una buena forma de mostrar el verdadero amor: escribir es una forma de amar, la más alta cima que persigue la vida. En este orden de cosas, tenemos la plena convicción de que su verdadero mundo no era el cotidiano deambular por su casa, las calles de su ciudad, sino la poesía, a la que decidió asirse como si fuera una prolongación -y justificación- de sí misma. En palabras de Jorge Rodríguez Padrón (1983: 124), su obra “sirve para mostrar en aquellos años el camino de una poesía, apasionada, emotiva y sentimental, desde luego, pero arrraigada en la cercanía de lo cotidiano, en un coloquialismo que esta poeta ha sabido manejar con notable soltura y singular eficacia.” No es por ello casual que alguna composición, como la titulada “Mi verso”, refleje ya desde muy pronto esa conciencia metapoética:

Yo no sé si mi verso
les gustará a las gentes.
Solo sé que en murmullos
brotaron de mi fuente.
Que su cauce virgíneo
lo labró su corriente.
¡Solo sé que refrescan
el ardor de mi frente!
[P. 36]

Y es ese amor, como ya hemos ido señalando, otro rasgo sustancial con el que gana vigor y alcance comunicativo el autobiografismo metafísico de *El volcado silencio*. En poemas como “Por la mano que estuvo entre las mías” [p. 23] el amor perdido, esa universal forma de proyección vital en el otro, es el “cerrado silencio”, la forma más dura en que se yergue la soledad en el propio ser: “Que aquí estoy triste y sin amor ninguno, / por la mano que estuvo entre las mías...” En esta misma línea está la composición “Los labios del poeta...” [p. 30], referida a su verdadero amor –el poeta Montiano Pláceres-; su recuerdo es su refugio: “Eres mi soledad, y eres mi destino, / pues que vivo prendida en tu recuerdo, amado.” Esa es su única verdad, el auténtico sentido de su existencia. Esa ausencia del ser

amado es una de las primeras astillas que recluden su dolor, pero también es manantial del que se nutren sus ansias por vivir; así, igualmente, en “Pardas, innúmeras, como las arenas...” [p. 44]: “En mí se agotan la ambición y el tiempo / en esta ausencia, que al corazón devora.” La composición “Abrazarlo por mis brazos” [p. 46] es, también, un desconsolado canto al amor perdido, arrebatado por la muerte: “Mi amor..., en un cementerio. / ¡Dolor!... ¿Dónde lo hay mayor / que aquel que trajo la muerte?”

“Mi sueño” [p. 22] es uno de los mejores poemas del libro, y en él el actor principal es el *murmullo* del silencio, que aparece personificado y, de este modo, objetiva la soledad del yo, muro que es traspasado gracias al propio acto confesional que supone convertir en literatura el desgarro íntimo:

Mi sueño –que ya no es sueño
porque no es sueño de nadie–
pronunció un profundo “no”
y se me quedó en la calle.

Mis ilusiones se fueron
a desandar los caminos
que emprendieron jubilosas,
sin contar con el destino.

Bellas ilusiones; sueños;
¿dónde estás?
Soledades han quedado
convertidos;
y yo, en medio de ellas,
como el muerto
entre los cirios.

El tópico *ubi sunt?* concreta el punto de contraste entre los momentos felices –de sueños e ilusiones– y el destino, sujeto al libre albedrío. Unos y otras son la plasmación en el alma del latido de la vida, y su ausencia amortaja la existencia. El carácter metafísico de la composición se ve reforzado tanto por la presencia de la primera persona a modo de *diario de confesiones* como por la tonalidad conceptista, de tenue eco quevedesco.

Por otra parte, en opinión de Pedro Perdomo Acedo (1947: 63), “en este volcarse de lo silencioso queremos ir comenzando a ver la actitud cósmica de esta nueva poetisa que con su voz tan personal viene a enriquecer la pléyade de nuestros auténticos poetas.” Esa actitud cósmica se concreta, en palabras de este crítico (1947: *ibid.*), en “el sentimiento cósmico del amor.” Hay una suerte de transfiguración constante del tema del amor a través del dolor, así como una concentración del sentido, reducto último de su medular intimismo. Para Blanca Hernández Quintana (2000: 64), “Chona Madera va encontrando su identidad en la nostalgia de un tiempo pasado que no regresará jamás. Su silencio habla y grita con rebeldía, y es desde ese silencio donde crea un espacio en el que construye su voz, su propio yo personal y concreto a través de la palabra.” “Ausencia” es uno de los poemas más significativos y logrados en este sentido, a la par que uno de los que aparece con mayor frecuencia en las antologías que recogen la producción de Chona Madera⁷; es por ello que lo transcribimos completo:

El día que te dejé, definitivamente,
tú tendrás este aire de todas las mañanas;
cuando ya me levanto para empezar el día,
cama que me cobijas, blanda, mullida cama.
Y pensar al mirarte así, desarreglada,
que tú serás quien diga más de la ausencia mía.
Porque, ¿habéis visto algo que más hable de un muerto,
que al entrar en su cuarto, ver la cama en desorden, ver la cama vacía?
Nada tendrá la fuerza que tú, en ese momento.
Ni la caja en que yazca –que será cosa nueva–.
Ni todo el aparato de los paños mortuorios.
Ni la luz amarilla, que difunde la cera.

⁷ Algunas de estas antologías, a modo de muestra, son las que realiza Sebastián de la Nuez Caballero (1992): *Antología de la poesía canaria del siglo XX*, Londres: Forest Book, y (1993): *Literatura canaria contemporánea I*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca. A estas hay que agregar las que preparan Félix Casanova de Ayala (1989): *Los mejores poemas de ayer y de hoy*. Centro de la Cultura Popular Canaria: La Laguna, Lázaro Santana (1969): *Poesía canaria. Antología 1939-1969*. Las Palmas de Gran Canaria, colección Tagoro y, finalmente, Eugenio Padorno (2006): *Coro femenino de poesía canaria*. Islas Canarias, Gobierno de Canarias.

Por eso este beso ahora, esta larga mirada,
que una ternura siento por ti, de despedida....
Por la paz, y el descanso, que eres para mis noches.
Porque no podrá ser, en el último día,
la mirada, y el beso, y este íntimo instante,
y la flor de mi verso, con la ternura mía...
[P. 37]

Como hemos venido argumentando, el dialogismo es el medio poético para hacer efectivo ese deseo de deshacerse en la palabra; ya María Rosa Alonso (1947: 418) definía este primer libro como “voz y grito”, como poemario de íntimo estremecimiento, que ya denota un hondo y apasionado temperamento lírico y, como ya hemos apuntado, sin grandes lecturas poéticas preliminares y con ciertas caídas e irregularidades en el manejo de los aspectos formales. En esta estremecedora composición, el diálogo permite pasar de lo interior a lo exterior, de lo objetivo a la visión personal, en la línea ya apuntada por María Victoria de Lara. En efecto, la presencia del yo y el tú a través del dialogismo profundiza en la emoción, a lo que ayuda el empleo de insistentes recursos de recurrencia (anáforas y algunas bimembraciones) así como el uso de un estilo nominal que precisa su carácter reflexivo y metafísico, a lo que hay que añadir el final abierto, que redunda en las mismas ideas. Junto a estos elementos, volvemos a insistir en la importancia de los versos esticomíticos, que son verdaderos aldabonazos, como la propia negación que precede a formas verbales en futuro que, así, se tornan en futuros *lapidarios*. Recordar la belleza del pasado, de lo que fue y de los que estuvieron produce un intenso dolor pero, a la vez, otorga una nueva vida tanto a lo recordado como al sujeto que recuerda. Recordar es otra forma de mostrar amor, de que el fuego nos haga revivir, de vencer esa negación del tiempo que es la muerte, es otra manera de encontrar la luz y el sentido a la existencia. En “Lo cierto es que soy así” [p. 38] afirmará, en esta misma línea: “Llanto y más llanto por todo: / por la alegría, por la pena. / Hay algo que me encadena / al manantial del sufrir”, y ese algo es el recuerdo. En otra composición, “Si ya somos...” [p. 34], la rememoración se convierte en aliento vital y lo redescubre como sentimiento, al darle vida: “deja que sueñe que ya todo ha sido, / que eres a mi resto, dulce aliento, / porque sustraje tu imagen al olvido / de la que lle-

no está mi sentimiento.” En poemas como los anteriores, la autobiografía íntima adquiere tonos dramáticos que toman cuerpo de forma evocadora.

La angustia existencial que todo este cúmulo de desazones genera en su alma, encuentra en Dios verdadero y sereno refugio. Al ser preguntada por la época de la Historia le hubiese gustado vivir, responde lo siguiente (1965: 6):

En la de Cristo, me hubiese gustado conocerlo. Aunque me gustan los adelantos y admiro al hombre profundamente y me parecen mentira los prodigios conseguidos por el cerebro humano, con todo mis alas van hacia Cristo, hacia su paso por la tierra. Me hubiese gustado confundirme con la muchedumbre que lo seguía...

Esta búsqueda de la profunda comunió con Dios aparece de forma habitual en muchas composiciones, como en las tituladas “La última mirada” [p. 25], donde confiesa a Dios la razón de su pena: la ausencia del ser amado (“porque solo él fue mi dueño / todo ensombrece el dolor...”); así también en “Letanía a Cristo” [p. 39], donde El Creador es “el que dio en recompensa a mi noche la calma.” También en la composición “¡Es eterna la vida!” la eternidad del ser encuentra escapatoria en el arte, la amistad, el amor, la emoción que despiertan las cosas bellas en las que el espíritu, como ya hiciera Dios, posa sus alas:

¿Es eterna la vida?...
En la gracia divina del arte.
En la amistad por la nobleza ungida.
En el rato de amor.
En la pura emoción por bellezas nacida.
En toda cosa,
que el espíritu sienta desplegadas sus alas,
¡¡Es eterna la vida!!
[P. 23]

“En este día de invierno” [p. 28], incluso, atisbamos cierto tinte ascético, al entender que el alma, para vivir en plenitud, tiene que eliminar las pasiones. En este caso, la cercana muerte de un niño le trae el triste

recuerdo de un espíritu joven que, como ella misma, sabe que nunca encontrará el amor verdadero, esa luz perenne del alma:

[...]

Oh, esa pobre cadena de eslabones que nunca te darán el secreto de un encanto que existe. Ser siempre tan ligero me parece tan triste; no saber de esa miel única y milagrosa que, en unos mismos labios, sabe siempre a azahar.

[...] [P. 28]

Es posible que, por poemas y planteamientos como este, críticos como Félix Casanova de Ayala (1967: 8) relacionaran a Chona Madera con Santa Teresa de Jesús: "Chona es una poeta sobria y eficaz, con cierto corte teresiano en su más reciente obra, muy de nuestro tiempo, que sabe matizar la sequedad de su léxico con una deliciosa y femenina intimidad."

Su lírica, por momentos, es contemplativa, llena de sustantivos, de ideas. Estas leves gotas de optimismo vitalista contrastan con los abundantes claroscuros de este libro primero; en composiciones como "Vencidas mis rebeldías" [p. 25] la renunciación, que apaga las ansias de ser del alma, es la única respuesta de la poeta: le da sosiego y tranquilidad, pero lo riega todo de pesadumbre, a la vez que le hace mirar hacia sus adentros con ternura. Así se dibuja su universo, se crea su espacio de placidez contemplativa, donde dialoga con la soledad, esencia de su ser, como en el poema "Bisoña ha de ser la vida...":

[...]

La vida, si lo es de veras,
con hábil pena nos labra
y el corazón nos desgarra
por un motivo cualquiera.
¡Ay, que la vida es morir
sin el morirse de veras!
Llévate la mía, viento,
que nada me importa ya;
llévate la mía, viento,

que nadie lo va a notar.

¿No sabes, viento? Mi vida,
padece de soledad.

[P. 27]

Esa soledad le hace enfrentarse a la muerte, pero sin retórica, lo que hace que muestre en versos descarnados y ebrios de sencillez un profundo sentimiento metafísico de pertenencia a la vida. En palabras de María Rosa Alonso (1962: 3),

[...] sus versos, llaga viva, trascienden tal desgarradora humanidad que anegan los valores literarios –no ciertamente escasos– para atragantarnos de raíz con el mensaje estremecido.

[...] lo extraordinario de esta criatura que es la poetisa de Gran Canaria está en que vive de la muerte, pero no de su retórica, como le ocurría al poeta romántico, sino que en ella cobra autenticidad lo que se ha llamado en estos últimos tiempos "angustia existencial", que en Chona es razón de vida. Y ayuda a lograrlo justamente su escasa "literatura", la higiene de carpintería poética por ella usada, la sobriedad de la palabra, que cobra rigor poético, en tanto hondura estremecida de pura humanidad. Existencial y eterna poesía, [...].

3. Conclusión

En opinión, nuevamente, de María Rosa Alonso (1947: 418) "una mujer hace mejor poesía íntima que poesía descriptiva; traduce al exterior el drama recóndito de su intimidad y hace de él personaje y destino." *El volcado silencio* es, pues, un diario íntimo tiznado de dolor por los familiares desaparecidos, por los amigos que ya no están; en toda su obra late el pulso justo de su itinerario vital, en el que vida y literatura son proyecciones una de la otra, y la melancolía es la urdimbre que atenaza uno y otro extremo. A nuestro juicio, estos mimbres otorgan una notable singularidad a toda su obra y es uno de los ejes que vertebran su proceso compositivo. Chona Madera es mujer que se expresa como poeta de amor y dolor intensísimos, con un profundo carácter vitalista que encuentra cauce y refugio en las

vivencias y en los recuerdos de los seres que se fueron. Cierta vacío ontológico, pues, es el signo que atraviesa toda la obra de esta poeta elegíaca, una senda que tiene en *El volcado silencio* su primera síntesis.

Recibido: 15/03/2018

Aceptado: 23/05/2018

Referencias bibliográficas

- Alonso, María Rosa (1947), “Notas bibliográficas. Chona Madera. *Volcado silencio*”, *Revista de Historia*, La Laguna, nº. 79 (julio), pp. 418-419.
- (1962), “Cartas merideñas. A Chona Madera en Gran Canaria”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria (26 de julio), p. 3.
- Artiles, Joaquín y Quintana, Ignacio (1978), *Historia de la literatura canaria*, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 350-352.
- Casanova de Ayala, Félix (1967), “Joven poesía de Las Palmas”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (23 de noviembre), p. 8.
- Castro, Cristóbal de (1944), “La samaritana sedienta”, *ABC*, Madrid (26 de septiembre), p. 3.
- Fagundo, Ana María (1988), “Poesía femenina española del siglo XX: 1900-1940”, *Alaluz*, California, Año XIX n. 1-2 y Año XX 1-2 (primavera-otoño 1987 y 1988), pp. 5-24.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio (1962), “*Las estancias vacías*”, *Gánigo*, nº. 40, Santa Cruz de Tenerife (enero), p. 19.
- Hernández Navarro, Andrés (1980), “Tiempo para vivir, tiempo para morir”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria (30 de octubre), p. 8.
- Hernández Quintana, Blanca (2000), “Mujer y Literatura en Canarias”, *La Plazuela de las Letras*, Las Palmas de Gran Canaria (junio), pp. 62-66.

----- (2003), *Escritoras canarias del siglo XX*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria: Las Palmas de Gran Canaria, pp. 101-111.

Johan, Ángel (1944), “*El volcado silencio de Chona Madera*”, *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, nº. 9, pp. 84-88.

Jordé [José Suárez Falcón] (1956), “Poesía del parnaso insular”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria (11 de abril), p. 3.

Lara, Mª. Victoria de (1959), “El modo poético de Chona Madera”, *Revista de Literatura*, Madrid (enero-junio) Tomo XV, nºs. 29-30, pp. 59-71.

Madera, Chona (1979), *Obras completas*, prólogo de Sebastián de la Nuez, Barcelona: Ediciones Rondas.

Margarita [Brito Sánchez] (1965), “Chona Madera”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria (6 de mayo), p. 6.

Nuez Caballero, Sebastián de la (1992), “La poesía contemporánea en Canarias: dos generaciones de la posguerra (1940-1960)”, *Zurgai*, Bilbao (junio) pp. 10-20.

Perdomo Acedo, Pedro (1947), “Poesía y volcado silencio”, *El Museo Canario*, nºs. 21-22, Las Palmas de Gran Canaria (enero-marzo), pp. 51-68.

Quintana, José (1976), “Renovación del ‘modo poético’ de Chona Madera”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria (23 de mayo), p. 12.

Rodríguez Padrón, Jorge (1983), “Ochenta años de literatura (1900-1980)” en *Canarias siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, pp. 101-152.

Santana, Lázaro (1973), “*Los Contados Instantes*”, *Canarias 80: semanario regional*, Las Palmas de Gran Canaria (6 de octubre), p. 58.

----- (1974), “30 de Arte y Literatura”, *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria nº. 50 (abril), pp. 17-20.

ESCRITORAS VASCAS Y FEMINISMO:
LA UBICUA VIOLENCIA SEXUAL CONTRA LA MUJER
EN LOS RELATOS DE EIDER RODRÍGUEZ

IKER GONZÁLEZ-ALLENDE

University of Nebraska-Lincoln
igonzaiezallende2@unl.edu

RESUMEN: Este artículo analiza la representación de la violencia sexual masculina en cuatro relatos de la escritora vasca Eider Rodríguez: “Ojos de abeja”, “Carne”, “Calle de la Providencia” y “Puntos suspensivos”, incluidos en sus libros *Y poco después, ahora (ahora)* (2007) y *Carne* (2008), versiones traducidas de sus originales en euskara. Estas narraciones revelan la existencia ubicua de una cultura de la violación en la sociedad contemporánea, en la que se incentiva la agresividad sexual en los hombres y se justifican sus ataques sexuales contra las mujeres. El artículo investiga tres modalidades de violencia sexual: la violación y el acoso sexual del hombre contra la mujer, y la violencia sexual buscada por la mujer cuando ésta mantiene múltiples encuentros sexuales de carácter agresivo tras haber asumido el concepto patriarcal de la mujer como objeto sexual. En los relatos la violación aparece como un arma de venganza que el hombre utiliza para intentar dominar a la mujer, mientras que el acoso sexual revela la sexualidad depredadora del hombre. En ambos casos se aprecia cómo el violador y el acosador tergiversan la realidad o culpan a las víctimas para justificar sus acciones violentas. La narrativa de Rodríguez manifiesta cómo la violencia sexual persiste en una especie de círculo vicioso donde la cultura de la sexualidad masculina agresiva provoca el acoso y éste deriva en violación y en la interiorización por parte de la mujer de que debe supeditarse sexualmente a los hombres.

PALABRAS CLAVE: Eider Rodríguez, País Vasco, violencia sexual, feminismo.

BASQUE WOMEN WRITERS AND FEMINISM: The Ubiquitous Sexual Violence Against Women in the Short Stories of Eider Rodríguez

ABSTRACT: This article analyzes the representation of male sexual violence in four short stories written by Basque author Eider Rodríguez: "Ojos de abeja", "Carne", "Calle de la Providencia" and "Puntos suspensivos", included in her books *Y poco después, ahora* (2007) and *Carne* (2008), translated versions of the original works in Basque. These short stories reveal the ubiquitous existence of a rape culture in contemporary society, where sexual aggressiveness in men is encouraged and their sexual attacks against women are justified. The article investigates three types of sexual violence: rape and sexual harassment committed by men against women, and sexual violence pursued by women when they have multiple sexually aggressive encounters after they have internalized the patriarchal concept of women as sexual objects. In the short stories, rape appears as a weapon for revenge that men use to try to dominate women, while sexual harassment reveals men's predatory sexuality. In both cases, the rapist and the harasser distort the reality or blame the victims to justify their violent actions. Rodríguez's narrative shows how sexual violence persists in a type of vicious circle where the culture of male aggressive sexuality causes harassment, while harassment leads to rape and to women's internalization that they must sexually submit to men.

KEY WORDS: Eider Rodríguez, Basque Country, sexual violence, feminism.

En "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980: 638-39), Adrienne Rich recoge y desarrolla ocho características del poder del hombre sobre la mujer: el hombre niega la sexualidad de la mujer, fuerza la sexualidad masculina en ella, domina o explota el trabajo femenino, controla la reproducción de la mujer y a sus hijos, la confina físicamente e impide su libre movimiento, la usa como un objeto, coarta su creatividad al restringir su identidad al matrimonio y la maternidad, y limita su acceso a la cultura y el conocimiento. A pesar de que han transcurrido más de 35 años desde la publicación de este artículo clásico del feminismo, estos

mecanismos de opresión masculinos siguen vigentes en mayor o menor grado en la sociedad actual. Entre ellos, no es casual que en los dos primeros Rich se enfoque en la sexualidad, ya que la violencia sexual constituye uno de los principales mecanismos que utiliza el hombre para subyugar y denigrar a la mujer. Escritoras contemporáneas como Eider Rodríguez son conscientes de la ubicuidad de la violencia sexual y la reflejan de una manera crítica en sus obras de ficción.

Eider Rodríguez (Rentería, Gipuzkoa, 1977), doctora en literatura vasca y profesora en la Universidad del País Vasco, ha trabajado como editora, guionista y traductora, pero es mayormente reconocida por los cuatro volúmenes de cuentos que hasta el momento ha publicado en euskara: *Eta handik gutxira gaur* (2004), *Haragia* (2007), *Katu jendea* (2010) y *Bihotz handiegia* (2017), habiendo traducido los tres primeros al castellano como *Y poco después, ahora* (2007), *Carne* (2008) y *Un montón de gatos* (2012).¹ Los relatos de Rodríguez abordan temas de la vida cotidiana como las dificultades en las relaciones sentimentales y familiares, los triángulos amorosos, la incomunicación y la soledad del ser humano, la homosexualidad, la Guerra Civil Española y el movimiento independista vasco.² La mayoría de sus cuentos están situados en el País Vasco, pero como es habitual en la narrativa contemporánea, reflejan la globalización al incluir personajes que viajan o se desplazan a otros países. Iratxe Esparza ha señalado que Rodríguez utiliza un lenguaje claro, "sin maquillaje y ofensivo", para reflejar el mundo oscuro de sus personajes (2013: 29). Por su parte, Mari Jose Olaziregi y Mikel Ayerbe destacan de su cuentística su capacidad para manifestar las contradicciones de la realidad, recalando en los pequeños gestos y silencios que pasan inadvertidos en la vida cotidiana pero que reflejan los miedos y anhelos del ser humano (2016: 61). Rodríguez ha señalado en una entrevista que se considera realista, que no intenta embellecer la realidad y que sus relatos

¹ Los dos primeros libros los tradujo la propia autora, mientras que en *Un montón de gatos*, ella aparece como traductora tras Zigor Garro. *Bihotz handiegia* ("Un corazón demasiado grande") no ha sido todavía traducido al castellano.

² Sobre ETA y los presos políticos tratan los cuentos "T'es très belle", "Actualidad política" y los complementarios "Susana, el guerrillero y el poeta", "Entre hermanos" e "Ibán y tú".

tratan sobre temas sempiternos como el ansia de poder, la insatisfacción, la envidia y los problemas de comunicación (“No intento maquillar”).³

Aunque en sus cuentos incluye protagonistas masculinos, llegando a narrar en primera persona desde la perspectiva del hombre —generalmente para mostrar sin ambages y directamente su conciencia misógina—, un gran número de sus narraciones gira en torno a cuestiones vinculadas con la mujer, como las relaciones madre-hija, la solidaridad femenina, los tiránicos cánones de belleza, la insatisfacción de las mujeres en relaciones sentimentales y familiares con hombres incapaces de entenderlas, y su opresión en el mercado económico y laboral, donde sufren acoso por parte de sus jefes o son explotadas en un trabajo cansino y deshumanizante.⁴ Sin embargo, uno de los temas más recurrentes en la ficción de Rodríguez es la violencia sexual que el hombre ejerce sobre la mujer. Como define el *Informe mundial sobre la violencia y la salud* de la Organización Mundial de la Salud, la violencia sexual consiste en

todo acto sexual, la tentativa de consumar un acto sexual, los comentarios o insinuaciones sexuales no deseados, o las acciones para comercializar o utilizar de cualquier otro modo la sexualidad de una persona mediante coacción por otra persona, independientemente de la relación de esta con la víctima, en cualquier ámbito, incluidos el hogar y el lugar de trabajo (2003: 161).

De esta manera, el concepto de “violencia sexual” abarca múltiples realidades, desde la violación o el abuso sexual —tanto por parte de desconocidos como en contextos como el matrimonio y las citas amorosas— hasta el acoso sexual, la prostitución obligada, la denegación del uso de anticonceptivos, el aborto forzado y la mutilación genital (*Informe*, 2003: 161-162). La narrativa de Rodríguez recoge los dos primeros tipos de vio-

³ En otra entrevista, Rodríguez confiesa que las inquietudes que le llevan a escribir son el resentimiento y el desasosiego y que busca explorar la realidad cada vez más a fondo (Muñoz, 2012).

⁴ En sus trabajos académicos, la autora también se ha enfocado en la situación de las mujeres, analizando la maternidad en escritoras vascas y lamentando que en las obras de Joseba Sarrionandia anteriores al 2001, los personajes femeninos tienen como único cometido “dar a luz u ostentar un cuerpo de mujer” (Rodríguez, 2014a: 362).

lencia sexual del hombre contra la mujer, añadiendo como tercer modelo el de la violencia que la propia mujer busca cuando mantiene múltiples encuentros sexuales de carácter agresivo tras haber asumido el concepto patriarcal de la mujer como objeto sexual.

En este artículo analizaré cómo se representan la violación, el acoso sexual y la violencia sexual buscada en cuatro de los relatos de Rodríguez. Así, en “Ojos de abeja”, la violación de la protagonista aparece como un arma de venganza y humillación que el hombre utiliza para intentar dominar a la mujer y compensar su sentimiento de emasculación. En “Carne” y “Calle de la Providencia”, el acoso sexual se muestra desde la perspectiva del acosador, manifestando el instinto sexual depredador del hombre. En estos tres relatos se aprecia cómo el violador y el acosador tergiversan la realidad o culpan a las víctimas para justificar sus acciones deleznables. Finalmente, en “Puntos suspensivos”, la protagonista entra en una espiral de sexo con desconocidos para sentirse deseada y válida y calmar su angustia vital. En este cuento se expone cómo la mujer puede también colaborar en el afianzamiento del modelo sexual de dominación, ya que su constante promiscuidad posibilita a los hombres disponer de su cuerpo como objeto de consumo. En los cuatro casos se aprecia cómo en el heteropatriarcado la sexualidad masculina se equipara con el control y la sumisión de la mujer. Además, la narrativa de Rodríguez revela cómo la violencia sexual existe ubicuamente en la sociedad en una especie de círculo vicioso donde la cultura de la sexualidad masculina agresiva provoca el acoso, el cual puede fácilmente derivar en violación y abuso sexual por parte del hombre o en la interiorización por parte de la mujer de que su valor reside en su atractivo físico y en supeditarse sexualmente a los hombres, lo cual a su vez reforzaría la concepción de la sexualidad masculina como dominación.

Escritoras vascas y feminismo

El mensaje feminista que transmite Eider Rodríguez se halla en otras escritoras vascas nacidas en las décadas de los 70 y 80 como Karmele Jaio, Jaszene Osoro y Katixa Agirre. A pesar del surgimiento de estas nuevas voces de mujer, el canon de la literatura vasca ha estado tradicionalmen-

te dominado por los hombres, quienes han creado personajes femeninos siempre a la espera del marido o del novio, o bien han virilizado a la mujer cuando ésta ha desempeñado papeles considerados masculinos (Borda, 2013: 46). El masculinismo de la literatura vasca se relaciona con la carencia del deseo en ella, “su grave incapacidad para tratar sobre sexo” (Borda, 2013: 48), lo que, de acuerdo a Joseba Gabilondo, se tiende a canalizar con la muerte o marginación de los personajes homosexuales masculinos, los cuales se eliminan “antes de que su deseo, oscuro y quasi-incestuoso, tome posesión del resto de los personajes y de la obra literaria” (2013: 35).

La crítica literaria vasca asimismo ha sido androcéntrica, valorando las obras escritas por mujeres más severamente que las producidas por hombres. Eider Rodríguez ha anotado al respecto que el nivel de exigencia para las escritoras es mayor que para sus homólogos masculinos: “El sentimentalismo y la carencia de valor estético son criterios que se castigan duramente cuando a una obra escrita por una mujer se refieren” (2014b: 5). De esta manera, como señala Linda White, las mujeres que han escrito una sola obra en euskara, a diferencia de lo que sucede con los escritores varones, no han pasado al canon (2000: 273), mientras que aquellas que han escrito obras pedagógicas o de literatura infantil han sido también minusvaloradas (1999: 139). Gabilondo explica esta exclusión por el hecho de que escritoras como Arantxa Urretabizkaia, Mariasun Landa, Laura Mintegi y Arantxa Iturbe se hayan alejado del imaginario nacionalista vasco, donde la única mujer existente es la madre tradicional (1998: 36).

Aunque la situación actual haya mejorado, Olaziregi y Ayerbe lamentan que en el actual sistema literario vasco siga habiendo una “aplastante mayoría de hombres” (2016: 46), algo que ratifica Esparza al señalar que en el 2013, del total de 325 miembros de la Asociación de Escritores Vascos, sólo 61 son mujeres, de las cuales ni 30 se dedican a la producción literaria (2013: 27). Por otro lado, esta misma investigadora critica que a las escritoras vascas nacidas a partir de 1970 se las tienda a prejuzgar y envolver en polémica, etiquetando sus obras como literatura “fácil” y destinada al consumo (2013: 27). Si estas escritoras tratan cuestiones sexuales u ofrecen un mensaje feminista, sus libros se menosprecian como superfí-

ciales, sensacionalistas o de baja validez literaria.⁵ Al respecto, Jasone Osoro reprende el hecho de que cuando una mujer publique una obra, se hable de “boom” o de estrategia publicitaria, lo que no sucede cuando el autor es un hombre (González-Allende y Delgado, 2009: 658-659).

La distinta manera de evaluar la literatura escrita por mujeres se aprecia especialmente cuando la crítica tiende a reducirla exclusivamente al sexo biológico de la autora. Así, Rodríguez apunta que los críticos “se afanan por subrayar las cualidades de mujer, muy por encima de las cualidades de escritora” (2014b: 1). Por este motivo, para evitar los análisis simplificadores de sus obras, la autora reconoce haber limitado su apariencia femenina:

Hasta antes de parecer madre me había cuidado de no mostrarme demasiado femenina, pocas sonrisas, dureza, vestimenta más bien andrógina, no mostrar demasiado cuerpo, jamás tenerme de rubia, pero a pesar de todas mis argucias, los periodistas se empeñaban en preguntarme si lo mío era literatura femenina, el porqué de que hubiese tantas mujeres en mis relatos... (2014b: 2).

Esta tendencia a simplificar la literatura escrita por mujeres provoca que numerosas escritoras españolas —a pesar de que en sus libros exista una ruptura clara con las normas patriarcales— rechacen que sus obras se incluyan bajo el rótulo de “literatura femenina”, “literatura de mujer” o “literatura feminista”.⁶ María del Mar López-Cabrales explica esta aversión por la asociación popular del feminismo con una postura política radical y la consideración de la “literatura de mujer” como “un subgénero plagado de estereotipos, de menor calidad” (2000: 51). Rodríguez comenta al respecto que

⁵ Rodríguez menciona en una entrevista que cuando publicó su libro *Haragia*, le decían que era muy atrevido, aunque ella no lo consideraba así (“Eider Rodríguez”).

⁶ Además de criticar que sus obras se hayan descrito con las etiquetas de “joven, mujer y literatura erótica”, Jasone Osoro ha reconocido como aspecto positivo de esa simplificación el que se le concediera más espacio en los medios de comunicación por la existencia de pocas escritoras como ella en la literatura vasca, lo cual le sirvió para darse a conocer y que la gente comprara sus libros (González-Allende, 2008: 210).

la literatura escrita por mujeres “aún carga con el estigma de ser romántica, rosa y boba” y que ella intenta “entrar en el campo literario de manera neutral, siendo escritora y no cuerpo de mujer” (2014b: 6). En esta línea, Soledad Puértolas admite que le resulta irritante que al hablar de literatura española exista un capítulo denominado “mujeres” porque implica una reducción de los múltiples modos de escritura femenina: “No es serio que los hombres tengan muchos géneros y de repente nos pongan a todas en el mismo saco, como si escribiéramos igual” (López-Cabral, 2000: 48).⁷ Ahora bien, como acertadamente apunta López-Cabral, esta actitud de las escritoras genera un dilema, ya que al rechazar la identificación de su escritura como femenina, se pierde la oportunidad de enfrentarse a los estereotipos sobre el género sexual y contribuir al cambio social (2000: 51).

Eider Rodríguez ha reflexionado precisamente sobre por qué existe tanta reticencia en la sociedad a identificarse como feminista, reconociendo que, dependiendo de la situación en la que estemos, definirse como tal “suizidioa izan daiteke” (“puede ser un suicidio”) (2009: 16). Para la escritora vasca, el motivo del rechazo al feminismo se debe a la ideología patriarcal imperante, la cual domina el dinero, la credibilidad y la cultura: “Berea da entzuten den ahotsa eta berak diktaturik idazten dira hiztegiak. Horregatik inork ez du feminista izan nahi” (“Suya es la voz que se escucha y a sus dictados se escriben los diccionarios. Por eso nadie quiere ser feminista”) (2009: 16). Asimismo, el patriarcado degrada la palabra “feminista” y la identifica con una imagen negativa de mujer: “gizonezkoak gorroto dituen emakume frigido eta iletusra” (“la mujer frígida y velluda que odia a los hombres”) (2009: 16). En consecuencia, pocas personas deciden calificarse como feministas.⁸

⁷ La escritora Juana Salabert llega a declarar que “la buena literatura es andrógina” (López-Cabral, 2000: 48), una concepción que puede servir peligrosamente para ocultar el patriarcado y el heterosexismo presentes en la sociedad.

⁸ Jasone Osoro se lamenta de que haya mujeres que declaren no ser feministas: “El feminismo es igualdad. Me enfado cuando oigo a mujeres que dicen que no son feministas. Hay gente que cree que el feminismo es lo contrario del machismo. El feminismo siempre ha buscado la igualdad entre hombres y mujeres, nada más. Para ser feminista, no tienes que estar en contra de los hombres, no tienes que renunciar a ser femenina” (González-Allende, 2008: 214).

Estos prejuicios contra las feministas pueden deberse a que en el País Vasco desde finales de la década de 1980 las asociaciones feministas han ido disminuyendo y el feminismo ya no se halla tan presente en la calle (Esteban, 2014: 64). Mari Luz Esteban indica que en la actualidad el movimiento feminista vasco se desarrolla diversificadamente en diferentes ámbitos como las asociaciones políticas y sindicales, las universidades y las instituciones, entre las que destaca Emakunde, el Instituto Vasco de la Mujer —organismo autónomo del Gobierno Vasco—, creado en 1988 (2014: 64).⁹ El feminismo vasco ha tenido que hacer frente a estereotipos que representan a la mujer vasca como masculina, fuerte y dominante en el hogar.¹⁰ Esta imagen se ha solidado conectar con la idea del matriarcado vasco, hipótesis que estudiosos como Txema Hornilla y Andrés Ortiz-Osés han defendido a partir de la existencia de Mari, deidad femenina de la mitología vasca. Sin embargo, otros críticos como Mercedes Ugalde, Teresa del Valle y Juan Aranzadi han mostrado su desacuerdo con esta teoría, señalando que la matrilinealidad vasca y el control del espacio del hogar no implican que la mujer posea poder político o económico sobre el hombre. Así, Margaret Bullen propone diferenciar el matriarcado doméstico del político y del simbólico (2003: 126). Del Valle apunta, además, que la premisa del matriarcado vasco la ha promovido el nacionalismo vasco para enfatizar la originalidad de Euskadi y su carácter ancestral (1985: 48).

A pesar de que la situación de las mujeres en el País Vasco ha mejorado en las últimas décadas, especialmente en el ámbito legal y educativo, siguen existiendo diferencias significativas respecto a los hombres en las peores condiciones de trabajo y sueldos más bajos y en el mayor tiempo dedicado a las tareas domésticas y al cuidado de los hijos y familiares (Novo y Elizondo, 2010: 15-18). Esteban añade que los cambios referidos a las mentalidades son asimismo lentos y que los argumentos contra el femi-

⁹ Esteban señala como rasgos del feminismo vasco su carácter unitario —aglutinando a mujeres de diferentes ideologías—, popular —al estar enraizado en barrios y pueblos—, igualitarista —lo que ha posibilitado un activismo colectivista— y antisistema —al dirigirse sus acciones a cambios legales, como el aborto y el empleo, e institucionales (2014: 62-63).

¹⁰ Este estereotipo se desarrolla en el libro humorístico de Oscar Terol titulado *Técnicas de la mujer vasca para la doma y monta de maridos* (González-Allende, 2015: 30).

nismo se han tornado más sutiles y difíciles de identificar, lo que hace más complicada su lucha contra ellos (2014: 65). En un reciente estudio sobre la violencia en las relaciones de pareja de jóvenes de Bilbao, se encontró la pervivencia de estereotipos tradicionales de género, como el que las mujeres buscan protección y seguridad en sus novios, mientras que éstos valoran especialmente que ellas sean atractivas y guapas (Amurrio Vélez *et al.*, 2010: 125). Las autoras de este trabajo consideran que estos estereotipos favorecen actitudes violentas contra las mujeres, como la agresividad en las relaciones sexuales y el control de la vestimenta y el comportamiento de la mujer (2010: 130). De hecho, los varones encuestados opinaron que se exagera demasiado al hablar de la violencia de género y que existen otros problemas sociales más relevantes (2010: 131).

La violación como arma de venganza y control

Frente a la generalizada falta de conciencia social sobre la violencia de género, en los relatos de Eider Rodríguez se aprecia la existencia y extensión de ésta, mostrando la violación como un método para controlar y castigar a la mujer. Como señala Susan Brownmiller, la violación es el principal mecanismo del que dispone el hombre para imponer su voluntad y generar terror en la mujer (1975: 14-15). De esta manera, el miedo a poder ser violadas condiciona el comportamiento cotidiano de las mujeres y limita sus movimientos.¹¹ La ideología masculina de la violación tiene como base la creencia de que la sexualidad del hombre debe ser agresiva y dominante, centrada en el pene y la penetración. Es la concepción que Ken Plummer denomina “sexualidad masculina hegémónica” (2004: 180) y Raquel Osborne, “el modelo androcéntrico de sexualidad” (2009: 153). Como Susan Bordo indica, vivimos en una cultura que promueve el que los hombres se vean a sí mismos como sus penes, identificando la sexualidad masculina con la potencia (1999: 36). Lynne Segal comenta al respecto que la sexualidad masculina se nos muestra constantemente de manera

¹¹ Tim Beneke señala que la amenaza de violación causa que las mujeres puedan tener miedo de andar solas por la noche y no puedan actuar libremente o vestirse como deseen (2010: 560).

depredadora (2001: 109), mientras que Catherine Mackinnon opina que se erotiza la dominación sexual del hombre sobre la mujer, normalizando la conversión de la mujer en un objeto sexual (2013: 418).¹² Esta concepción promueve una sexualidad agresiva por parte del hombre y, en última instancia, favorece los actos de violación. El abuso sexual también tiene su origen en la convicción patriarcal de que la mujer es un ser inferior que pertenece al hombre, al que debe respeto y obediencia (Miguel, 2007: 75). Este pensamiento motiva la falacia de que todas las mujeres desean ser violadas (Brownmiller, 1975: 312), lo que a su vez provoca que en numerosas ocasiones se culpabilice a las víctimas y se trivialice la agresión sexual (Miguel, 2008: 135).¹³ Se ha denominado “cultura de la violación” a esta realidad social en la que se incentiva la agresión sexual masculina y se justifican los ataques sexuales contra las mujeres (Buchwald, Fletcher y Roth, 2005: xi).

Estas ideas sobre la violación las desarrolla Rodríguez en el relato “Ojos de abeja”, incluido en *Carne*. En él se narra la historia de una joven vasca que vuela sola a Argentina, donde planea permanecer durante dos meses. A la salida del aeropuerto toma un taxi y en el trayecto el taxista argentino —que resulta tener orígenes vascos— comienza a conversar con ella y a preguntarle sobre su vida y su estado sentimental. El taxista muestra una concepción tradicional y machista sobre los papeles del hombre y de la mujer y la joven decide aparentar que ella también comparte esa visión conservadora del género. Al final el taxista la lleva a una zona del

¹² Para Mackinnon, la base de la dominación del hombre es sexual; es decir, la sexualidad es el origen de la desigualdad entre hombres y mujeres (418). En su opinión, la pornografía construye a las mujeres como objetos sexuales, por lo que ésta no es una mera fantasía inofensiva, sino que provoca que los hombres estén más predispuestos a agredir a las mujeres (2013: 423).

¹³ Como indica Ana de Miguel, el primer paso para luchar contra la violencia contra las mujeres ha sido considerar ésta no como un asunto personal, sino como un problema social y político (2007: 74). A pesar de ello, Raquel Osborne señala que las instituciones y administraciones públicas tienden a reducir el número de víctimas de violencia de género respecto a las cifras que manejan ONGs y colectivos feministas (2008: 120).

extrarradio de la ciudad donde hay prostitutas, para el coche en la parte trasera de una vieja fábrica, viola a la joven y la echa de su vehículo.

Antes de su encuentro con el taxista, la protagonista da señales de ser una mujer independiente. Viaja sola a Buenos Aires por motivos laborales y no parece entender el amor como la parte más importante de su vida, ya que, al despedirse de su novio, Ander, en el aeropuerto, se dice: “La maleta cumple la función de barrera, se besan secamente. Nada de palabra fastuosas” (Rodríguez, 2008: 33). Asimismo, en las primeras interacciones con el taxista, revela su rechazo al machismo. Al ser preguntada si está casada o soltera, “siente en un lugar allá en su interior un muelle que chirría” (2008: 36). Sin embargo, la joven también manifiesta que extraña ciertos aspectos de los papeles tradicionales de mujeres y hombres, como el poder mostrar sus sentimientos a pesar de ser una mujer de negocios o el que su novio sea más caballero y cariñoso con ella. Así, cuando un hombre ya en Buenos Aires le advierte de que tenga cuidado con los taxistas, se indica que ella “echa de menos que Ander sea un poco más paternalista” (2008: 33). De esta manera, se da a entender que el ideal de la mujer fuerte, liberal y emancipada puede tener como aspecto negativo la represión de los sentimientos o el rechazo de toda señal de dependencia emocional.

El taxista manifiesta en todo instante una concepción tradicional y misógina sobre la mujer. Su apariencia física y su comportamiento son típicos de una masculinidad donjuaneca y de conquista. Le coge la maleta a la joven “con galantería anacrónica”, con “santos y vírgenes doradas enredadas en mitad de su velludo pecho” y “los pantalones bien ajustados a la entrepierna” (2008: 34). Desde el primer momento el taxista muestra una actitud de superioridad respecto a la joven, jactándose de que ella depende de él: “¿Tenés miedo de que te pasee, piba?” (2008: 34). Esta visión de la mujer como un ser indefenso y frágil se relaciona con la idea tradicional de que la mujer necesita un hombre que la proteja. Por eso, en cuanto la joven le responde que está soltera, el taxista le insta a que busque un hombre: “No es bueno que una piba tan linda como vos ande sola en una ciudad tan grande. Deberías buscarte alguien que te acompañe” (2008: 36). En su opinión, la soltería o la soledad no son estados apropiados para la mujer: “Sin un hombre al lado, jamás lograrás ser una mujer de verdad” (2008:

36). Más adelante el taxista opina que las mujeres no deberían trabajar fuera de casa, sino encontrar a un hombre con dinero al que cuidar. Para él las mujeres deben comportarse de manera sumisa y satisfacer sexualmente a los hombres: “Hay que saber estar, una mujer de día ha de ser una dama y de noche una puta” (2008: 39).¹⁴

Ante estos comentarios, la protagonista no protesta ni se enfrenta al taxista por dos motivos principales. Por un lado, el taxista es de origen vasco por parte del padre, lo que hace que la joven se sienta más cómoda y relajada. Por otro, está cansada de adoptar el papel de mujer fuerte y feminista y resuelve probar a interpretar el de mujer tradicional como un juego o una novedad: “Y decide dejar de lado el discurso feminista, total, América es América, y qué demonios, el taxista es ya mayor, y además es descendiente de vascos” (2008: 36). Al estar alejada de su país y de su entorno, la protagonista cree que puede explorar su faceta de mujer sumisa sin peligro de ser criticada. La joven encuentra agradable no tener que preocuparse de ser una buena feminista ni de reivindicar los derechos de las mujeres: “Una fragilidad desnuda, sin discurso político, el primitivo rol de la sumisión, el miedo a estar sola, por primera vez en la vida, expresados con total libertad” (2008: 36). Adoptar el papel tradicional de la mujer le permite aceptar su necesidad de un hombre que la quiera: “Súbitamente, en la intimidad del taxi, a la chica le agrada la palabra *hombre*. El taxista la utiliza con naturalidad [...], como si la palabra *hombre* no escondiese nada malo en su interior” (2008: 38). Esta actitud resulta liberadora para ella porque siempre es más fácil y menos problemático seguir las normas tradicionales de género que enfrentarse a ellas. Sin embargo, además de una crítica subyacente a las imposiciones y los sacrificios que el feminismo genera en la vida de las feministas, el relato manifiesta sobre todo que la adopción de una feminidad tradicional no es la solución porque nunca puede conducir a un buen final.

¹⁴ El relato parece revelar la distinta concepción del género en el País Vasco y Argentina, puesto que, si en el lugar de origen de la protagonista los papeles de hombres y mujeres aparecen más flexibles, en Buenos Aires el taxista simboliza el machismo más conservador. En este sentido, la autora refuerza el estereotipo de Europa como moderna y de Latinoamérica como tradicional o menos avanzada.

Así, a pesar de fingir ser una mujer dócil, al preguntarle al taxista si tiene algún hijo rico con el que ella pueda casarse, éste se ofende, seguramente porque ella da a entender que no está interesada en él o que él es demasiado mayor para ella. Es entonces cuando el taxista le acusa a la joven de estar interpretando un papel y planea la venganza contra ella. Se aprecia el aumento de su agresividad y deseo de violencia contra la mujer cuando expresa que siente ganas de atropellar a las prostitutas que están en la calle. En ese comentario se conecta claramente la sexualidad masculina con la violencia física y se anticipa la violación de la joven.

Por último, el taxista inmoviliza físicamente a la protagonista, le tapa la boca con la mano y la viola. Si anteriormente la joven había disfrutado con la mirada del taxista, cuyos ojos dorados se identifican con abejas que vuelan por su escote, al final estos insectos muestran su naturaleza agresiva: “Las abejas se despegan de sus ojos y la chica intenta espantarlas de su cuello, de su pecho, de su vientre, gritando a los ojos ahora negros del taxista. Después, un agujonazo de una abeja muy gorda. Dolor y el sonido del taxímetro” (2008: 40). Aquí se aprecia cómo las miradas y los acosos sexuales de los hombres sobre las mujeres pueden ser un primer paso hacia el abuso sexual. La alegoría de la penetración como un agujonazo, del pene como un agujón y del semen como el veneno de las abejas revela el carácter detestable y deshumanizante de toda violación. Además, al identificarse al violador con una abeja y ser ésta un insecto social o grupal, se da a entender que esta actitud de violencia contra la mujer es común en las otras abejas, es decir, en los hombres, y en la colmena, que simbolizaría la sociedad patriarcal.

El taxista viola a la joven para vengarse y castigarla, para querer demostrar el dominio del hombre sobre la mujer y darle una lección sobre su concepción del comportamiento femenino. Así lo indica su última frase, con la que se cierra el relato: “Aún tenés mucho que aprender para ser una dama” (2008: 40). El taxista considera que la joven no es una dama porque le ha ofendido al rechazarle anteriormente y colige que está juzgando a parecer dócil: “Me refiero al rol que estás interpretando, se nota que no sos así” (2008: 39). De esta manera, culpa a la joven y a su comportamiento de la violación y se desentiende de haber cometido un delito. Desde su perspectiva, la joven se merece ser violada como castigo a su

“rebeldía”. Esta actitud es similar a la que muestran algunos hombres que cometen actos de violencia contra sus mujeres porque, según ellos, éstas se comportan de manera controladora (Anderson y Umberson, 2001: 367) o comienzan a amenazar el dominio del hombre en el hogar (DeKeseredy y Schwartz, 2004: 357). Con sus acciones violentas, estos hombres pretenden imponer en las mujeres una feminidad tradicional y sumisa.

No cabe duda de que la violación de la joven le sirve al taxista para compensar su masculinidad herida. Mackinnon señala al respecto que los hombres violan porque les resulta un acto sexualmente excitante que fortalece y apoya su masculinidad (2013: 424). La misma investigadora afirma que numerosos violadores no denunciados declaran un aumento de su autoestima después de haber violado y que un tercio de los hombres violarían a una mujer si supieran que no iban a ser apresados (2013: 424). Mackinnon también indica que la violación puede ser un medio de venganza o castigo sobre todas las mujeres o mujeres específicas (2013: 424), como sucede en el relato de Rodríguez. El hecho de que el taxista manifieste deseos de atropellar a las prostitutas apoyaría esta interpretación de la violación como consecuencia de su odio hacia las mujeres que no siguen el modelo tradicional de feminidad.

Por otro lado, es posible que el taxista viole a la joven para compensar los sentimientos de emasculación que siente por su posición social y la pérdida de su anterior trabajo, de mayor prestigio y rango que el que tiene ahora: “Antes trabajaba en biotecnología, pero la empresa se fue al carajo, ya sabés” (2008: 37). El taxista reconoce que la mala situación económica de Argentina influye en el comportamiento moral de las personas: “En contra de lo que muchos creen, las crisis afectan más a la ética que a la economía” (2008: 37). Al sentirse marginado y abusado por la clase dominante, puede que recurra a la violación como un mecanismo para aumentar su autoestima y sentimiento de virilidad. En esta línea, Deborah Thompson señala que los hombres de grupos marginados pueden acosar sexualmente a mujeres en las calles para sentirse más poderosos y menos oprimidos (2014: 328). Se ha denominado “masculinidad de protesta” a esta actitud de hipermasculinidad o masculinidad exagerada de algunos hombres de la clase trabajadora para compensar su marginalidad o falta de poder.

El acosador sexual y la tergiversación de la realidad

Si “Ojos de abejas” detalla la violación a una mujer, en otros cuentos de Rodríguez, aunque los protagonistas masculinos no llegan a consumar físicamente el abuso sexual, dan claros indicios de su deseo de poseer a la fuerza otros cuerpos. El acoso sexual se define en la “Ley orgánica española para la igualdad efectiva de mujeres y hombres” del 2007 como “cualquier comportamiento verbal, no verbal o físico, de naturaleza sexual, que se ejerce con el propósito o efecto de atentar contra la dignidad de una persona, especialmente si le crea un entorno intimidatorio, hostil, degradante, humillante u ofensivo” (7). Así, a pesar de que el acosador pueda creer que tiene buenas intenciones, si la persona acosada se siente intimidada o humillada, estaríamos hablando de un acoso sexual. Al igual que la violación, este comportamiento es un reflejo del sexismio en la sociedad y del poder desequilibrado entre hombres y mujeres. El acoso sexual contra las mujeres está muy extendido en ámbitos como el laboral y en los espacios públicos como las calles. La narrativa de Rodríguez exemplifica este último caso, el cual raramente es penalizado por la ley. Sin embargo, como señala Thompson, el acoso sexual en los espacios públicos puede acarrear serias consecuencias negativas en las mujeres, afectando su autoestima, generando miedo y vulnerabilidad, y limitando su movilidad (2014: 318-323).

En “Carne”, el relato que abre el libro homónimo, el narrador protagonista es un escritor machista y homófobo que acosa sexualmente a un niño de ocho años y a su madre en la playa nudista de Hendaya, en el País Vasco francés. A través de la narración en primera persona los lectores nos acercamos a la psique de un acosador y, si por un lado, sentimos repulsión por la objetificación que realiza de las mujeres, por otro, descubrimos que considera inofensivas sus acciones. El protagonista es un *voyeur* que acude a la playa para observar a las jóvenes desnudas, a las que sexualiza al usar expresiones como “tanta hembra fresca” (Rodríguez, 2008: 9) y “una joven yegua” (2008: 10). Su instinto depredador también se aprecia cuando habla de “cazar la mayor cantidad de belleza posible” (2008: 12) y del “hambre” que le genera ver a mujeres jóvenes (2008: 9). Su fetichismo por las encías de las mujeres revela asimismo la cosificación que realiza del cuerpo feme-

nino: “Hubo una época en que solo me calentaba al ver aquella carne húmeda, antesala del sexo. Y hacedme caso, no hay manera de equivocarse: las encías granates anuncian coños frescos y saludables” (2008: 12).

Además de machismo, el protagonista manifiesta claros indicios de homofobia y rechazo a los homosexuales que están en la playa, a los que presenta como deseosos de ligar con él. Así se describe a uno de ellos: “Un hombretón se me acercó pidiendo fuego. Al ofrecérselo me topé con su prepucio y, más arriba, con su mirada de cejas depiladas. Parecía un capullo de rosa, y a mí no me gustan ni las rosas ni los capullos” (2008: 12). Al protagonista le desagrada la apariencia física del hombre gay, enfatiza sus rasgos femeninos y feminiza su órgano sexual. Sin embargo, también reconoce que es un hombre grande y fuerte y la homofobia que demuestra puede deberse a que siente su masculinidad amenazada o puesta en duda.

El acoso sexual surge cuando el protagonista rescata del mar a Beñat, un niño de Navarra. Nada más salvarle, presta atención al físico del niño y señala que “estaba hermoso al borde de la muerte” (2008: 13). Más adelante muestra su atracción por él al describirle: “Tenía una belleza inquietante, los ojos verdes, la blancura de las gaviotas en la piel. Los labios iban adquiriendo su tonalidad. Tenía, no sé, cierta mirada. El médico lo cubrió con una toalla, como si a él también le hubiese resultado lascivo” (2008: 15). Al hacer referencia a la mirada del niño y su supuesta lascivia, el protagonista parece justificar su deseo por él, como si le culpara al niño de motivar o provocar su apetito sexual. Es común que los acosadores o violadores culpen a las víctimas basándose en su apariencia física o sus gestos. Los violadores suelen interpretar el comportamiento y la vestimenta de sus víctimas en su propio beneficio (Beneke, 2010: 561).

Además de por Beñat, el protagonista se siente atraído por su madre, Karmele, desde el momento en que ésta le abraza para darle las gracias por salvar a su hijo: “ella, toda aquella carne reventada contra mí, y yo, sin saber dónde poner mis manos [...]. La sensación de sus mullidos pechos se había ya convertido en emoción” (2008: 14). Desde entonces, el protagonista vive obsesionado por el niño y su madre y acude todos los días a la playa para volver a verles, escudriñando a los bañistas: “No se me ocurría nada más que esperar a que Karmele y Beñat volviesen” (2008: 17). Tras

dos meses desde el suceso, encuentra de nuevo a Beñat jugando en la orilla del mar y “embelesado por la hermosura de aquel infante”, se aproxima a él, pero el padre agarra al niño en brazos y le grita al protagonista que se vaya (2008: 18). El hecho de que el padre actúe de esa manera demuestra que seguramente ya se habían percatado de su obsesión por Beñat o de sus tendencias *voyeuristas* y acosadoras.

El narrador protagonista indica que Beñat llora cuando su padre se lo lleva y que le mira con sus “ojos salados”, “apoyado su blanco mentón sobre la espalda quemada del padre” (2008: 18). También añade que, una vez sentados en la playa, el niño le mira dos veces. Con estos datos, el protagonista parece creer que Beñat desea estar con él y que es su padre el que impide esa unión. De nuevo se aprecia cómo en la mente de los acosadores sexuales los acontecimientos se pueden tergiversar para justificar sus hechos. El protagonista cree que sus acciones son inofensivas y se muestra a sí mismo como una víctima del padre de Beñat o de la sociedad. Además, camufla su acoso sexual como un amor que no puede ser correspondido, lo que genera en él tristeza y decaimiento: “Estaba descorazonado. Tras lo de Beñat, el tiempo se me iba esperando, y en vez de tomar notas escribía poemas” (2008: 17). Al presentarse así, intenta provocar commiseración en el lector. La imagen del acosador en este relato es la de un hombre solitario, un escritor que estudia oposiciones a bibliotecario y que, con la excepción de una vecina con la que se acuesta ocasionalmente, no parece mantener relaciones afectivas. Aunque hay muchos tipos posibles de acosadores sexuales, uno común es el del hombre que carece de habilidades sociales y acosa a su víctima en busca de amor (Pina, Gannon y Saunders, 2009: 130).

Este modelo de acosador es el que aparece también en el relato “Calle de la Providencia”, incluido en el libro *Y poco después, ahora*. En este cuento se muestra la obsesión de Emilio por una mujer con la que coincidió una vez en el metro. A pesar de no haber hablado con ella, el recuerdo de esa mujer le permite afrontar la vida con más ilusión tras la depresión sufrida por la muerte de su esposa. Después de cinco años de ese primer encuentro, mientras pasea por la calle, Emilio cree hallar de nuevo a la mujer y la sigue mientras se imagina una relación sexual con ella: “Lo primero que hará será acariciarle esas medias de melocotón color crema, las

rodillas torneadas. [...] Le deshará el moño, una a una le quitará las horquillas para tenderse sobre su mata de pelo” (Rodríguez, 2007: 86). En la fantasía sexual de Emilio, es él el que toma siempre la iniciativa y, aunque indica que desea amarla, sólo piensa en la voluntad de ella para asegurarse a sí mismo de que ella no le rechazará: “Nadie antes la habrá amado, ni la volverá a amar de esa manera, por eso sabe que va a aceptar, que no le pondrá ninguna traba” (2007: 86). Como Emilio cree que sus intenciones son buenas y están motivadas por el amor, no le cabe pensar que ella no quiera estar con él. De nuevo se aprecia aquí cómo el acosador interpreta la realidad en su propio beneficio para justificar sus actos agresivos. Es incluso común que los acosadores piensen que a las mujeres les gusta recibir este tipo de trato por parte de los hombres (Thompson, 2014: 326).

Como sucede en “Carne”, el protagonista se acerca a su víctima, esta vez gritándole “¡Oye!” en dos ocasiones para captar su atención. Emilio se presenta a la mujer diciéndole que se conocieron en el metro hace varios años, ante lo cual ella le responde nerviosa que no se acuerda. Si en “Carne” el lector no tenía la posibilidad de conocer con certeza las consecuencias del acoso en la víctima, en este relato se dan indicios de que la mujer siente miedo al buscar “con ansiedad” sus llaves y pedir por el timbre del portal que le abran “en seguida” (2007: 87). El carácter sexual y violento del acoso de Emilio queda patente en la descripción final: “Le da que van a ser felices. Emilio la tiene hinchada y desde el agujero del bolsillo se la acaricia como antaño, suave, muy suave, sin la necesidad de tener que acabar” (2007: 87-88). Aunque no hay certeza de lo que sucederá después, el hecho de que el personaje tenga una erección y piense en un futuro con la mujer parece indicar que, sabiendo donde ella vive, la va a acosar de manera reiterada y es posible que la fuerce sexualmente. En el cuento, por tanto, se aprecia una clara conexión entre el acoso y la violación. Como diversos estudiosos han señalado, los hombres que acosan sexualmente son más proclives a cometer violaciones (Pina, Gannon y Saunders, 2009: 129).¹⁵

¹⁵ En el cuento “Olores imposibles” de *Carne*, Irene también vive obsesionada por Martín, un hombre casado con el que mantuvo una aventura. En el metro y en la calle Irene sigue a varios hombres que se parecen a Martín con la esperanza fallida

En los tres relatos analizados hasta el momento, al caracterizar la sexualidad masculina como agresiva y depredadora, la autora puede caer en reforzar el estereotipo de que el impulso sexual del hombre es incontroable y natural. Esta concepción, similar a la de la expresión “Boys will be boys”, se utiliza para justificar comportamientos de los hombres fuera de la norma social, como sus adulterios, la violencia de género y los abusos sexuales. Sin embargo, al mostrar que los hombres imponen sus deseos sexuales sobre mujeres y menores que no lo desean, Rodríguez manifiesta su clara oposición a estas acciones violentas.

En esta línea, resulta llamativo el alto número de ocasiones en que la escritora hace referencias en *Carne* al órgano sexual masculino como un instrumento de dominación de la mujer. Además de los ejemplos ya citados, en “La casa junto al golf”, Ane es una mujer acomodada de mediana edad a la que las relaciones sexuales con su marido le resultan aborrecibles: “Condescendiente, me he introducido eso que en pocos años ha perdido la proporción con el resto del cuerpo” (Rodríguez, 2008: 48). El desagrado que siente hacia el cuerpo de su marido y el sexo con él es obvio: “Me he duchado hasta que se me ha enrojecido la carne. Siento que el agua caliente me desinfecta” (2008: 49). De manera similar, en “Olores imposibles”, el pene del novio de Irene se describe como un arma ante la cual la joven no puede sino someterse: “El novio agarra a Irene por detrás, lo blando comienza a engordar. Le mordisquea la nuca y le arranca el cigarro. Irene, como cada vez que un hombre hinchado se aprieta contra ella, siente en su espalda la amenaza de una pistola, manos arriba, y se rinde ante el atraco” (2008: 137).¹⁶

de volver a verle. La diferencia con los otros relatos en los que el que acosa es un hombre reside en que Irene no llega nunca a hablar con los hombres ni busca abusar sexualmente de ellos.

¹⁶ En otras ocasiones la orina de los hombres parece simbolizar el marcaje de su dominio y la opresión de la mujer. Así, en “Se vende”, incluido en *Carne*, Roberto “saca el pene y mea entre la maleza” antes y después de pedirle dinero a su mujer (2008: 30). De forma parecida, en “El tercer regalo”, “el sonido del chorro de orín del tío contra el orinal” es una señal del control del tío y del padre de Saioa en el caserío familiar y de la sumisión de su madre (2008: 124).

La violencia sexual buscada

La dominación sexual de la mujer en la sociedad patriarcal puede provocar que algunas mujeres internalicen y adopten esta realidad como natural, objetificando su propio cuerpo y entregándolo de manera sumisa a múltiples hombres. Este asunto lo desarrolla Rodríguez en “Puntos suspensivos”, incluido en *Y poco después, ahora*, donde la protagonista, una secretaria de 43 años, siente constantes deseos sexuales que satisface por medio de relaciones esporádicas con hombres. Así, ha mantenido relaciones sexuales con su jefe y con desconocidos en saunas, discotecas y viajes a Cuba. La angustia existencial que padece la lleva a salir de la oficina e ir a un bar, donde tras insinuarse al camarero, tiene sexo con él en el lavabo. Seguidamente, sale a la calle y comienza a hablar con un peón de obra, con quien se va a una caseta a satisfacer sus impulsos sexuales.

La hipersexualidad o promiscuidad en la mujer, a diferencia de la existente en el hombre, se ha solidado criticar negativamente porque implica el disfrute y la agencia sexual de la mujer, frente a la concepción tradicional de ésta como objeto sexual del hombre. Por este motivo, diversas feministas han abogado a favor de la liberación sexual de la mujer, como Gayle Rubin, quien se posiciona en contra de la negatividad sexual, es decir, de la consideración del sexo como algo negativo (1993: 28). Sin embargo, otras feministas como Catherine Mackinnon (2013) y Amelia Valcárcel (2010) advierten de que la supuesta liberación sexual de la mujer es en realidad una reivindicación manipulada y aprovechada por el patriarcado para disponer de más mujeres proclives a mantener relaciones sexuales esporádicas con los hombres. En esta misma línea, Ana de Miguel se lamenta de que el neoliberalismo, con la idea de que todo se puede comprar y vender con consentimiento y libre elección, provoca el que las mujeres de hoy en día utilicen su capital erótico para su propio disfrute y beneficio, lo que en última instancia implica el mercantilismo del cuerpo femenino: “Legitimar la venta de cuerpos como productos en sí mismos significa el fin de cualquier barrera al poder económico y patriarcal” (2016: 91).

Esta última posición es la que parece defender Rodríguez en su relato, ya que no cabe duda de que la promiscuidad de la protagonista no implica un avance feminista ni una transgresión real de la normatividad

sexual por tres motivos: ella no usa el sexo como placer, sino para calmar su angustia vital; entiende que su valía como mujer depende de su capacidad para atraer físicamente a los hombres; y, aunque ella muestra agencia al decidir entregarse a los hombres, mantiene una actitud sexual sumisa, permitiendo que sean ellos los que fuercen su cuerpo, reforzando así la idea de la mujer como objeto sexual del hombre.

La adicción sexual que presenta la protagonista se explica por la crisis de identidad y la ansiedad que padece: “A veces me sucede: no sé quién soy, ni dónde estoy, ni por qué las piernas me sostienen, ni quién ordena las frases que pronuncio” (Rodríguez, 2007: 44). Sólo a través del sexo puede calmar su nerviosismo: “me dejo hasta vaciarne del todo, o dicho de otro modo, hasta sentirme totalmente llena, recuperando la posesión y reinado de mis apéndices, el poder absoluto de mi mente, el adiós de los tics, el ocaso de los nervios” (2007: 45). El sexo supone para ella una vía de escape o un medio para intentar dar sentido al vacío de su existencia, una realidad común en las mujeres que son adictas sexuales (McKeague, 2014: 211). En este contexto, diversos hombres aprovechan la predisposición sexual de la protagonista causada por su inestabilidad emocional para mantener relaciones sexuales con ella, empezando por su jefe, con el que mantuvo una aventura hasta que la esposa de él lo descubrió.

La protagonista también se muestra obsesionada por su imagen y por parecer atractiva a los hombres, objetificando y mostrando su cuerpo: “Te descubres en el espejo de la barra, guapa pelirroja. Tienes los pechos fuera del sujetador, incidiendo generosos sobre la realidad. Eres hermosa” (2007: 45). Ha internalizado la idea de que su valía depende de ser hermosa y gustar a los hombres. Es lo que Amelia Valcárcel denomina “la ley del agrado”, la obligación que, desde la antigüedad, el sexo femenino tiene de complacer al hombre (2010: 85). Para Valcárcel, el aumento de la libertad femenina ha provocado que, en compensación, las mujeres sientan que deben mostrar su cuerpo para agradar a los hombres: “para entender un cuerpo como femenino ha de parecerse o casi lindar con su presentación pornográfica” (2010: 92).¹⁷

¹⁷ Similares ideas expresa Silvia Federici, para quien el sexo se convierte en una obligación para la mujer: “Sex is work for us, it is a duty. The duty to please is so built

La protagonista no solo busca ser deseada, sino también ser poseída de manera agresiva para calmar sus ansiedades emocionales. Aunque sea ella la que tome la iniciativa al buscar a los hombres, en los encuentros sexuales desea o permite ser dominada. Así se describe su relación sexual con el camarero del bar: “me borra el *bordeaux* e indaga en el interior de mi boca con dedos rudos y masculinos. [...] ‘Estás muy mojada, eh, golfilla’. Los azulejos azules como únicos compañeros de viaje de mi cara. Mi rostro contra los azulejos” (2007: 46). Su comportamiento se debe a que ha internalizado el paradigma sexual hegemónico del hombre —el único ubicuo en la sociedad—, el cual proscribe que la mujer es un objeto sexual y que el sexo con ella debe ser agresivo y violento, basado en su dominación. Como explica Mackinnon, hay mujeres que adoptan este papel sumiso para ser amadas o aceptadas socialmente:

Women widely experience sexuality as a means to male approval. [...] Sex can, then, be a means of trying to feel alive by redoing what has made one feel dead, of expressing a denigrated self-image seeking its own reflection in self-action in order to feel fulfilled, or of keeping up one's stock with the powerful (2013: 424).

Éste parece ser el caso de la protagonista, quien se siente valiosa y calma sus ansiedades a través del sexo. De acuerdo al relato, este tipo de promiscuidad no es el camino para lograr la igualdad de género en la sociedad, ya que promueve la agresividad contra las mujeres y refuerza su consideración como objetos sexuales.

Conclusiones

Los relatos de Eider Rodríguez critican desde un prisma feminista la violencia sexual ubicua a la que se ve sometida la mujer en la sociedad contemporánea. Aunque las narraciones analizadas se sitúan en el País Vasco, las situaciones descritas son aplicables a numerosos otros contextos culturales y geográficos. En ellas la autora refleja cómo la sexualidad

into our sexuality that we have learned to get pleasure out of giving pleasure, out of getting men aroused and excited” (2012: 24).

masculina hegemónica basada en la penetración, la conquista sexual, la agresividad y la objetificación de la mujer conduce a la práctica de la violación y el acoso sexual por parte de los hombres y a la adopción por parte de las mujeres de la necesidad de atraer a los hombres y de ser sumisas sexualmente.

La realidad mostrada es la de una cultura de la violación en la que se minimiza la importancia de las acciones sexuales violentas contra las mujeres, justificándolas o bien por el comportamiento “rebelde” de la mujer, o bien por las supuestas buenas intenciones de los hombres. El machismo y la sexualidad masculina egoísta, depredadora y acosadora provocan que a la mujer no se la considere como un sujeto pleno y no se tengan en cuenta sus palabras, deseos o acciones. Rodríguez también manifiesta cómo ningún acto de violencia sexual contra la mujer es inocuo, ya que el acoso se percibe como un claro antícpio de la violación y en ambos casos se degrada a la mujer a un mero objeto sexual.

En los relatos la autora transmite un potente mensaje feminista al mostrar a mujeres y menores sufriendo la violencia sexual de los hombres, pero no llega a detallar las consecuencias negativas que estos hechos provocan en las víctimas ni ofrece opciones de lucha o soluciones para este tipo de actos. Quizás con ello desea mostrar las grandes dificultades o incluso la imposibilidad a las que se enfrentan las mujeres en su vida diaria para derrocar la violencia sexual masculina. La sexualidad no se presenta como una posible fuente de placer, sino como un campo de batalla en el que el hombre fuerza a la mujer o la mujer se opriime a sí misma al haber internalizado las normas sexuales masculinas.

El final de los cuatro relatos analizados apunta, además, a la continuidad de la violencia sexual. El taxista seguirá violando a mujeres feministas, el hombre continuará acudiendo a la playa a observar los cuerpos de niños y mujeres, Emilio acosará sexualmente o violará a la mujer porque ya sabe dónde vive y la secretaria va a ser dominada sexualmente por el peón en una caseta. Ante este panorama desolador parece que la única opción es la persistencia de la lucha feminista, una lucha que requiere esfuerzos y sacrificios por parte de las mujeres, pero en la que no es posible

flaquear, como le sucede a la protagonista de “Ojos de abeja”, porque los enemigos pueden acechar con sus agujones en todas partes.

Recibido: 01/01/2018

Aceptado: 23/03/2018

Referencias bibliográficas

- Amurrio Vélez, Mila *et al.* (2010), “Violencia de género en las relaciones de pareja de adolescentes y jóvenes de Bilbao”, *Zerbitzuan: Gizarte zerbitzue-tarako aldizkaria*, 47, pp. 121-34.
- Anderson, Kristin y Debra Umberson (2001), “Gendering Violence: Masculinity and Power in Men’s Accounts of Domestic Violence”, *Gender & Society*, 15.3, pp. 358-80.
- Beneke, Tim (2010), “Men on Rape”, en *Men’s lives*, 8^a ed., ed. Michael Kimmel y Michael A. Messner, Boston: Pearson, pp. 559-64.
- Borda, Itxaro (2013), “La intimidad, esa bomba”, 452º F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9, pp. 43-56.
- Bordo, Susan (1999), *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Brownmiller, Susan (1975), *Against Our Will: Men, Women and Rape*, New York: Simon and Schuster.
- Buchwald, Emilie, Pamela Fletcher y Martha Roth, ed. (2005), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis: Milkweed.
- Bullen, Margaret (2003), *Basque Gender Studies*, Reno: University of Nevada Press.
- DeKeseredy, Walter y Martin Schwartz (2004), “Masculinities and Interpersonal Violence”, en *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, ed. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn y R.W. Connell, Thousand Oaks: Sage, pp. 353-66.

“Eider Rodríguez acerca ‘la parte más visceral del ser humano’ en su libro de relatos *Carne*”, *Nueva Alcarria*, 1 de octubre de 2010. <<http://nuevaalcarria.com/articulos/eider-rodriguez-acerca-la-parte-mas-visceral-del-ser-humano-en-su-libro-de-relatos-carne>>.

“Entrevista a Eider Rodríguez: ‘No intento maquillar lo que veo, tampoco embellecerlo’”, *Hispavista Mujer*. <<http://mujer.hispavista.com/verEntrevista/21943/eider-rodriguez-no-intento-maquillar-lo-que-veo-ta>>.

Esparza, Iratxe (2013), “Exteriorizando la narratividad: Nueva mirada de las escritoras vascas”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 797, pp. 27-29.

Esteban, Mari Luz (2014), “El feminismo vasco y los circuitos del conocimiento: el movimiento, la Universidad y la casa de las mujeres”, en *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, ed. Irantzu Mendieta Azkue et al., Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 61-76.

Federici, Silvia (2012). *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction and Feminist Struggle*, Oakland: PM Press.

Gabilondo, Joseba (1998), “Del exilio materno a la utopía personal: Política cultural en la narrativa vasca de mujeres”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 623, pp. 32-36.

--- (2013), “El anillo postnacional de Moebius: Deseo y política en la literatura vasca reciente (2000-2012)”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 797, pp. 33-35.

González-Allende, Iker (2008), “‘Yo vivo en euskara, no como defensa, no como arma, sino como una manera de ser’: Conversación con la escritora Jasone Osoro”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12, pp. 203-17.

--- (2015), “The Basque Big Boy? Basque Masculinities in *Vaya Semanita*”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21.1, pp. 19-37.

González-Allende, Iker y L. Elena Delgado (2009), “Deshaciendo los nudos: Fetichismo y feminidad en la obra de Jasone Osoro”, *Bulletin of Spanish Studies*, 86.5, pp. 653-73.

Informe mundial sobre la violencia y la salud, Washington: Organización Mundial de la Salud, 2003.

“Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres”, *BOE* 71, 23 de marzo de 2007. <<https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>>.

López-Cabrales, María del Mar (2000), *Palabras de mujeres: Escritoras españolas contemporáneas*, Madrid: Narcea.

Mackinnon, Catherine (2013), “Sexuality”, en *Feminist Theory: A Reader*, 4^a ed., ed. Wendy K. Kolmar y Frances Bartkowski, New York: McGraw-Hill, pp. 415-28.

McKeague, Erin L. (2014), “Differentiating the Female Sex Addict: A Literature Review Focused on Themes of Gender Difference Used to Inform Recommendations For Treating Women With Sex Addiction”, *Sexual Addiction & Compulsivity*, 21, pp. 203-24.

Miguel Álvarez, Ana de (2007), “El proceso de redefinición de la violencia contra las mujeres: de drama personal a problema político”, *Daimon: Revisita de Filosofía*, 42, pp. 71-82.

--- (2008), “La violencia contra las mujeres. Tres momentos en la construcción del marco feminista de interpretación”, *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política*, 38, pp. 129-37.

--- (2016), “Del intercambio de mujeres a la mercantilización de sus cuerpos”, en *Sociólogos contra el economicismo*, ed. Enrique Gil Calvo, Madrid: Catarata, pp. 73-92.

Muñoz, José A. (2012), “Eider Rodríguez: ‘La palabra es un don, al tiempo que nos aprisiona’”, *Revista de Letras* <<http://revistadeletras.net/eider-rodriguez-la-palabra-es-un-don-al-tiempo-que-nos-aprisiona/>>.

Novo, Ainhoa y Arantxa Elizondo (2010), “The Social Status of Men and Women in the Basque Country”, en *Feminist Challenges in the Social Sciences: Gender Studies in the Basque Country*, ed. Mari Luz Esteban y Mila Amurrio, Reno: Center for Basque Studies, pp. 11-23.

Olaziregi, Mari Jose y Mikel Ayerbe (2016), “El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: Análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco”, en *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*, ed. Katarzyna Moszczyńska-Dürst *et al.*, Varsovia: Universidad de Varsovia, pp. 45-66.

Osborne, Raquel (2008), “De la ‘violencia’ (de género) a las ‘cifras de la violencia’: Una cuestión política”, *Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 15, pp. 99-124.

--- (2009), “El poder del amor (o las formas sutiles de dominación patriarcal)”, en *Género, violencia y derecho*, ed. Patricia Laurenzo Copello *et al.*, Buenos Aires: Editores del Puerto, pp. 143-56.

Pina, Afroditi, Theresa Gannon y Benjamin Saunders (2009), “An Overview of the Literature on Sexual Harassment: Perpetrator, Theory, and Treatment Issues”, *Aggression and Violent Behavior*, 14, pp. 126-38.

Plummer, Ken (2004), “Male Sexualities”, en *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, ed. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn y R.W. Connell, Thousand Oaks: Sage, pp. 178-95.

Rich, Adrienne (1980), “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs*, 5.4, pp. 631-60.

Rodríguez, Eider (2007), *Y poco después, ahora*, Donostia: Ttarttalo.

--- (2008), *Carne*, Madrid: 451.

--- (2009), “Ni ez naiz feminista”, *Argia*, 2187, p. 16.

--- (2012), *Un montón de gatos*, Madrid: Caballo de Troya.

--- (2014a), “Las mujeres de *El amigo congelado* de Joseba Sarriónandia: La utilización de personajes femeninos para hacer frente a los límites del lenguaje”, *Fontes Linguae Vasconum*, 118, pp. 359-66.

--- (2014b), “Escritoras vascas e intimidad: La maternidad negativa como instrumento para acceder al sistema literario” (manuscrito).

Rubin, Gayle (1993), “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”, en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove *et al.*, New York: Routledge, pp. 3-44.

Segal, Lynne (2001), “The Belly of the Beast: Sex as Male Domination?”, en *The Masculinities Reader*, ed. Stephen Whitehead y Frank Barrett, Cambridge: Polity, pp. 100-11.

Thompson, Deborah M. (2014), “The Woman in the Street: Reclaiming the Public Space from Sexual Harassment”, *Yale Journal of Law and Feminism*, 6.2, pp. 313-48.

Valcárcel, Amelia (2010), “Opinión pública, medios de comunicación e imagen. La ley del agrado”, *Documentos de Trabajo*, 45, pp. 85-100.

Valle, Teresa del, *et al.* (1985), *Mujer vasca: Imagen y realidad*, Barcelona: Anthropos.

White, Linda (1999), “Mission for the Millennium: Gendering and Engendering Basque Literature for the Next Thousand Years”, en *Basque Cultural Studies*, ed. William A. Douglass *et al.*, Reno: University of Nevada, pp. 134-48.

--- (2000), “Escritoras vascas del siglo XX: Aproximación histórica”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, ed. Iris M. Zavala, Barcelona: Anthropos, pp. 265-83.

RESEÑAS

Isabel Morujão (coord.), *Em Treze Cantos: Epopeia Feminina em Recinto Monástico. O Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel*. Porto: CITCEM, 2014. 486 pp. ISBN: 978-989-8351-33-3.

DOI 10.5944/rei.vol.6.2018.22869

Recensão de ROSA MARÍA SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM)
Universidade do Porto

O Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), sediado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, publica mais um excelente trabalho, desta vez, em colaboração com investigadoras das Universidades de Évora (CIDEHUS) e Coimbra (CHSC). A equipa, toda ela feminina – quer as investigadoras quer as colaboradoras na transcrição do manuscrito –, coordenada por Isabel Morujão, concretizou a edição da segunda parte da trilogia heróica da vida de Cristo, extenso poema épico da autoria da religiosa cisterciense Soror Maria de Mesquita Pimentel (1586 – 1661).

Os dados biográficos desta escritora alentejana não são muito precisos, devido, em grande parte, à complexidade da informação encontrada nos registos «que reflecte redes familiares bastante complexas em que a homonímia (muito frequente na época) pode atraiçoear um investigador incauto» (p. 52). Nesse sentido, Antónia Fialho Conde dedica um dos capítulos introdutórios a analisar e clarificar a informação extraída nos diversos arquivos, respeitante às origens familiares (arquivos paroquiais) e ao percurso monástico da religiosa (documentação relativa aos conventos de Celas e Cástris). A investigadora faz questão de salientar a complexidade e morosidade deste trabalho, onde «mais difícil resultou ainda comprovar os relatos comummente aceites sobre as suas origens familiares e geográficas» (p. 50). No fim, Fialho Conde consegue provar, entre outras coisas, que Évora foi efectivamente a cidade onde Soror Pimentel nasceu.

A trilogia de Soror Pimentel não é uma obra completamente inédita. De facto, a primeira parte, *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor*, foi editada em Lisboa em 1639, na oficina de Miguel Rodrigues,

ainda em vida da autora. A edição elaborada pela equipa de Isabel Morujão corresponde à segunda parte do conjunto, *Memorial dos Milagres de Cristo*, que ocupa os primeiros 292 fólios do código 406 da coleção Manizola, preservado na Biblioteca Pública de Évora. É a única cópia conhecida que contem os dois manuscritos inéditos da trilogia. O documento seiscentista, em papel, é uma cópia alógrafo, fruto do trabalho de diversas mãos «pondendo portanto de lado a hipótese de ter saído da pena de Soror Pimentel» (p. 60). Aqui reside um dos aspectos mais interessantes deste trabalho.

Maria do Rosário Morujão dedica outro dos capítulos preliminares às especificidades deste documento, fazendo uma breve análise, com algumas imagens ilustrativas (pp. 63 – 67; especialmente esta última) dos diversos tipos de letra encontrados ao longo do texto, realçando as diferenças verificadas e relacionando as grafias com maior ou menor instrução e habilidade para a escrita das respectivas amanuenses. Resultam especialmente interessantes os exemplos da página 67, que apresentam diversos tipos de elaboração e ornamentação das letras iniciais de cada canto, e que o leitor poderá apreciar no início dos mesmos, dado que as autoras decidiram (e muito bem) manter o encabeçamento dos mesmos digitalizando as grafias originais.

O capítulo especificamente dedicado ao conteúdo literário do *Memorial* está a cargo de Isabel Morujão que realça o poder da «visualidade narrativa» (p.13) presente ao longo de todo o poema, muitas vezes desdobrada em alegorias «que convocam todo o rico imaginário dos emblemas» (p. 13). O tema transversal na maioria dos cantos confere uma dimensão pedagógica à conversão, criando assim «recantos de leitura que poderão anicular-se nos *Pia Desideria*, do jesuíta belga Hermano Hugo» (p. 13) ou nos *Emblematum Liber*, de Andrea Alciato (p. 29).

O *Memorial dos Milagres de Cristo* «reveла uma ousadia inusitada na literatura feminina portuguesa» (p. 35), transformando o próprio Cristo num cavaleiro, a quem cumpre acolher os desprotegidos e defender de forma particular as mulheres e os pobres. Neste sentido, a obra de Soror Pimentel constitui uma afirmação clara da cultura feminina, «consistente e alicerçada em tradições» (p. 41), onde a chave da dignidade feminina reside no facto de ser amada e protegida por Cristo. É a partir do canto IX que esta ideologia

se verifica com mais intensidade, como reflecte, a modo exemplificativo, a seguinte estância: «Ó ditosa mulher, mulher bendita,/ Libertada por Deus de culpa e pena/ A qual sendo em rigor tão infinita,/ A desfez tanto Cristo e a fez pequena,/ Nesta história que está no texto escrita/ Se está vendo que quem mulher condena/ Merece justamente que sem taça/ Lhe ponha o Céu na boca uma mordaça» (p. 370, Canto IX, Estância 78).

Antes do texto do *Memorial* propriamente dito, as autoras fazem questão de enumerar os 51 critérios de edição seleccionados de forma coerente e cuidadosa. Antes, no entanto, se chama a atenção para o carácter interpretativo da edição, de modo a poder atingir também um público menos especializado. De aí a actualização ortográfica e as notas explicativas ao longo do texto: 686 no total, extremamente úteis e pedagógicas.

O *Memorial dos Milagres de Cristo*, de Soror Maria Mesquita Pimentel viu finalmente a luz, graças aos esforços conjuntos das investigadoras e das respectivas instituições, o que nos merece palavras de grande louvor. Aguarda-se agora, num futuro que esperamos próximo, a edição da terceira parte desta trilogia. Entre tanto, concluímos esta breve recensão com as palavras da escritora cisterciense: «Permita o Céu que então se ordene/ D'escrever-se este assunto com mais fama/ De quem o licor bebe de Hipocrene/ E no dom da ciência mais se inflama» (p. 483, Canto XIII, Estância 68).

Nieva-de la Paz, Pilar, *Escritoras españolas contemporáneas. Identidad y vanguardia*. Berlín: Peter Lang, 2018. 412 pp. ISBN 978-3-631-74297-6

DOI 10.5944/rei.vol.6.2018.23168

Reseña de LUCÍA MONTEJO GURRUCHAGA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

La publicación de este libro, resultado de la investigación realizada durante las últimas tres décadas en el marco de sucesivos proyectos de I+D+i, por Pilar Nieva de la Paz, Investigadora Científica del CSIC y una de las estudiosas más relevantes, con más de un centenar de ensayos so-

bre las escritoras españolas contemporáneas y la evolución de la identidad femenina, es un gratísimo regalo para críticos, estudiosos y lectores interesados en el tema. Con una actitud hermenéutica, emprende en este estudio un panorama que, apoyado por el andamiaje de la filología y la teoría literaria, supera el academicismo extremo en su sentido más encorsetado y rancio y no evita el reto, el desafío de la actitud crítica.

El volumen se articula en dos partes. En la primera, con el título general de “Escritoras españolas contemporáneas: retos e inserción social”, la autora desgrana, con la claridad y precisión que otorga el conocimiento profundo del tema, los raudos cambios en la condición social femenina experimentados durante el siglo XX por las mujeres occidentales. Explica los momentos de su inserción en la Esfera pública, en el mundo educativo y en el ejercicio profesional a lo largo de la centuria. Apunta que, desde las primeras décadas, uno de los ámbitos en los que ha ingresado en una proporción relevante ha sido el mundo literario, artístico y cultural.

La autora fija su atención en un aspecto de gran interés para la crítica hispánica en las últimas décadas, el proceso de construcción de la identidad femenina por parte de sus protagonistas, las escritoras, tema central en el conjunto de su producción literaria. En este sentido, ofrece una selección panorámica de figuras femeninas y textos literarios del siglo XX especialmente interesantes para la identificación de los cambios de la identidad femenina.

En buena medida, las obras literarias de las escritoras de las primeras décadas del siglo XX muestran sin titubeos que en el imaginario colectivo predomina el modelo femenino tradicional estructurado en torno a la familia, el matrimonio y la maternidad. Con la progresiva incorporación de las mujeres de las clases acomodadas a la educación superior y el trabajo remunerado, la configuración de sus textos –novelas, obras teatrales, poesía, diarios, epistolarios, autobiografías, artículos de prensa– reflejará pronto sus reivindicaciones prioritarias.

Con el apoyo de un amplísimo corpus textual y un sustancial aparato crítico, Nieva analiza las aportaciones de las numerosas escritoras que se sumaron a la vanguardia con sus propuestas rupturistas, sus técnicas expresivas renovadoras y su abierto compromiso con la igualdad entre hom-

bres y mujeres, y fija el proceso de emancipación y acceso profesional de las mujeres españolas a lo largo del siglo XX en dos momentos fundamentales: el periodo republicano (la década de los años 30, con la llegada de la Segunda República), con el acceso de las mujeres a los niveles superiores de la educación, la incipiente incorporación a las profesiones liberales y la integración paulatina en la vida política, y los años de la Transición política a la Democracia (mediados de los 70 y comienzos de los 80).

La autora encara con rigor la labor de las pioneras, jóvenes de las clases medias y acomodadas y descubre en sus textos autobiográficos las barreras familiares y sociales que tuvieron que saltar para acceder a los niveles educativos superiores, la necesidad de transgredir el modelo femenino tradicional y acceder a la vida social. Este alejamiento progresivo del modelo social de origen y la fuerte atracción que sienten por la sociedad literaria y cultural determinó que varias de ellas eligieran a sus parejas en el medio artístico. Es común entre las escritoras del primer tercio del siglo XX la fórmula de *pareja de profesionales*, la unión entre creadores. Entre los ejemplos que aporta señalamos los siguientes: María de la O Lezárraga y Gregorio Martínez Sierra; María Teresa León y Rafael Alberti; Concha Méndez y Manuel Altolaguirre; Rosa Chacel y Timoteo Pérez Rubio; Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás; Mercedes Ballesteros y Claudio de la Torre. Desde los inicios de sus trayectorias han cultivado los diferentes géneros literarios y las más variadas corrientes estéticas, experimentando con múltiples innovaciones técnicas y participando en la recuperación y transformación de los géneros llevada a cabo por las vanguardias. Nieva elige como cauce de esta reflexión las aportaciones innovadoras de Rosa Chacel o María Zambrano.

El reconocimiento de la valiosa producción poética de estas pioneras es otro capítulo fundamental. Deslinda los contornos de un territorio insuficientemente explorado y completa lagunas analizando la producción de autoras como Carmen Conde, Concha Méndez, Josefina de la Torre, entre otras. Profundiza en el acierto de algunos recursos, como la elección de personajes mitológicos femeninos para representar las diferentes actitudes de las mujeres ante el amor, con lo que inauguran una línea de recreaciones sobre la tradición literaria que va a tener continuidad a lo largo de todo el siglo,

e incorporan novedosas imágenes eróticas, transgresoras en su tiempo, porque la sexualidad se consideraba tema tabú para las mujeres en este tiempo.

La recuperación de la obra dramática de estas autoras pioneras ha sido uno de los permanentes empeños de Nieva. Ha colaborado y dirigido proyectos que han sacado a la luz el trabajo de un centenar de autoras, traductoras y adaptadoras que estrenaron o publicaron en aquellos años y hoy podemos leer sus obras en ediciones publicadas a mediados de los noventa. Ha estudiado la influencia de corrientes europeas como el modernismo, el simbolismo o el surrealismo en títulos de María Martínez Sierra, Concha Méndez o Ernestina de Champourcín y otras aportaciones notables a la renovación del drama histórico y mítico, el drama social o el teatro infantil. No obvia, por tanto, el cercano parentesco entre vanguardia y compromiso social y político y sus resultados. Presta una especial atención a la labor de las creadoras republicanas exiliadas, que padecieron un prolongado olvido y aporta una visión renovada de su creación. Reconoce que con su marcha escapan al retroceso iniciado con la victoria franquista y el modelo de la modernidad femenina desaparecía durante décadas del horizonte español. Son páginas indispensables, con el rigor y la profundidad que caracterizan el trabajo de la investigadora.

La Guerra Civil afectó de manera trágica a la trayectoria de las escritoras españolas, abatiendo en muchos casos sus incipientes logros profesionales o abriendo una gran brecha en su actividad literaria. La victoria franquista implicó, para las más comprometidas con la causa republicana, la marcha al exilio. María de la O Lejárraga, Matilde de la Torre, Isabel Oyarzábal, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Teresa León, María Zambrano, Zenobia Camprubí, Luisa Carnés, Ernestina de Champourcin y otras, se vieron inmersas en circunstancias extremas, en muchos casos, en busca de los medios para su supervivencia económica y la de sus familias.

El panorama secular que Nieva describe, mantiene la profundidad y relevancia cuando analiza los cuarenta años de franquismo porque el punto de partida no es un tiempo de vacío. Desde el primer franquismo se impone la ideología del nacional-catolicismo, se lleva a cabo un proceso de reeducación ideológica de la población, que restauró el ideal femenino de la domesticidad, el conocido modelo decimonónico del “ángel del hogar”, reforzó la

subordinación de las mujeres en una estructura social y familiar fuertemente patriarcal. Sin embargo, el análisis de la producción de las escritoras más valiosas y preparadas le permite confirmar una tendencia latente que se manifestará después con más vigor, que aborda desde una perspectiva crítica la situación social femenina que se vivía en España y las negativas consecuencias del confinamiento social de las mujeres en la Esfera pública. La elección de estos temas les supondrá una lucha permanente con el organismo censor.

Las escritoras nacidas en las décadas 20 y 30 (Josefina Aldecoa, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite, entre otras), tendrán mejor acceso a los estudios universitarios y tenderán un sutil puente construido por algunas intelectuales y creadoras del periodo republicano, que mantuvieron vivas las corrientes de emancipación femenina en la larga posguerra, aunque tuvieran que explotar al máximo las ambigüedades de situación y de lenguaje, al enfrentarse con un rígido paradigma ideológico que se veía apuntalado por la acción coercitiva de la censura, y la autora irá analizando cómo la delación se irá haciendo más severa en la década siguiente con la recreación del malestar femenino ante la experiencia familiar y social que les está reservada a las mujeres. Toma ejemplos significativos de las obras de Carmen Kurtz, Elena Soriano, Elena Quiroga, Dolores Medio, Carmen Martín Gaite y otras, duramente cercenadas por la censura, en muchos casos.

La crítica no puede soslayar la emergencia de nombres femeninos en el panorama literario y desde mediados de los años cuarenta y con más asiduidad en los cincuenta, pequeñas reseñas o breves artículos saludarán la aparición de algunas de sus obras, fenómeno que debemos agradecer a editoriales como Destino y Planeta, sobre todo.

Hay una realidad totalmente distinta que la autora no obvia; se trata de la que dibujaban por su parte aquellas escritoras que publicaban en la primera posguerra numerosos títulos de novela rosa, autoras tan populares y con gran éxito de ventas como Carmen de Icaza, Concha Espina, Luisa María Linares, Concha Linares Becerra o Julia Maura, entre otras. Una modalidad que gozó del beneplácito del Régimen franquista y fue amparada por sus instituciones porque se avenía a sus intereses como difusora de los mitos femeninos más positivos según su retórica.

La producción escrita en la posguerra por las exiliadas, de indiscutible relevancia, ocupa un lugar importante en este volumen. Con el título “Recuerdos entre dos tiempos: la memoria crítica del pasado en la Transición política”, la autora desgrana la importante aportación de las exiliadas, que permaneció al margen de la sociedad española de su tiempo, que se ha ido recuperando, publicando y reseñando a partir de la década de los setenta. Títulos editados fuera de nuestro país y aparecidos con la vuelta de autoras tan representativas como Rosa Chacel, María Teresa León, Mercè Rodoreda o María Zambrano, que acometen la recuperación de su memoria personal y generacional.

Los cambios firmes que el país experimenta durante los años de la Transición política son cuestiones que la autora analiza con especial atención. El país mostraba, tras una dictadura de casi cuarenta años, un significativo retraso en relación con el entorno occidental más próximo. La muerte del dictador en 1975, la aprobación de la Constitución de 1978, que reconoce el principio de no discriminación por razones de sexo, raza y religión, los cambios sociológicos que se producen dibujan un panorama muy distinto para las mujeres. Seguía siendo una realidad palpable la presencia desigual de hombres y mujeres en las Esferas pública y privada aunque los cambios eran ya imparables. Avanzados ya los años setenta las jóvenes se incorporaban ya, de forma general, a la educación superior, al mercado de trabajo y salían así de la exclusividad del ámbito doméstico, lo que influirá directamente en la apertura de itinerarios vitales accesibles para la mujer.

Desde mediados de los años 70 y comienzos de los 80, se produce un “boom” de mujeres escritoras. Los distintos medios de comunicación, las editoriales y los lectores prestaron una renovada atención hacia la literatura de las escritoras. Se trataba de la aparición de un grupo de escritoras nacidas en los años 40 y 50, que habían accedido a la educación superior y han sido o son –en algunos casos– profesoras de enseñanzas universitarias y profesionales superiores, como Marina Mayoral, Lourdes Ortiz, Carme Riera, Clara Janés, Cristina Fernández Cubas, Montserrat Roig, Ana María Moix, Soledad Puértolas, entre otras. Se interesaron por las referencias testimoniales y los modelos femeninos cercanos a las nuevas experiencias que ellas mismas estaban protagonizando. Nieva detecta en la obra de las na-

rradoras toda una corriente de renovado realismo social que quiere trasladar a la literatura cuestiones que han afectado a la construcción del género femenino. Abordan así aspectos tan diversos como la precaria formación recibida por las mujeres, cargada de prejuicios limitadores, la falta de libertad en sus vidas, el sucesivo sometimiento a la autoridad paterna, primero, a la marital, después, el encierro en el hogar. Algunas novelas pertenecientes a la corriente más comprometida proponen reivindicaciones explícitas para un cambio urgente, modelos sociales alternativos e itinerarios vitales nuevos que permiten vislumbrar una realidad distinta, alcanzable para las mujeres del naciente periodo democrático. Como ejemplo, analiza algunas novelas de Montserrat Roig, Rosa Montero, Carme Riera o Carmen Gómez Ojea.

La narrativa de las escritoras en el fin de siglo ha dado respuesta también a estos cambios en la identidad femenina, subrayando la apertura hacia múltiples itinerarios vitales. La autora selecciona una serie de novelas actuales que reflejan las vidas de mujeres que se debaten, sufren y se sienten atrapadas por las múltiples contradicciones que la redefinición de la identidad de los géneros en la sociedad actual está generando. Son frecuentes los títulos que ofrecen como reclamo la referencia a una pluralidad de modelos y de relaciones posibles para las mujeres actuales; es el caso de *Modelos de mujer* (1996), de Almudena Grandes; *Vidas de mujer* (1998), edición de Mercedes Montmany; *Amantes y enemigos* (1998), de Rosa Montero, entre otros.

La autora prosigue su reflexión analizando algunas obras de las poetas más representativas. Constata, a partir de los años 80, una voz femenina cada vez más firme en la poesía de las autoras y detalla los elementos temáticos más frecuentes, entre otros, la plasmación del amor en igualdad, la opción por la ruptura de límites, la positiva valoración de la soledad y concluye que algunas evolucionan desde una escritura reivindicativa y feminista hacia una postura de autoafirmación como mujeres, como demuestra la poesía de María Victoria Atencia, Pureza Canelo, o la mujer como sujeto activo que celebra los placeres corporales, como refleja la poesía de Juana Castro, Concha García, Ana Rossetti o Cristina Peri Rossi.

Las nuevas variables sociales en relación con los cambios en la identidad profesional femenina tienen también su reflejo en el teatro. Dramaturgas de gran valía están llevando a la escena los nuevos problemas que están afectando a las mujeres de hoy (la inestabilidad laboral y el desempleo, la competencia en entornos de trabajo muy masculinizados, la dificultad para compatibilizar vida profesional y familiar), que afectan negativamente sus relaciones personales y afectivas con los hombres, cuyo ejemplo más representativo es el teatro de Paloma Pedrero. No evitan otros problemas de actualidad como la inmigración femenina, la realidad de las prostitutas o la explotación sexual, como muestran obras de Lourdes Ortiz, Encarna de las Heras o Paloma Pedrero.

En la segunda parte del libro, la autora recoge catorce ensayos publicados desde 1994 hasta 2017 en diferentes revistas de reconocido prestigio y volúmenes colectivos que han marcado un hito en este terreno y que han sido ampliamente reseñados. Son ensayos que se articulan como piezas de un mecanismo de relojería y construyen el método de análisis de la autora que, con la libertad que otorga el conocimiento asimilado de las diversas corrientes críticas y la intuición de consumada lectora, deslinda los contornos de un territorio insuficientemente explorado, apunta pistas y aporta claves que invitan al lector a adentrarse en el ámbito de las escritoras españolas contemporáneas. La escritura es fluida, precisa, elocuente, demuestra un pensamiento crítico no dogmático. Impresiona lo exhaustivo del aparato crítico utilizado y la pertinencia con que la autora maneja nociones de terrenos diversos. Supone una poderosa innovación en el ámbito de los estudios sobre las escritoras españolas contemporáneas. La bibliografía es otra de las joyas del libro, una sólida brújula para posteriores ensayos. El volumen en su conjunto es una referencia indispensable, una propuesta novedosa y arriesgada.

Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant humanidades, 2017. 510 pp. ISBN 978-84-17069-93-3.

DOI 10.5944/rei.vol.6.2018.23019

Reseña de MARÍA MARTOS PÉREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

El estudio *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, que coordinan Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado, ofrece una radiografía fundamental para el estudio de la poesía escrita por mujeres desde la mitad del siglo XX hasta la más inmediata actualidad. Tiene la vocación de trazar un panorama general y también la de ofrecer calas, rigurosas y profundas, en la poética de las autoras más interesantes de este período.

El volumen presenta una articulación doble que está en la base de la propuesta de estudio: el diálogo entre el discurso crítico y exegético, y la autorreflexión de las escritoras mismas. A través una treintena de capítulos se recorren las voces fundamentales de la poesía desde 1950; y quince poéticas dan voz, en el segundo bloque del volumen, a algunas de estas poetas, recogiendo en su pluralidad generacional y estética la evolución y las singularidades más interesantes de casi siete décadas de poesía española.

El punto de partida y el objetivo del volumen se explicita en el capítulo introductorio, a cargo de Remedios Sánchez, que, desde el concepto de "literatura sumergida", reclama una revisión crítica de la ausencia de mujeres en el canon poético. Los capítulos exemplifican con casos concretos y poetas singulares las razones ideológicas y culturales que han relegado la presencia de las mujeres en el discurso historiográfico, a la vez que proponen una reconstrucción plural y objetiva del panorama poético de este período.

El conjunto de estudios gravita en torno a dos perspectivas: el análisis de las dinámicas socio-literarias y los factores que explican la ausen-

cia (o presencia) de las mujeres poetas en el discurso historiográfico y, en segundo lugar, el estudio de autoras, poemarios o poéticas concretas de los nombres más relevantes de la lírica desde mediados de siglo, que se engarzan en un canon alternativo, completo y deseable, frente a la “oficializada” nómina de autores del siglo XX. Este panorama se parcela, además, en sucesivos cortes cronológicos que abarcan la periodización propuesta: poetas del 50, poesía de los 70, 80, y autores que publican en las décadas finales del siglo e inicios del XXI.

Un tercio del volumen (hasta la p. 246) se dedica a las poetas que pueden enmarcarse en la llamada generación de medio siglo o del 50. La presencia (o ausencia) de mujeres en antologías es un *locus crítico* muy relevante para detectar las inercias historiográficas que relegan a las escritoras del canon. De ahí que haya un ramillete numeroso de trabajos que estudien este aspecto. Genara Pulido hace una cartografía de las antologías de la segunda mitad del XX, en torno a los conceptos de recuperación y olvido. José Luis Ferris analiza la labor de Carmen Conde como antóloga para la visibilidad de la poesía femenina. Y desde otra perspectiva Ana Merino calibra las contribuciones del hispanismo norteamericano para la incorporación de las poetas al canon literario.

Un conjunto amplio de estudios analiza la poética y propuesta estética de algunas de las autoras más interesantes de mediados del XX. María Paz Moreno nos acerca a la obra de Ángela Figuera desde la óptica de la construcción de un sujeto lírico que articula en su discurso una conciencia social de mujer y poeta. El trabajo que M^a Teresa Navarrete dedica a Julia Uceda ofrece una síntesis de su trayectoria literaria, muy útil como presentación para quien se acerca por primera vez a su poesía. A Gloria Fuertes se dedican varios capítulos, sin duda animados también por el centenario del nacimiento de la autora en este pasado año 2017. Laura Scarano analiza el sujeto poético de su obra desde la conciencia de marginalidad y su superación. José Álvarez y Daniel Álvarez estudian su más conocida contribución a la literatura infantil. Manuel Francisco Reina recorre la trayectoria de una poeta jerezana poco conocida, Pilar Paz Pasamar, que contextualiza en la promoción de los 50 y que inserta la singularidad de su voz en una tradición ansalusi. Sergio Arlandis estudia el proceso de reescritura del

poemario de María Beneyto, *Criatura múltiple*. M^a Isabel López se acerca a la poesía de M^a Victoria Atencia, examinando algunas de las valencias que el espacio tiene en su obra. Otra voz fundamental de los 50 que apenas si se ha recuperado en fecha reciente es la de Angelina Gatell, a la que Marta López se acerca desde la idea de memoria que vertebraba su poemario *Cenizas en los labios*. Ricardo Bellveser nos aproxima a la palabra de Francisca Aguirre a través del testimonio directo que la autora le ofrece de su vida y obra en una entrevista y de su vivencia íntima como escritora. Raquel Lanseros desgrana las claves vertebradoras de la poesía de Clara Janés y su diálogo incesante con modelos literarios foráneos.

En lugar de acercamientos monográficos, Sharon Keefe opta por una aproximación de conjunto a la poesía de los 50, confrontando el modelo de mujer de la sociedad de posguerra con la identidad autorial de 15 de las poetas más representativas de esta generación. Y Cristina Rentería analiza los rastros que el recuerdo de la violencia deja en tres escritoras de esta misma cronología: Ángela Figuera, Gloria Fuertes y Mariluz Escribano.

Si el difícil contexto de la guerra y posguerra marcaba, sin duda, la propuesta estética y la vivencia personal de las autoras de medio siglo, el medio social, político y literario de la poesía del último cuarto del siglo XX es bien distinto. Lo que sigue siendo notable es el silenciamiento de las voces autoriales femeninas en el discurso crítico y académico. Los acercamientos analíticos a las autoras de este momento ofrecen un abanico plural de la riqueza estética de la poesía publicada por mujeres. José M^a Balcells engarza en un motivo poético, China, la trayectoria de poetas como Carmen Conde, Pilar González España, Belén Artuñedo y Ángela Vallvey. Antonio Rodríguez Jiménez analiza esta nueva coyuntura en la estela conjunta que agrupa las obras de Juana Castro, Blanca Andreu, Concha García y María Antonia Ortega. José M^a García Linares nos acerca a la propuesta estética de Isla Correyero desde las antologías en que la poeta ha sido incluida, centrando el análisis en la conocida compilación de “Ferozes” y su apuesta estética articulada por la idea de disidencia. María Rosal se acerca a la pluralidad de las poéticas de fin de siglo, desde la constatación del incremento sustantivo de la participación femenina y de la variedad de

propuestas. Y, finalmente, Ramón Martínez compara el imaginario poético de Mariluz Escribano y Elena Martín Vivaldi.

Algunas claves socio-literarias dan el pulso de la invisibilidad del discurso poético de autoría femenina, especialmente en relación con fenómenos como las antologías y los premios literarios. Noni Benegas subraya que la ausencia de mujeres en las antologías poéticas es un fenómeno constante desde mediados de siglo hasta finales, y es mucho más escandaloso en las últimas décadas dada la cantidad y calidad de mujeres que publican, lo que pone más aún de relieve los mecanismos ideológicos de ese silenciamiento. A este “boom” de la poesía femenina más reciente dedica Fernando Valverde su estudio, con la poeta más joven analizada en este volumen, Elvira Sastre.

Junto a las antologías, los premios literarios son también un termómetro que mide la visibilidad de las poetas en el mundo literario de finales del siglo XX e inicios del XX, como estudia Manuel Gahete a propósito de los Premios de Andalucía de la Crítica, que parte del análisis de la realidad de que de los 24 premios de poesía concedidos entre 1994 y 2017 solo 6 han correspondido a mujeres.

El panorama de la poesía de final de siglo se completa con acercamientos centrados en autoras concretas, como los que ofrecen, por ejemplo, los capítulos dedicados a Ángeles Mora por Mar Campos y M^a del Carmen Quiles, a Chantal Maillard a cargo de Francisco Morales Lomas, a Aurora Luque por Josefa Álvarez, a Mariluz Escribano por José Sarriá, a Julieta Valero por Rafael Morales, a Raquel Lanseros por Nieves García.

Las páginas finales del libro dan voz directa a las poetas a través de las reflexiones metaliterarias que ellas mismas articulan sobre su discurso poético. Julia Uceda, María Victoria Atencia, Mariluz Escribano, Clara Janés, Juana Castro, Ana Rosetti, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Julia Otxoa, María Rosa, Ana Merino o Raquel Lanseros desgranan, en prosa o verso, el diálogo que mantienen con la creación literaria, un diálogo vívido y fértil, contradictorio y franco con una realidad social y literaria que sigue pendiente de darles un espacio. Estas poéticas dialogan, además, con los

análisis críticos que se han acercado a sus obras y matizan o amplían las lecturas propuestas.

En síntesis, el recorrido que propone este volumen por el panorama literario desde mediados del siglo XX hasta la actualidad es contundente en la variedad de nombres de poetas y en la calidad de las propuestas estéticas analizadas. El lector que recorra sus páginas puede navegar de la fascinación a la sorpresa que constata un discurso vivo que sigue silenciando para el gran público, que se oculta en los medios literarios, que se acalla en los manuales de literatura y que se relega a los márgenes del canon. Conviven en sus páginas poetas de diferentes estéticas y edades para confirmar una realidad que después de la lectura se revela incuestionable: la vitalidad de la voz de mujer en la poesía española actual.

