

Diaspore 10

e-ISSN 2610-9387
ISSN 2610-8860

Donne in fuga

Mujeres en fuga

a cura di | editado por
Monica Giachino, Adriana Mancini



Edizioni
Ca' Foscari

Donne in fuga – Mujeres en fuga

Diaspore
Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

10



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Rosella Mamoli Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France) Melita Richter (Università degli Studi di Trieste, Italia) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvana Serafin (Università di Udine, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina) Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España) Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo

Dorsoduro, Calle Bernardo, 3199

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9387

ISSN 2610-8860

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/diaspore>



Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por
Monica Giachino, Adriana Mancini

Venezia

Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing

2018

Donne in fuga – Mujeres en fuga
a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

© 2018 Monica Giachino, Adriana Mancini per il testo | para el texto

© 2018 Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing per la presente edizione | para la presente edición



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2018 | 1a edición octubre 2018
ISBN 978-88-6969-238-3 [ebook]
ISBN 978-88-6969-288-8 [print]



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Donne in fuga – Mujeres en fuga / a cura di | editado por Giachino, Monica; Mancini, Adriana— 1. ed.
— Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2018. — 256 p.; 23 cm. — (Diaspore; 10). — ISBN 978-88-6969-288-8.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-288-8/>
DOI 10.30687/978-88-6969-238-3

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Sommario | Sumario

Prefacio

Donne in fuga: practicar el arte de lo prófugo

Enrique Foffani

9

Mujeres en fuga: de escrituras y lecturas

Ecos y figuras en Cortázar

Eduardo Ramos-Izquierdo

17

Passcode: Viajeras. Género, fuga y frontera en la literatura argentina

Jimena Néspolo

29

Versi sovversivi

Le poetesse pacifiste della Grande guerra

Bruna Bianchi

39

Fuga ed esilio di Mayy Ziyāda

Nazareth 1886-Il Cairo 1941

Ida Zilio Grandi

59

«Como nació pat'e perro»

Violeta Parra irrequieta, ibrida, moderna

Stefano Gavagnin

75

Xiao Hong: corpi in fuga

Fuga come motivo autobiografico, ontologico, narratologico

Nicoletta Pesaro

91

Una fuga all'insegna della 'disponibilità culturale'

Lore Terracini e la doppia patria italo-argentina

Camilla Cattarulla

109

«L'anima altrove»: due scrittrici dell'esodo giuliano-dalmata

Anna Maria Mori e Nelida Milani

Monica Giachino

119

Silvina Ocampo y su particular santoral femenino

Trinidad Barrera

129

Miriam y Dalila ¿en fuga? Dos creaciones de Cansinos Assens Ana Cecilia Prenz Kopušar	135
La saga/fuga de Margo Glantz Vicente Cervera Salinas	149
Zenoveva, una colona italiana in fuga (da se stessa) Maria Catarina Zanini	159
Aracoeli di Elsa Morante Tra fughe e ritorni, un viaggio alla ricerca di sé Silvia Camilotti	173
Trauma y desarraigo en <i>A Pale View of Hills</i>, de Kazuo Ishiguro Vera Helena Jacovkis	185
Maja Haderlap: la historia del Ángel del olvido Branka Kalenić Ramšak	199
Mirar el exilio desde el exilio El caso de <i>Lengua madre</i> de María Teresa Andruetto Ilaria Magnani	211
Morir como una mujer en fuga en <i>Anacrón: hipótesis de un producto todo</i> de Augusto Marquet y Gabriel Wolfson Verónica Paula Gómez	221
Albertine resiste Da Anne Carson a Niloufar Banisadr Biagio D'Angelo	237
Cuerpo e imaginación: variaciones de fuga en algunos personajes femeninos en la literatura Adriana Mancini	245

in ricordo di Adriana Astutti

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Prefacio

Donne in fuga: practicar el arte de lo prófugo

Enrique Foffani

(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Bajo un título atractivo y provocador, este libro hace algo más que compilar enjundiosos ensayos y artículos en torno a la condición femenina cuando se halla interpelada, convocada, lanzada por la fuga, por ese arduo desplazamiento de la voluntad que deja ver a las claras un poder en movimiento, una energía nómada que las mujeres han sabido practicar a lo largo de la historia. Aun cuando el género – en el sentido de *gender* y no sólo de *genre* – otorgue una fuerte consistencia al volumen y aúne en más de un sentido la proposición axial, no deberíamos dejar al margen las innumerables intersecciones que se generan en el interior del libro a partir de lo que todo espacio literario y crítico de por sí suscita: el estrecho vínculo entre el cuerpo humano y la historia cultural. La mayoría de los trabajos críticos no hablan por lo bajo sino con una voz firme que ha dejado de titubear para volverse firme, orgánica, sin el recurso a las estridencias, lejos de las abstracciones y, sobre todo, consciente de asumir la propia negatividad a través de las palabras. No hay nada que no pase antes por la lengua. No es posible la fuga si, en tanto que experiencia, ésta no es vivida en el lenguaje, porque lo que se fuga desde siempre, desde los albores de la cultura, no es otra cosa que el sentido. Fugarse con los cuerpos es fugarse del sentido que no existe, paradójicamente, sin un sentido. El deconstruccionismo de Jean-Luc Nancy puede echar luz sobre la naturaleza de estas formulaciones: lo que vale es el sentido del sentido, es decir, su dirección, no su punto de llegada, su imposible alcance. No hay estaciones terminales para el sentido, de allí que la fuga no llegue nunca a destino, inexorable anagrama que persiste en su propia imposibilidad.

Desde sus diversas perspectivas metodológicas, cada ensayo del volumen se encuentra asediado por su época. Cada uno practica, a su manera, el anclaje no sólo en el espacio sino en el tiempo y no le da las espaldas a la Historia. Por tanto, se deja siempre establecido de antemano que toda lectura crítica acerca de este sintagma tan atractivo deviene, indefectiblemente, histórica en el sentido de mostrar una verdad fechada pero también en el de situar el conflicto que lo anuda, el trauma que lo atraviesa, el dolor que lo define. De allí que se trate de un libro que ejercita

la provocación. Menos por una cuestión de vanguardia (sabemos esta es otra forma de lo clásico) que por el hecho contundente de intervenir en lo real y hacer visible la anergia que se desprende de la secular lucha que las mujeres han sostenido camino de la emancipación, como un modo de liberarse del encarcelamiento del cuerpo. Sin embargo, mujeres *en fuga* desborda los límites de su propia formulación enunciativa, pone en crisis las fronteras de la significación, pergeña sutiles tácticas del lenguaje para sobreponerse a los controles y a la opresión. En definitiva, es el carácter intrínsecamente díscolo de la lengua el punto en el que este libro esgrime su apuesta más radical: la pasión etimológica.

En este incondicional amor a la lengua – y también de *la lengua* – se halla la fuente de la provocación, porque en definitiva es la lengua la que provoca y lo hace en un doble plano: entre el mundo de la significación y el de las percepciones, entre sentido y *sensorium*, entre lo que una época puede comprender y esa galaxia de sentimientos y emociones que la mujer supo resguardar (atesorar) y también abnegar, habida cuenta de su intermitente y férrea lucha contra la sociedad patriarcal. Este volumen se hace cargo de estos avatares históricos y sociales y sin embargo, paradójicamente, no se agota en ellos porque practica una política de la lengua. Las etimologías de la palabra *fuga* resitúan el lugar de la mujer, reconfiguran sus trayectos y ponen en jaque las hegemonías a través de la alternativa de subversión al orden de lo dado. No hay posibilidad de fugarse sin pergeñar primero un estado de consciencia frente al mundo, sin haber palpado la experiencia de la fugacidad. La fuga puede ser fugaz, un instante intensamente luminoso que se eclipsa sin más; pero siempre hay conciencia de su advenimiento, ya sea como recurso o como *plan de evasión*, otro sintagma singular como el recordado título de la novela de Bioy Casares, cuyo sentido enfatiza menos la fuga que su planificación previa, como si el requisito de la fuga no fuera la fuga misma sino la voluntad que la sostiene y la empuja hacia el futuro. No solamente se fuga en el espacio, se trata también de un desplazamiento en el tiempo, como si la condición del viaje consistiera en llevar a cabo un *per saltum* temporal. El vector de un pasado lanzado a un futuro: clausurar una época es inaugurar una nueva era.

Las reflexiones de Adriana Mancini, además de esclarecer etimologías acerca de la palabra fuga con provocativas incitaciones para el sentido, son ilustrativas de la propuesta del libro: añade a las consabidas significancias de fuga como huida, línea de fuga, evasión o vía de escape, el aspecto semántico de lo fogoso como señal ineludible de la pasión amorosa, ya que, al vincular fuga con fuego, repone por lo tanto una etimología de la desestabilización. Esta acepción provoca un tembladeral del sentido: desordena el orden de lo establecido (Mancini recuerda, a propósito de los estudios freudianos de fines del siglo XIX, los síntomas de la histeria con sus perturbaciones mentales) y sobre todo muestra cómo la literatura

consigue, en el plano de la experiencia estética, confundir la realidad y la ficción como ocurre con personajes tan disímiles como el Quijote y Madame Bovary que, de pronto, están más cerca de lo imaginable, gracias a la estrategia de la fuga: huir hacia el adulterio o hacia la locura no asegura un buen pasar, no promete el pasaje a un nivel más trascendente y al resguardo de la catástrofe. Tarde o temprano, la fuga resulta ser un momento fugaz que la conciencia, impasible e implacable, termina diluyendo. El estado de lucidez que la conciencia aherroja no puede, sin embargo, aniquilar el carácter elemental de la huida, esto es, su naturaleza ardiente (el fuego) según se percata como la alegoría de la pasión. Las fugas también incendian al modo borgeano el ‘milagro secreto’ del individuo, ese que puede atesorar una eternidad comprendida en el breve lapso que antecede al fin. Y es brevísimo ese instante pero suficientemente pleno como para alargar su minúsculo impase destinado a la destrucción. ¿Habría destrucción del tiempo cuando la fuga se reencuentra con su étimon de fuego, cuando la pasión amorosa se consume en el momento en el que se consume? La historia del amor en Occidente ha pergeñado una representación presa en sus propias antípodas de *eros* y *thanatos*. Sin embargo, la lógica de la fuga, sin impedir la intrusión aviesa y segura de *thanatos*, enfatiza su *milagro secreto*, una ultravida posible antes de morir, un escándalo semántico, si los hay, porque son las fugas las que permiten sobrevivir al peso letal de lo que Lacan denominó lo real. ¿Las fugas planean la evasión o buscan compensar el carácter deceptivo de la realidad? ¿Impulsan la revuelta, el disenso, el inconformismo? ¿Mueren a veces en la tentativa o se eternizan en el gesto que le da vida? ¿Toda fuga es siempre de uno mismo o es el viaje irremediable al corazón del sí mismo, ese territorio tan lejano que necesita de un viaje, de una decisión y, antes, primordialmente, de un desprendimiento, de un desapego abosluto?

La pasión etimológica es el arte de la resurrección, pero esta no existe si no es, primero, insurrección. Los sentidos se rebelan (y también se revelan) antes de recuperar lo recóndito de la significancia. Algunas fugas son insurrectas, trafican una vida de goce al precio de la pérdida, como si la fugacidad inherente al tiempo fuera la condición para la huida, o el traslado, o la vía de escape, la experiencia de extranjería que subyace a todas las fugas de la historia y de la literatura y con ésta de las novelas, de las viñetas, de las denuncias, de todas las manifestaciones que tienen como centro motor la escritura. *Mujeres en fuga* no es sólo un título que convoca innumerables instancias y acontecimientos sino una consigna, un lema que apela a la libertad, una sentencia performativa que instala la idea de que la condición femenina es la extrañeza y la extranjería al mismo tiempo, la otredad por antonomasia, como bien lo señala Biagio D’Angelo cuando analiza la obra de Proust a propósito del pasaje de la *prisionera* a la *fugitiva*. Abandonar la prisión convierte a la mujer en una mujer en acto: mujer fugitiva, centrífuga, tránsfuga, prófuga. Todos atributos, nunca sustancias. Todas incitaciones

a la proscripción: desde la expulsión edénica a los exilios políticos, a los éxodos y diásporas, a las extranjerías, a las extraterritorialidades. Lo que pone en movimiento el arte de la fuga – y eso la música barroca lo sabía muy bien con su dominio de la repetición de un tema y su contrapunto – no es otra cosa que una epistemología de las fronteras. De los *limes imperii* a los confines del cuerpo, allí donde la fuga se torna el pasaje no de la vida a la muerte sino de la muerte a la vida, de la condición prisionera a la condición fugitiva. Es, también, un viaje en pos de la conquista del No. La fuga no sólo como rechazo de la realidad circundante, sino como un viaje hacia el rechazo, hacia el decir no, hacia la no-negociación, hacia el ‘no-acepto’ más allá o más acá de todas las conciliaciones. Una fuga del no como negatividad proactiva que no mira hacia atrás so pena de perderlo todo y conjura el futuro aferrándose al presente fugaz, evanescente del instante. Así, el ensayo de Ramos Izquierdo sobre las mujeres en fuga en la narrativa de Cortázar puede dar cuenta de los avatares fantásticos o fantasmático del personaje femenino: de Alina a la Maga, los desplazamientos y las desapariciones parecen ser la otra cara de la existencia material, esto es, su lado espiritual, una suerte de trascendencia que sigue merodeando en las innumerables instancias del relato, como ocurre con la Maga cuya fuga/desaparición la vuelve más real, más presente que nunca. El fantástico cortazariano está en fuga con respecto a sus propias premisas del género: una novela como *Rayuela* – de alguna manera también ocurre lo mismo con «Lejana» o «La barca»: siempre la distancia, el viaje, la posibilidad de trasladarse a otro lado – suspende lo fantástico en favor de un mundo imaginario que mucho le debe, por cierto, al surrealismo entendido como una atmósfera equidistante entre lo real y lo irreal.

Mujeres en fuga también es un sintagma que remite a las historias traumáticas después de las guerras mundiales y la bomba atómica como lo hace Vera Jacovkis con la novela de Ishiguro; al problema de la identidad judía en la novela de Cansinos Assens, analizada por Ana Cecilia Prenz; a la figura de la mujer inmigrante italiana en el sur del Brasil en las viñetas de Carlos Henrique Iotti y en la novela de Andruetto ya mencionada. En todas estas, el exilio es la figura emblemática para hablar de la fuga. *Mujeres en fuga* son, también, mujeres en exilio, desterritorializadas, en éxodo. Mujer errante – define Stefano Gavagnin – es el vívido retrato de la Violeta Parra. O la viajera Eduarda Mansilla que nos ofrece Jimena Néspolo en cruce con las cautivas (de cuyas huidas Jorge Luis Borges, como siempre, presenta su subversión al proponer la cautiva blanca, la cautiva irlandesa) o, al fin, esa mujer que viaja hacia sí misma como la que analiza Silvia Camilotti acerca de la protagonista de la deslumbrante novela de Elsa Morante. De hecho, el ensayo de Trinidad Barrera rescata ese libro inquietante de Silvina Ocampo *Breve santoral* que trabaja la fuga como una indeterminación entre la fantasía y el milagro, un interregno que la capacidad irónica y paródica de su autora logra situar en una experien-

cia de lo innumerable. Así también Vicente Cervera se focaliza en el arte barroco de la fuga para abordar la saga narrativa de Margo Glantz desde las variaciones musicales, enhebrando experiencias autobiográficas o autoficcionales mediante una cadena intertextual que llega hasta Thomas Bernhard. Demuestra el modo como la saga de Glantz es una fuga como *zona de derrumbe*: las técnicas narrativas del contrapunto suscitan una reminiscencia de la música que repercute en el texto de modo personal.

Es evidente que *Mujeres en fuga* nos cuenta varias historias de fugas reales o metafóricas. El género testimonial y (auto)biográfico propone un relato tan fascinante como doloroso, tal los ensayos de Camilla Catarulla experiencia de deslocalización sobre Lore Terracini como de una identidad que se juega entre lo italiano, lo argentino y lo judío o el de Ida Zilio-Grandi sobre la poeta, ensayista y periodista Mayy Ziyada que vivió en El Cairo del Novecientos y que escribió páginas luminosas y decisivas acerca de la condición extraterritorial de la subjetividad moderna, sobre la condición femenina en particular, a la que no desligó de la lucha temprana por la justicia social y un incipiente feminismo *avant-la-lettre* indicador de un mojón fundamental en la historia de la emancipación femenina. Conmueve la biografía de Ziyada: pionera de la poliglosia como el nuevo paisaje moderno de la interculturalidad y al mismo tiempo una escritora desmesuradamente grande y poco conocida de este lado del mediterráneo, esa mujer que declara no saber si es palestina, siria o egipcia, que tiene su corazón en Palestina o en El Líbano, que se siente árabe y es cristiana católica sin fanatismo. Mayy Ziyada puede condensar, de alguna manera, el lema del título. Sólo que en este caso la fuga no deja de ser metafórica cuanto más real aparezca a contraluz de la historia: se borra la lengua materna para devenir lengua extranjera, la lengua del otro o mejor será decir que la madre coincide con la otredad, como si por un lado anticipara ineludiblemente los tiempos diaspóricos del siglo XX y XXI y por el otro, el lugar extraterritorial de Mayy Ziyada pusiera en fuga nada menos que *la lengua-madre*, aunque por motivos bien distintos de los que cuenta María Teresa Andruetto en su novela analizada por Ilaria Magnani.

De hecho, es evidente que la literatura suele resguardar, para entregárselos a la memoria cultural, aquellos datos históricos que dejan huellas inesquivables, tal lo que propone en este ensayo su autora, a propósito de la novela de Andruetto, cuando nos cuenta que en el puerto de Buenos Aires, los registros de migración no incluían a las mujeres porque eran consideradas acompañantes, equipajes, vituallas. Este carácter reificante de la condición femenina es también otra versión de la fuga, ya que muchas veces en el éxodo no es posible distinguir el exilio de la emigración. La doble patria de Lore Terracini es elocuente en su descripción – lo que la acerca a la Mayy Ziyada que se debate entre más de una patria – porque hace de la fuga su razón de ser: no solo se instala en Tucumán, capital cultural del noroeste de Argentina huyendo de las leyes

raciales de Mussolini del año 1938, sino que también, como ella misma ha escrito, acude ni más ni menos a un lugar-refugio a la espera de que cambie la situación mundial. En consecuencia, las fugas de la barbarie de la historia permiten trazar otro mapa, una cartografía intelectual alternativa, a partir de la cual parece cuajar la idea de que las *mujeres en fuga* también connotan la experiencia de las mujeres refugiadas, anticipando ya en las primeras décadas del siglo XX lo que vendría con el transcurrir del siglo y continuando hasta el presente. De la mujer refugiada a la mujer carne de cañón de la era de la narcoviolenencia en el México actual, el artículo de Verónica Gómez sobre la literatura electrónica y digital que circula en Internet y se extiende hacia computadoras en red – heredera de la poesía visual y las experimentaciones concretistas – se hace una pregunta inquietante que no deja de insistir sobre las fugas reales, es decir, la fuga hacia lo real que se conecta con algo del orden de lo siniestro: ¿qué es morir como una mujer en México?

Es una pregunta inquietante por lo atroz del acontecimiento. Verónica Gómez, con muy buenas antenas para captar la dimensión del desastre en relación a la tradición, no deja de remitir al culto a los muertos, a la omnipermanencia de la calavera azteca-mexicana en la época del necrocapitalismo que ha trocado fuerza de trabajo por mercancía, aunque ahora engullida por el sistema financiero. Pero, al mismo tiempo, no deja de indagar, en la obra analizada llamada significativamente *Anacrón*, sobre lo que llama «las latencias de muerte». En este paisaje, para decirlo a la manera de García Márquez, donde se hace crónica de las muertes familiares anunciadas, en estas circunstancias hay restos que se fugan, que pueden fugarse, lo que significa la posibilidad de una salvación o al menos de poner al abrigo lo que Gómez define como la fuga de la maternidad. La fuga real, en el presente bárbaro de nuestra historia, desaloja la metáfora, como si sólo aconteciera lo literal, lo que pone todo al pie de la letra o al pie del cañón de la muerte narca en la que sólo encontramos desechos de esas mujeres en fuga que, en la mayoría de los casos, no llegan a destino, es decir, no llegan al otro lado, a la otra orilla, alcanzadas por las esquirlas de la violencia absoluta. En contraposición, el ensayo de Branka Kalenic Ramsak se detiene también en la situación traumática de la historia, esta vez focalizándose en la minoría eslovena, tal como lo plantea en su novela *Maja Handerlap* a partir de una encrucijada de frontera cultural, en la que también se juega la cuestión del bilingüismo. En este contexto de tensión, siempre política, y a diferencia de la catástrofe mexicana o la época post-Hiroshima, Handerlap acomete el gesto del perdón, remitiéndose a la figura benjaminiana del ángel del olvido como un modo de acceder a la liberación. De este modo, podemos leer como una constante en el volumen las relaciones entre la fuga y los episodios traumáticos que caracterizan la barbarie de los acontecimientos y no lo hace, como ya señalamos, con el gesto de la evasión sino enfrentando las adversidades dolorosas

del desastre de la historia. La fuga implica también el modo eficaz de la persistencia, el paréntesis de la lucha, el aire en combustión de las grandes batallas de la humanidad. En este sentido, señalamos el cuerpo humano como lo orgánico por antonomasia que concentra su capacidad para resistir. Toda fuga es una resistencia y como toda resistencia una coartada contra la muerte. El acertado rescate de la etimología de la fogosidad para la palabra fuga, inteligentemente analizado por Adriana Mancini, nos hace ver la dimensión pasional de quienes fugan o se fugan ardidados por un *kategorisches Imperativ* menos kantiano que spinoziano: la liberación de toda atadura, de toda esclavitud exige, como contraparte, la pérdida, como cuando hablamos de una fuga de gas en el sentido de escape, esto es, como el signo o el síntoma de la necesidad de una expansión o, incluso, de explosión. Explosión, implosión. Las fugas pueden diluirse en la fugacidad del instante pero en ese átomo de tiempo la pasión incinera no sin dejar la huella de lo que ha abrazado: no sólo las causas más laudatorias de lo humano, sino también lo ínfimo, lo individual, lo mínimo encuentra en el fuego de la fuga su razón de ser, su destino liberado de las grillas foucaultianas del encierro y las puniciones. La fuga es un arte y su tesón barroco repite las variaciones contrapuntísticas del gran tema. Sólo que tales variaciones prometen una escansión singular: agenciarse para sí de un *milagro secreto*, asiento de lo que para Deleuze son las pasiones alegres, ese instante de goce donde no existe el tiempo y todo se juega en la perenne fugacidad de la fuga.

Queda claro que toda fuga es política. Las mujeres lo supieron siempre porque tramaron desde las prisiones sus propias rebeliones y conmovieron los cimientos de la polis con el fuego de la fuga.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Mujeres en fuga: de escrituras y lecturas

Ecós y figuras en Cortázar

Eduardo Ramos-Izquierdo
(Sorbonne Université, France)

Abstract This essay discusses some female characters' escape as a journey by looking at a series of writing variants belonging to a corpus of fiction by Julio Cortázar.

Sumario Inicio. – 1 Puntos de fuga. – 2 Un concepto y una variante. – 3 De la elección de un corpus. – 4 De tramas y contenidos. – 5 De personajes femeninos: algunas generalidades. – 6 De algunas tesis femeninas. – 7 El tema del léxico de términos. – 8 El tema de la fuga en el espacio. – 8.1 Variaciones del acá y del allá. – 8.2 Variaciones del puente. – 9 Variaciones de encuentros y desencuentros. – 10 Variaciones de la ceremonia. – Retórica conclusiva de la fuga. – Coda.

Keywords Escape. Journey. Cortázar. Female character. Writing variants.

Al encanto y a la generosa inteligencia de A, M y S

como no tuviese ningún sueño, se prestó de buen grado a escuchar la narración

Anónimo

no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo
J. de A.

Inicio

Abierto y fascinante sin duda resulta el tema *Mujeres en fuga* que, en el ámbito de lo literario, permite considerar de entrada a personas de la vida real (las autoras en particular) y a personajes de ficción (donde algunas leen y/o escriben). De igual manera permite examinar los posibles entrecruzamientos en el texto, implícitos o explícitos, del nivel de la realidad con el de la ficción (variaciones, reescrituras, formas de autoficción).

Así, resulta un caso hartó plausible enfocar el tema de la fuga en los personajes literarios femeninos.

1 Puntos de fuga

Para examinar esta variedad específica de fuga consideremos los aspectos siguientes:

1. El eco del infatigable Quintiliano que siempre nos auxilia con las *precisiones iniciales*: por qué un personaje se fuga, cuándo, cómo, de dónde, hacia dónde.
2. La pertinencia de reflexionar sobre los diversos *tipos* de fuga que se dan en la realidad y, en especial, en la ficción a través de la libertad imaginativa y de la escritura literaria.
3. La conveniencia de determinar las *modalidades* de la fuga: situaciones personales y/o colectivas (históricas, sociales, culturales, de género) motivadas por causas tanto físicas como psicológicas (insatisfacción, frustración, represión, ruptura emotiva, las múltiples formas de la violencia, entre otras).
4. La *peculiaridad* del tema de la fuga femenina: su señalamiento genérico en el enunciado plantea e implica la necesidad de considerar una diferencia específica en su examen y su caracterización.

2 Un concepto y una variante

Los diccionarios – el DRAE y el Littré, entre otros – nos dan pistas para determinar y construir un concepto de fuga aplicable en la reflexión de las líneas que siguen.

Distingamos que la fuga es ante todo una acción que permite: salir de un encierro o prisión; alejarse de un peligro; soltarse de algo a lo cual se ha estado sujeto y ya no se quiere; quedar fuera del dominio o influencia de alguien o de algo.

En particular mostraremos de qué manera una fuga resulta una forma de viaje con el empleo de diversas variantes literarias. Es decir, la fuga como un viaje y su escritura como una pluralidad, tema de reflexión compartido durante más de seis años por la Università Ca' Foscari Venezia y Sorbonne Université.¹

1 Otro caso particularmente interesante del tema de la fuga en la ficción de Cortázar es el de «Clone» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), en donde hay una relación estructural entre la escritura contrapuntística de *La ofrenda musical* de Bach y el relato literario. Si un sentido primordial del término 'fuga' en el relato puede ser particularmente atractivo para un estudio de la relación entre lo literario y lo musical, el sentido de 'fuga' examinado en el presente ensayo no carece de interés.

3 De la elección de un corpus

A mi modo de ver, la prosa de ficción de Julio Cortázar constituye un espacio literario privilegiado para el tema de la fuga en sus personajes y en particular en los femeninos. Así, he elegido el examen del tema en las protagonistas de «Lejana» (*Bestiario*, 1951), *Rayuela* (1963) y «La barca o Nueva visita a Venecia» (*Alguien que anda por ahí*, 1977). Estos relatos de géneros diferentes (cuento, novela, *nouvelle*) cubren tres momentos de una obra literaria rica y multiforme. En particular, el último relato evoca la fuga final del personaje en la ciudad en donde algunas de estas páginas fueron leídas.

Confieso, sobre todo, que un aspecto determinante en la elección de la ficción de Cortázar es su empleo con sutil pericia de instancias narrativas femeninas.

4 De tramas y contenidos

En «Lejana» se relata la historia de Alina Reyes que emprende la escritura de un diario, se casa y viaja a Budapest en donde al llegar a un puente se encuentra con la 'lejana', una mendiga a quien abraza y se produce el intercambio de almas. Es pues un relato fantástico cuyo tema es la posesión y atracción de Alina gracias a los poderes de bruja de la mendiga y las consecuencias en las vidas de las protagonistas.

Distinguimos en el texto dos niveles narrativos: el diario de Alina, la narradora femenina y otro de un narrador impersonal que al final del texto explicita la conclusión.

El relato oscila entre dos espacios: uno primero sudamericano, el de Alina, que suponemos Buenos Aires (nunca es señalado de manera explícita) y el de un Budapest recreado por el autor en donde está el puente del encuentro de las protagonistas. El tiempo comprendido por el relato va del 12 de enero al 7 de febrero (el diario); una elipsis narrativa del 8 de febrero al 5 de abril (la luna de miel); y los hechos del 6 y 7 de abril en Budapest relatados por el narrador impersonal. En esta parte una prolepsis había señalado el divorcio de Alina a principios de junio.

Imposible resumir en unas cuantas líneas la riqueza y densidad narrativa de *Rayuela*. Baste para la finalidad de este trabajo recordar la división tripartita de la novela: «Del lado de allá», «Del lado de acá» y los «Capítulos prescindibles». En la primera parte aparece el tema central de la relación amorosa de Horacio Olivera y la Maga en París explicitada en tres partes principales: *los inicios* [R1-R8];² *la crisis de la relación*

2 Se señala la novela: 'R'; con el capítulo: 'número natural'.

[R9-R28] con la discada [R9-R18],³ el interludio de gestación de la crisis [R19-R27] y la noche de la muerte de Rocamadour [R28]; y por último *la fuga/desaparición de la Maga* [después de R28]. En la segunda parte, Horacio creará ver en algún momento a la Maga en Montevideo. Si anteriormente, la Maga había salido o huido del Uruguay con su hijo para instalarse en París, el lector nunca tendrá ninguna información precisa de su destino final. A diferencia del relato anterior, el intervalo de tiempo de la relación de los protagonistas nunca es explicitado, aunque en el texto se privilegian dos noches decisivas: la de la discada y la de la muerte de Rocamadour.

En «La barca o Nueva visita a Venecia» leemos la historia de Valentina - uruguaya, residente en Buenos Aires, divorciada y madre de un hijo - que llega de viaje a Italia. Conoce a Dora y comparte el viaje con ella. En Roma encuentra a Adriano, originario de Osorno, con el que comienza una relación amorosa que continuará en Florencia en otro hotel. En algún momento en el balcón, una golondrina se desplomará a sus pies y ella interpretará esta caída como un anuncio de muerte. Más tarde le informa a Dora que viajará sola a Venecia. Allí conocerá a Dino, un gondolero, con el que irá a comer a su casa, por la Fondamenta Nove, en donde acabará acostándose con él. En la noche vuelve a encontrarse a Dora quien le da noticias de Adriano. Al día siguiente Dino llega al hotel a buscar a Valentina quien se va a pasear con él y vuelve con él a su casa. En la noche Dora le informa que ha visto a Adriano. Mas tarde lo encontrarán e irán a un café con él. A la mañana siguiente Valentina saldrá con Adriano que le reprocha su huida. Se ponen de acuerdo para ir a un lugar tranquilo para hablar; pero no irán ni a su hotel ni a un café sino a la Fondamenta Nove. Allí discutirán largamente sobre continuar la relación, pero Valentina que ha huido claramente la rechaza. Desde uno de los puentes ven de pronto una barca en donde se coloca un ataúd. Al avanzar la barca Valentina ve a Dino como uno de los remeros quien a su vez la ve con Adriano. Mientras la barca se va alejando, Valentina se ve «aceptando por fin la golondrina».

La acción del relato se desarrolla en Roma, Florencia y Venecia y el intervalo de duración es apenas el de unos cuantos días.

En este relato el tema de la fuga aparece explícitamente citado con alta frecuencia. Por otro lado, el mismo Cortázar nos señala en el incipit del texto que fue escrito inicialmente en 1954 y reescrito 22 años después. La notoria novedad del texto es su reescritura metaliteraria ya que interrump-

3 Importante señalar el doble nivel narrativo que se da a lo largo de la discada. Por una parte se escucha el jazz con el sentido de las letras de las canciones y los comentarios de lo miembros del Club de la Serpiente y en el otro nivel se desarrolla acercamiento/ligue de la Maga por parte de Ossip Gregorovius. La reacción torpe de Horacio será dejar orgullosamente que avance el ligue que le provocará ponerse fuertemente celoso.

pe el fluir del texto integrando una serie de apostillas críticas – señaladas de manera tipográfico y espacial – de una novedosa instancia narrativa: el personaje de Dora.

5 De personajes femeninos: algunas generalidades

Por lo general en la presentación de los personajes de ficción de Cortázar no se encuentra pormenorizado lo físico de las prosografías o lo moral de las etopeyas. Muy diferente de la prosa decimonónica en la que en el momento de la aparición de un nuevo personaje la narración se detenía y el narrador ofrecía un retrato detallado, en la ficción de Julio Cortázar sus retratos tienden a ser breves, elípticos, alusivos y funcionales. También conocemos a sus personajes a través del prisma de las voces de otros y por el desarrollo mismo de sus acciones y reacciones. Esta apertura en la presentación le solicita al lector un ejercicio de construcción de la imagen del personaje. No está de más insistir en que la presentación de los personajes de Cortázar es ante todo un producto verbal.

De Alina Reyes sabemos que se trata de una pituca de notable cultura literaria y musical (reflejada en la referencialidad que le es atribuida) y poseedora de una capacidad de escritura creativa fácilmente detectable en su diario. Perteneciente a una sociedad de fines de los años cuarenta en el Cono Sur,⁴ se ve obligada a casarse con Luis María para conseguir huir de casa. Por la otra parte la imagen de la lejana mendiga húngara la construimos a partir de sus sufridas irrupciones en el diario de Alina, es decir, a partir de la capacidad de posesión de Alina.

El personaje de la Maga es uno de los más misteriosos y fascinantes de la literatura latinoamericana contemporánea. Ahora bien, si conocemos su nombre de pila, Lucía, no así su apellido; si sabemos que posee una silueta delgada [R1], desconocemos detalles más precisos de su apariencia física (estatura, rasgos y detalles de su complexión y de su rostro et al). En algún momento después de la desaparición de la Maga, cuando Horacio y Ossip se encuentran en su estudio vacío, Ossip lee en el periódico «Rubia, de unos cuarenta y dos años. Qué estupidez pensar que. Aunque claro» [R29], discurso claramente elíptico que alude a la desaparición.

La conocemos por ese particular estilo cortazariano que mezcla detalles de la conducta del personaje con menciones, alusiones y citas intertextuales o intermodales. Por ejemplo, cuando el comportamiento de la Maga se asocia a las referencias pictóricas del narrador Horacio: «era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la arena

4 Considero fundamental para la lectura crítica de todo texto el contextualizar a los personajes en el momento histórico en el que viven.

Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva» [R1]. Y en cuanto a lo pictórico, la voz de la Maga misma precisa: «Sí, vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva» [R19].

Un momento privilegiado para conocer a la Maga es cuando ella le cuenta a Ossip durante la noche de la discada [R15]: «su vida en Montevideo cerca del río, en una casa grandísima con un patio»; la muerte de su madre y de que fue criada por sus tías; el rigor punitivo de su padre; su enamoramiento por un chico rubio menor de doce años; su violación a los trece años por el «negro del conventillo» y que necesitaba siempre contarle. Sabemos del asombro de Oliveira de cómo esa «mocosa, con un hijo en los brazos para colmo, se metía en una tercera de barco y se largaba a estudiar canto a París sin un vintén en el bolsillo» [R4]; de que «su hijo se llamaba como su padre pero desaparecido el padre había sido mucho mejor llamarlo Rocamadour» [R2].

De Valentina sabemos que es uruguaya, pero que reside en Buenos Aires; que se ha divorciado y que tiene un hijo. Nos enteramos de la atracción que experimenta por Adriano y de su rápida intimidad sexual con él, asumida, apreciada y de su valoración de los hombres como él que «hacen casi siempre el amor en camas estrechas, y Valentina tenía demasiados malos recuerdos del lecho matrimonial para no alegrarse del cambio». Conocemos también sus incertidumbres sentimentales y sus evasiones; su amor carnal de una tarde con Dino que volverá a repetir, para evadirse de Adriano. La particularidad narrativa de este relato es que construimos la imagen de Valentina a través del contrapunto del montaje entre lo expuesto por el narrador principal del texto y lo propuesto por Dora, la otra protagonista femenina.

En los tres relatos distinguimos principalmente personajes femeninos de origen sudamericano (argentinas y uruguayas) multilingües, cosmopolitas y cultivadas.

6 De algunas tesisuras femeninas

El artificio de la instancia narrativa femenina aparece de variadas formas en la prosa de ficción cortazariana.

En «Lejana» es sin duda fundamental la escritura del diario del personaje de Alina Reyes. Observamos en especial ese efecto estilístico particularmente interesante en la forma en la que aparece integrada - de manera esporádica, pero asaz original - la voz de la mendiga en el fluir discursivo del diario. Es un discurso de doble nivel, hartamente frecuente en distintas variantes dentro de la ficción de Cortázar, que por una parte integra la voz de un personaje diferente en el discurso de otro; y a través de este efecto lingüístico

se puede observar la presencia y la paulatina posesión de la bruja lejana.⁵

En cuanto a la Maga, si con frecuencia escuchamos su voz en los múltiples diálogos dramáticos y discusiones intelectuales o pseudo-intelectuales con Horacio y otros miembros del Club de la Serpiente, esta aparece solo en una ocasión como voz narradora en el discurso dirigido de la carta a Rocamadour [R 32], que sabemos que es leída y comentada por Horacio, quien piensa que es una carta para él.

De igual manera, si Valentina participa obviamente como hablante, no aparece ningún texto escrito por ella en el relato. Heredero de Pirandello, Cortázar integra de forma original en el espacio narrativo del relato la voz de Dora, la compañera de viaje de Valentina, que participa también como presunta lectora y comentadora irónica del texto con sus frecuentes apostillas críticas en el mismo marco formal del relato. Estas son particularmente puntuales y lucidas al describir de Valentina que «todo en ella era nudo, eslabón y látigo»; su «sollozar en mitad de un sueño», su angustia por el recuerdo de su hijo en ese «vacío lleno de espejos mostrándome una calle de Punta del Este, un niño que llora porque no estoy ahí» o la imagen de Adriano que «por masculinamente ciego que estuviera, no alcanzara a sospechar que Valentina estaba besando la nada en su boca, que antes y después del amor Valentina seguiría llorando en sueños».

7 El tema del léxico de términos

Para la crítica de la ficción de Cortázar disponemos de una terminología útil y funcional derivada directamente del contenido de su obra e inclusive, en algunos casos, desde los mismos títulos de las obras. Podemos distinguir, en primer lugar, algunos términos espacio-temporales como: 'aquí', 'ahí', 'allí', 'acá', 'allá' u 'horas', 'deshoras', estos últimos generalizables a su vez a 'tiempo', 'destiempo'. Recordemos también términos temático-simbólicos como: 'pasaje', 'puente', 'puerta'; 'encuentro', 'desencuentro'; 'rito', 'ceremonia'; 'figura', 'juego', 'doble', harto presentes en los relatos y en las entrevistas del autor.

Veamos alguna posible aplicación funcional de estos términos en la lectura de la fuga femenina.

⁵ En el texto es fundamental el uso de juegos lingüísticos expresados a través de diversos artificios verbales como construcciones a partir de vocales y consonantes, de palíndromos y particularmente de anagramas: «Alina Reyes» se convierte en «es la reina y...». Este anagrama plantea y abre lo fantástico del cuento a través del lenguaje mismo.

8 El tema de la fuga en el espacio

La fuga implica en primera instancia el replanteamiento del espacio en la vida del protagonista. Distingue el espacio del que se desea huir de aquel al que se aspira a llegar o al que se llega.

Recordemos que Alina llega a Budapest para quedar encerrada en el cuerpo de la mendiga; ésta huye de Budapest en el cuerpo de Alina.

La Maga sale (escapa o huye) de Montevideo con su hijo para llegar a París. Después de la crisis con Horacio y la muerte de Rocamadour, la Maga desaparece.

Valentina llega en el viaje turístico a Italia después del divorcio que lo suponemos una fuga reparadora después de la ruptura. El encuentro con Adriano provocará una nueva crisis emotiva y un nuevo escape esta vez de un compromiso. El final del texto sugiere una fuga radical.

8.1 Variaciones del acá y del allá

Una constante en la vida y en la ficción de Julio Cortázar es la dualidad espacial del *acá* y del *allá*. Si en su vida está dada por su exilio personal de Buenos Aires a París; en su obra es fundamental en *Rayuela* (los títulos y ambientaciones de las dos primera partes) con estas mismas ciudades. Es verificable que esta dualidad aparece con frecuencia en sus cuentos y se generaliza a otras ciudades europeas. En particular en las tres obras examinadas observamos como se estructura esa dualidad espacial relacionada directamente con el tema de la fuga.

Personaje	Acá	Allá	Forma de fuga
Alina	Buenos Aires?	Budapest	Viaja bajo el efecto de la posesión
La mendiga	Budapest	Buenos Aires?	Liberación
La Maga	Montevideo	París ¿Suicidio?	1. Exilio personal a Francia 2. Desaparición
Valentina	Uruguay/ Buenos Aires	Italia – Roma – Florencia a Venecia – Venecia a muerte?	1. Viaje turístico después del divorcio 2. Miedo al compromiso con Adriano 3. ¿Suicidio?

La fuga al allá resulta desafortunada para Alina pero, por supuesto, muy grata para la mendiga.

Para la Maga, la fuga del Uruguay le permite llegar al allá de un espacio de libertad y a la ilusión de una relación amorosa, que al final se frustrará.

Valentina realiza la fuga placentera del viaje a Italia, donde a partir del encuentro con Adriano se desencadenará una inestabilidad emotiva y la fuga sentimental: huye de Adriano yéndose sola a Venecia («perdida en su

fuga mental, en la carrera que debía alejarla del presente, de un balcón sobre el Arno») y acostándose con otro (Dino, del que no necesitaría huir como de Adriano) para terminar en la huida a partir del recuerdo de la visión de la golondrina frente al cortejo fúnebre.

8.2 Variaciones del puente

Nuevamente los diccionarios nos permiten proponer un concepto funcional esta vez del puente. Se trata de aquella construcción que se edifica entre dos lugares para poder pasar y facilitar el desplazamiento: es pues la conexión con la que se logra establecer una continuidad.

El puente en la ficción de Cortázar es sin lugar a dudas otra de sus principales constantes. Le permite unir libremente los diversos espacios de la realidad de sus personajes en el ámbito de su ficción gracias a una plena intensidad de prismas de lo literario: lo metafórico, lo simbólico, lo fantástico.

Si en realidad, en los relatos de Cortázar el puente materializa el tránsito y el pasaje, el puente aparece en los tres relatos en momentos privilegiados y posee una función esencial.

El puente de Budapest en el Duna es el lugar del encuentro final de las protagonistas para el intercambio fantástico.

El Pont des Arts en el Sena es a su vez en el mismo íncipit el lugar de la primera evocación de la Maga con todo el valor simbólico de la tradición de historias de amantes en París.

Y por último el puente veneciano es el lugar desde donde Valentina ve pasar el cortejo fúnebre, puente también de su huida final.

9 Variaciones de encuentros y desencuentros

En el caso de «Lejana» el encuentro entre los dos personajes femeninos se va construyendo de manera paulatina a través de la posesión ejercida por la lejana sobre Alina que culmina en el abrazo del puente.

El tema del encuentro es particularmente intenso en *Rayuela*. Efectivamente arranca desde la pregunta del íncipit ¿Encontraría a la Maga? Porque en realidad la historia de amor de Horacio y La Maga sigue la pauta de la dinámica expresada en «Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos» [R1] que propicia la intensa felicidad de la pareja en los primeros ocho capítulos de la novela. El primer desencuentro se dará la noche de la Discada cuando paulatinamente Ossip se acerca a la Maga, y Horacio «le dejaba a la Maga para que jugara un rato» [R11], y también dejaba que le acaricie el pelo [R12]; cuando la Maga le cuente a Ossip su violación [R15] y acabe llorando [R18]. El siguiente desencuentro

se dará en el estudio de la Maga cuando La Maga no logra convencer a Horacio que no se ha acostado con Ossip. El último y definitivo será el del final de la noche de la muerte de Rocamadour.

En «La barca» es bastante claro que también la dinámica principal de la narración radica en el encadenamiento de encuentros y desencuentros casuales y buscados. Al encuentro inicial de Valentina con Adriano en el pequeño bar romano de la via Quattro Fontane, le sigue el reencuentro en el bar en la mañana del día siguiente y el de Florencia tres días después al salir de Orsanmichele. También está el encuentro previsto en el hotel de Adriano al atardecer con la cama perfecta y el camafeo de regalo, ocasión también de la caída de la golondrina. Después de la huida a Venecia habrá el encuentro con Dino y su posterior reencuentro el día siguiente cuando va a buscarla. Con Adriano se dará el reencuentro antes de reunirse en el café y los reencuentros finales con Adriano y con Dino presente como remero de la barca.

10 Variaciones de la ceremonia

Otra de las temáticas claves en la escritura cortazariana asociables directamente con las anteriores es la ceremonia. En particular, son importantes en la fuga femenina las siguientes variaciones.

EL encuentro final de Alina con la mendiga en el puente cuando se da la ceremonia del intercambio fantástico. En realidad en el abrazo del puente se distinguen claras alusiones eróticas («la fuerza del abrazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible», «con un crecer de felicidad igual», «la fusión total»). Esa laceración ‘explica’ la salida y el intercambio de almas y determina la fuga de la mendiga de su angustiosa realidad cotidiana.

Si podemos distinguir en los encuentros parisinos de la Maga y Horacio, elementos rituales íntimos (los eróticos del «sacrificador lustral» [R5], el lírico del beso [R7]), las dos ceremonias decisivas para provocar la huida final de la Maga a las que asisten los miembros del Club de la Serpiente son la «discada» [R9-R18] que vimos como marca el principio de la ruptura de Horacio y la Maga y, sobre todo, la muerte de Rocamadour [R28] que precede la desaparición de la Maga.

En «La barca», si algunos encuentros eróticos suscitan asociaciones con lo ritual, el viaje a la muerte dado por el cortejo fúnebre de la barca constituye la ceremonia final que anuncia *la ultima fuga* de Valentina.

Retórica conclusiva de la fuga

Distingamos las tres variantes con respecto al destino final de la protagonista femenina.

1. En «Lejana», se da un final sorpresa, de naturaleza fantástica después de la posesión y el intercambio de cuerpos/almas que implica la metamorfosis de los dos personajes. Si bien, Alina se convierte en la mendiga; para esta última el lector sabe de su divorcio. El final, construido en una dinámica precisa y minuciosa, es claro y explícito.⁶
2. En cuanto a *Rayuela*, la Maga desaparece abruptamente después de la muerte de Rocamadour. Los miembros del Club de la Serpiente formulan diversas conjeturas. Primero Ossip y Horacio evocan la ayuda de dos negros para ayudarla a mudarse y un posible viaje a Montevideo, o a Perugia o a Lucca; inclusive consideran su suicidio ahogada [R29]. En el capítulo de la violenta disolución del Club de la Serpiente [R35], cuando Babs trata de inquisidor y abofetea a Oliveira, aparecen algunas hipótesis del destino de la Maga: las dudas de Wong sobre si la Maga estaba viviendo en un *meublé* de la rue Monge o la afirmación de Babs sobre la abnegación de la Maga samaritana junto a la cabecera de Pola enferma.
Si Cortázar presenta las «visiones» de la Maga que tiene Horacio en su viaje de vuelta al Cono Sur cuando va a buscarla al Cerro en la escala del barco en Montevideo o cree verla de regreso a bordo [R48], estas no harán sino acrecentar la dudas finales del mutis de la Maga.⁷ En realidad, nunca se tendrá un final explícito.
3. En lo concerniente a «La barca», leemos en las últimas páginas del texto que aparece la mirada de Valentina desde el puente veneciano viendo pasar la barca del cortejo fúnebre. Ella intuye su destino asociado a la imagen persistente de la caída de la golondrina muerta. El texto se cierra pues de forma alusiva con una última fuga (¿suicidio?) que sería por lo tanto un viaje a la muerte. No obstante el final queda suspendido, abierto y no es explícito.⁸

6 El cuento fantástico solicita de la parte del lector que acepte, entre otras cosas, que los personajes conozcan la lengua y la cultura de los dos países: Alina escribe en su diario el sufrimiento de la mendiga húngara; pero sobre todo la mendiga transformada en la nueva Alina vivirá en el ámbito del Cono Sur...

7 Caso diferente es cuando Horacio confunde a Talita con la Maga durante la noche en la morgue. Es la noche de la crisis de Horacio que se encierra en su habitación defendiéndose con piolines y palanganas, y que precede el/los posibles desenlaces de la novela [R56].

8 Inclusive, contribuye al nivel de incertidumbre la apostilla de Dora cuando dice «Fue la última vez que me tocaste. Así, como siempre, apenas»...

Coda

En el corpus de ficción de este ensayo examinamos la *manera* cortazariana de construir personajes femeninos, transcribir sus voces y situarlos en el tema de la fuga. ¿Que tan pertinente ha sido la lectura, sin duda lúdica, de esa *manera* propuesta en las líneas anteriores?

Bibliografía

- Cortázar, Julio (1951). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
Cortázar, Julio (1977). *Alguien que anda por ahí*. México: Hermes.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Passcode: Viajeras.

Género, fuga y frontera en la literatura argentina

Jimena Néspolo

(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Abstract The travel narrative written by women is offered as a rich corpus because it allows us to observe the processes of legitimation that underlie Argentina's literary modernity without obliterating the "sarmientino" civilization/barbarism conflict. In this presentation is analysed a pioneering text, *Recuerdos de viaje* (1882) by Eduarda Mansilla, in dialogue with other works in order to demonstrate the way in which these writings exceed the standard of their time by plotting a system of fugue/s (fugue from domestic space, escape from the sex-gender system and fugue from oneself in the order of the imaginary).

Keywords Travelers. Gender. Fugue. Frontier. Argentine Literature.

¿Qué es una 'mujer' si no un campo de signos a descifrar, un teatro de operaciones donde cada época despliega sus más secretas batallas? Un cuerpo que la cultura dedica como negación y que sin embargo se impone, ante todo, como artificio. «La mujer es una idea» afirmó Roland Barthes (1991, 128) al pensar Oriente, como si por un tiro por elevación, al descifrar los travestismos del teatro japonés, hubiera llegado al *satori* de una revelación palpable: la mujer. Si el psicoanálisis se esforzó en pensarla a partir de la falta, la castración, el significante vacío, lo tachado, la literatura escrita por mujeres arroja la evidencia de una teatralidad manifiesta, capaz de sostener tanto la Ley como la Infracción.

Me interesa interrogar el sustrato macho de una literatura relativamente joven - la 'literatura argentina' apenas suma doscientos años - frente a la lente deformante de sus calladas violencias. La narrativa de viajes escrita por mujeres se impone, pues, como un corpus rico porque permite observar los procesos de legitimación que vertebran la modernidad literaria sin obliterar ningún conflicto. La elección es antojadiza - claro - y se recuesta sobre la doble significación que podemos asignarle a la palabra 'género'.

Judith Butler definió el 'género' como un sistema de normas sociales y prácticas institucionales, discursivas y corporales capaces de producir *performativamente* al sujeto. Es a través de esa performatividad que el sujeto adquiere inteligibilidad social y reconocimiento político. Interrogar la literatura de viajes escrita por mujeres desde finales del siglo XIX argentino como género discursivo atravesado a su vez por la performativi-

dad de género permite pues poner en tensión la ideología androcéntrica hegemónica, y sus construcciones de 'Otridad'.

Por definición, la narrativa de viajes supone la existencia de dos comunidades diferentes que se propone contrastar: una comunidad de lectores que comulga con los valores del autor y una comunidad 'otra' que pretende explorar. Julia Kristeva sostiene que el extranjero sólo puede definirse en términos negativos, en tanto esta construcción ancla en estructuras míticas o antropológicas, ese extranjero vendrá a ser el otro de la familia, del clan, de la tribu. El eje aquí planteado para hacer dialogar distintas poéticas intenta interrogar estas dos construcciones discursivas que el relato de viajes propone: por un lado, la comunidad de origen y el abanico simbólico de la nación argentina que se postula y/o reclama; y además, el lugar del 'otro' que concomitantemente tales textos delinear.

La construcción del Estado-nación argentino estuvo protagonizada por sujetos que hicieron del viaje un rito iniciático por el cual ingresaban a la vida política e intelectual de su época. Viajar a Europa y luego narrar las propias experiencias se constituyó pues en la carta de validación (Jitrik 1969; Viñas 1964; Prieto 1996) que legitimaba el concomitante protagonismo del sujeto poscolonial en un movimiento contrastivo y dialógico de doble engarce, pues el éxito y la modernidad hallado en la metrópoli debía ser implantado de cuajo sobre el 'desierto' ganándole así territorio a la 'barbarie'. Frente a la popularidad de los relatos de viajes escritos por hombres, muy pocas mujeres hispanoamericanas llegaron a publicar esta clase de relatos en sus países de origen, de ahí el particular interés y su rasgo anómalo dentro del corpus extendido. En esta coyuntura atravesada por el binomio sarmientino civilización/barbarie tanto la mujer blanca como la indígena transitaron las fronteras que comunicaron ambos mundos desde un lugar de subalteridad curiosamente paradójico: para la historia literaria macha el suyo es un protagonismo mudo, vaciado de relato. Un cautivo es ante todo un desposeído de su cuerpo, de su viaje, de su voz. Desde *La cautiva* de Echeverría a la 'china' de *Quilito* (1891) de Luis María Ocantos, cautiva también, pero ahora de los blancos y de su 'idea' de civilización, esta figura recorre toda la literatura nacional con una luminosidad opaca y clandestina. Incluso en *Ema, la cautiva* (Aira 1981) el núcleo *indofóbico* característico del roquismo oligarca argentino parece mantenerse incólume. Como denunció David Viñas, acumulación, exterminio y silenciamiento fueron y van de la mano en la acumulación capitalista: «al articularse con el carácter autoritario del estado oligárquico, lo transforma en palanca fundamental durante la primera fase de esa acumulación capitalista» (Viñas 2013, 29); al llegar al siglo XX, ya no son las personas las que intercambian cosas sino las cosas que intercambian entre sí sujetos cautivos de mecanismos que los exceden (Rodríguez 2010). Mientras que en el orden imaginario la novela de Aira evoca los conocidos cuadros de Rugendas *El malón* y *El*

rapto de la cautiva, en el orden representacional desnaturaliza el espacio apartándolo de las figuraciones realistas del paisaje para solazarse en una sensorialidad exacerbada que hace pie en los flujos libidinales trazados por la mercancía de la era global.

Con todo, no es la inglesa rubia de Jorge Luis Borges («Historia del guerrero y la cautiva», 1949) y su furor por beber sangre fresca de cordero y abrazar la causa bárbara el primer giro intempestivo en las representaciones de la cautividad. Será más bien Eduarda Mansilla, la primera cultora del relato de viajes escrito por mujeres en Argentina, quien habrá de ofrecer un radical cambio de perspectiva desde donde abordar el tema al hacer que en la novela *Pablo o la vida en las pampas* (1870), escrita originariamente en francés, un gaucho impávido afirme: «Me olvidaba decir que el único que no pagó el rescate de su mujer fui yo. Mi mujer se opuso... y dio por razón que el indio le gustaba más que yo» (Mansilla 2007, 236).

Como ya ha estudiado la crítica feminista, sobre el cuerpo de la mujer y el hogar doméstico se articularon y codificaron las metáforas sobre la nación en ciernes (Masiello 1992; Sommer 1991). En este sentido, los relatos escritos por mujeres funcionaron como reaseguro y garante de la domesticidad, pero también como punto de fuga, señalamiento del linde y cruce. Lo explica Szurmuk (2007, 25): «La literatura de viajes como género les ofrecía la posibilidad de jugar con los límites de lo aceptado, mientras podían seguir pretendiendo que sólo estaban desempeñando los papeles de buena mujer, buena madre y buena maestra».

Hasta bien entrado el siglo XIX, sobre la circulación de cautivos y mercaderías se sostuvo el régimen económico que aseguró la gobernabilidad de las fronteras, en un juego de fuerzas de dialéctica compleja marcada por la resistencia y complementariedad (Néspolo 2012) de los actores en lucha: las diversas parcialidades indígenas y las comunidades hispanocriollas, compuestas por milicianos, funcionarios y comerciantes. En este sentido, puede apuntarse que la frontera fue y es el espacio donde lo transaccional se dirime y las sociedades entran no sólo en conflicto, sino también en diálogo, concertación y disputa; es además el «espacio imaginario donde la identidad se funde con la no identidad y en el que las mujeres blancas de clase media pueden convertirse en cautivas» (Szurmuk 2007, 25) o - agregamos - pueden abrazar la causa bárbara y dejar de serlo.

Dentro de los mitos que abonaron la conformación de la Argentina moderna, refulge impertérrito a lo largo de las épocas y de las consignas escolares el que muestra la conformación de un pueblo fraguado como 'crisol de razas', especie de paraíso cosmopolita donde el inmigrante (europeo, masculino, heterosexual) podía procrear a sus anchas. Es que para conjurar la vagancia del gaucho, había que nutrirse de sangre puritana - predicaba el incansable Sarmiento. Y si en vez de lo sajón, se expandió la sangre latina y con ella la denuncia de falsía o impostura del 'inmigrante-tran-

sa' - como llamaríamos hoy a los personajes de las novelas de Eugenio Cambaceres - fue porque el deseo femenino se constituyó una y otra vez como escollo y problema para las regulaciones patriarcales hispanocriollas que bregaban por consolidar un modelo de propiedad y de familia.

La hipótesis que articula estas páginas es que la Campaña del Desierto sólo pudo realizarse, real y simbólicamente, silenciando esas voces que hablaban del deseo femenino frente al cuerpo indígena y que proponían otro tipo de relación con la 'barbarie'; voces que fueron desoídas, marginadas o silenciadas en beneficio de un protagonismo bélico que aún hoy - en su furiosa misoginia - se hace oír. De eso habla la historia de Lucía Miranda, que alcanza dimensiones míticas al encontrarse presente en numerosas fuentes documentales. 'Miranda' - gerundivo latino cuya traducción sería 'la que debe ser mirada' - no ha sido aun suficientemente observada, o mejor: sólo ha sido hasta al momento 'admirada' en tanto efigie muda convocada por el relato heteropatriarcal. De este giro imprevisto y esta urgencia por reponer la 'falta' da cuenta el reciente ensayo de Horacio González, *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional* (2018), plagado de buenas intenciones sí pero que no deja de ofrecer una versión funcional y afin a *El mito gaucho* (1948) de Carlos Astrada.

Hacia 1860 (un año después de la Batalla de Cepeda, que aseguró para La Confederación la victoria de Urquiza; y dos años antes de la Batalla de Pavón que colocaría a Mitre y a los liberales en el poder), año de luchas intestinas si las hay estallan, curiosamente, las versiones de *Lucía Miranda*: dos escritoras argentinas, Eduarda Mansilla y Rosa Guerra publican sus respectivos folletines para horadar sobre esa leyenda que habla del levantamiento de un cacique indígena movido más que por el ansia de rebelión, por el deseo hacia una mujer. Ambas se presentan como novelas históricas, a partir de los hechos referidos por el cronista Ruy Díaz de Guzmán en 1612, en torno al los sucesos acaecidos - según estimaciones - en el año 1527 en el fuerte Espíritu Santo, fuerte levantado sobre las orillas del Río Carcarañá por la expedición de Sebastián Gaboto. Si bien despliegan artilugios formales distintos, el rasgo que distingue a las versiones femeninas por sobre otras redactadas por hombres es la notable erotización del indio en la que incurren. En ambas, pero aún más en Guerra, el deseo frente al cuerpo indígena enciende la prosa aún en las situaciones más aterradoras. Allí el universo de la corporalidad indígena se ofrece como fuga imaginaria frente a la moral judeo-cristiana que constriñe y reduce el cuerpo de las 'cautivas' al hogar. Hay en ambas, también, una vocación etnográfica por sumergirse en los detalles, las particularidades de los usos y costumbres de las distintas parcialidades, vocación que habrá de estar también fuertemente presente en las crónicas de viaje publicadas por Hebe Uhart (2011, 2015) más de un siglo después.

Criolla, excéntrica y cosmopolita, el perfil de Eduarda Mansilla, cuyo protagonismo en la alta cultura y diplomacia argentina se vio siempre

acompañado con una producción literaria singular, se emparenta – no puede ser de otro modo – con la figura de Victoria Ocampo – también viajera en permanente ofuscación con los cánones de su tiempo. En *Recuerdos de viaje* (1882), Eduarda Mansilla da buena cuenta de la agudeza, maledicencia y erudición que su pluma – lanzada a conquistar de una vez y para siempre los cenáculos porteños – puede alcanzar. Si la densidad cultural e histórica de París, Florencia o Viena resulta inabarcable para cualquier sudamericano, Washington o Nueva York huele a nuevos ricos o a aventureros, son puertos con los que la Buenos Aires finisecular, que se quiere pujante y moderna, puede y/o quiere medirse, y Eduarda se alista. Hay en su escritura una tensión que es de polemista de salón, finamente adiestrada en la diplomacia y la alta política. El texto se desenvuelve a lo largo de más de ciento cincuenta páginas en la perpetua oscilación entre la atracción y el rechazo que la sociedad, las costumbres y los nuevos brillos que los vecinos del Norte le generan a la escritora. Publicado, y quizá también redactado, unos cuantos años más tarde que la experiencia que es materia de relato, Eduarda para entonces ya define un estilo propio en los medios periodísticos de Buenos Aires: si bien el viaje que protagoniza autobiográficamente en el texto es en su carácter de diplomática consorte en compañía de su esposo, el estilo que asume su pluma es más bien de *reporter* sin acaso mencionar a su marido ni las obligaciones inherentes a su posición de ‘la mujer de...’. El relato del viaje a los Estados Unidos, es decir la estrategia de ‘la fuga’, tiene, en el momento que Eduarda publica el texto estando en Buenos Aires – veinte años más tarde –, varios usos políticos: 1) Retomar y discutir el conflicto ‘civilización/barbarie’, ‘unitarios/federales rosistas’, desde la sociedad dividida en Unión/Confederación; 2) instrumentar una voz femenina y autónoma, que demuestra conocimientos prácticos, históricos, artísticos y políticos, y que puede por tanto oponerse con legitimidad a voces masculinas autorizadas en su visión del mundo *yankee* (como la de Sarmiento, por ejemplo¹); 3) mostrar el éxito efectivo, en esa sociedad, de dos utopías de poder femenino capaces de superar las dicotomías centradas en la autoridad maternal del *home* y en el trabajo literario profesional pago.

Con todo, es posible observar que el tema de la independencia de la mujer a través de la profesionalización del periodismo, germinalmente planteado en *Recuerdos de viaje*, décadas más tarde se resignifica en las columnas de Alfonsina Storni, que recorre la Buenos Aires babélica y moderna con

1 David Viñas en su libro *Viajeros argentinos a Estados Unidos* abona, por cierto, esta lectura: «Por eso, adelante: ni la lady ni el general, por sus antecedentes familiares íntimamente vinculados al patriarcado rosista – cada vez más revisado en la segunda mitad del siglo XIX –, acatan de manera sumisa las postulaciones liberales clásicas del autor de Argirópolis. Más bien todo lo contrario. Sus textos sólo se entienden como réplicas: Recuerdos y Ranqueles irán resultando, en una evaluación totalizadora, la suma de discrepancias que se empeñaban en prolongar los antiguos federales vinculados a Paraná y a la Confederación después de Caseros y, muy especialmente, más allá de Pavón» (2008, 60).

la urgencia de mujer que se quiere emancipada pero que debe huir a cada instante de la asfixia de los mandatos de género. Por su parte, en esta misma línea, cabe destacar las columnas periodísticas de Sara Gallardo de fines de la década de 1960, en particular aquellas crónicas de viaje escritas en Estados Unidos con un formidable estilo *cualunquista* capaz de abordar todos los temas (el furor de las pelucas y de la píldora, la emergencia de la figura del ejecutivo exitoso y de su sexualidad de conquista, los problemas de cómo financiar los viajes). En ambas, pero singularmente en Sara, la experiencia del viaje le permite observar lo negado de la cultura argentina de su presente. Sólo hace falta mencionar que luego de las crónicas sobre el viaje a Estados Unidos es que encara la escritura de esa novela única orquestada sobre la voz de un indio mataco (*Eisejuaz*, 1971).

Se trata en todos los casos de mujeres que viajan solas y que surfean su propio deseo. Hay fuga del espacio doméstico, fuga del sistema sexo-género, y en el mejor de los casos: fuga de sí. En este sentido, es interesante detenerse en la experiencia del viaje en la figura de Norah Lange. Un viaje realizado en 1928 hacia Oslo, Noruega, con el objeto de visitar a su hermana menor que acababa de ser mamá. El barco es un carguero, es decir que de manera extraordinaria puede llevar un par de pasajeros, entre ellos parte la joven poeta con apenas veintitrés años. El viaje dura 45 días y Norah es la única mujer entre 30 marineros. En *El rumbo de la rosa* (1930), el poemario que publica a su regreso, hay varios versos que refieren directamente a esa experiencia de viaje, ante todo como una apuesta que impone riesgo y distancia; pero también como una imantación que la fascina, ya que supone un viaje hacia sus propios antepasados, hacia esa tierra que había abandonado su padre en su juventud. Hay un nudo de sentido en esa experiencia de fuga luego de que su primera novela (*Voz de la vida*, 1927) recibiera algunas críticas lapidarias; experiencia sobre la que Norah habrá de volver, pero ya como una valquiria capaz de tensar todos los hilos significantes del binomio vida/literatura. Cinco años más tarde, en ocasión de la presentación de su segunda novela, que lleva por título justamente *45 días y 30 marineros*, la flor y nata de la vanguardia argentina se prepara para el evento performateando ese viaje emblemático. La fotografía que retrató ese evento fue elocuente: treinta ultraístas vestidos de marineros, abrazados los unos a los otros, cerca de un único salvavidas que ostenta la inscripción «Norah», la musa.

Con todo, en el arco que va de los tres primeros poemarios a la publicación de la novela *45 días y 30 marineros* puede observarse el abandono de la pasividad funcional dentro de una formación netamente homosocial, y la progresiva asunción de un carácter teatral: frente a la musa que ofrece una imagen especular que agiganta y vuelve heroica la gesta vanguardista, la Norah atildada de sirena en un escenario propio da cuenta de la proliferación de los flujos deseantes y del resuelto control de los mismos por parte de la joven poeta.

Las crónicas de viaje de María Moreno (2007) y Beatriz Sarlo (2014), distantes en su estilo y articulación discursiva pero próximas en su perspectiva dislocada al construirse desde la excepcionalidad – y que por razones de espacio no analizaremos –, se ofrecen también como constatación del eje aquí planteado. Desde la perspectiva de la filósofa feminista Luisa Muraro, la clave para comprender ‘la fuga’ tramada por estas viajeras estaría pues en el movimiento que ofrece la figura de la metonimia, en oposición al régimen simbólico de la hipermetaforicidad que sostiene la Ley del Padre (el logos hegemónico). Frente a este orden, y discutiendo con Lacan, Muraro (1981) propone pensar la figura de la metonimia como estructurante del lenguaje, ya que no supone «la muerte o la desaparición de la cosa» sino el movimiento continuo entre el orden de lo real y el orden significante: el viaje.

Corpus

- Aira, César (1981). *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Borges, Jorge Luis (2007). *Obras completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Echeverría, Esteban [1837] (1987). *La cautiva. El Matadero*. Buenos Aires: Editorial Abril.
- Guerra, Rosa [1860] (2011). *Lucía Miranda*. Córdoba: Buena Vista.
- Lange, Norah (2005). *Obras completas*. 2 tomos Edición de Adriana Astutti; prólogo de Sylvia Molloy. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mansilla, Eduarda [1860] (2007). *Lucía Miranda*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Mansilla, Eduarda [1882] (2011). *Recuerdos de viaje*. Córdoba: Buena Vista.
- Moreno, María (2007). *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1981). *Viajes. Colección de clásicos argentinos*. Buenos Aires: Ediciones de Belgrano.
- Sarlo, Beatriz (2014). *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Uhart, Hebe (2011). *Viajera crónica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Uhart, Hebe (2015). *De la Patagonia a México*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ocampo, Victoria (2010). *La viajera y sus sombras: crónica de un aprendizaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ocantos, Luis María [1891] (1985). *Quilito*. Madrid: Hispamerica.

Bibliografía

- Augé, Marc (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, Roland (1991). *El imperio de los signos*. Barcelona: Mondadori.

- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge.
- Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- David, Guillermo (2004). *Carlos Astrada. La filosofía argentina*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- González, Horacio (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia social*. Buenos Aires: Colihue.
- Jitrik, Noé (1969). *Los viajeros*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Kirpatrick, Susan (1989). *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press.
- Kristeva, Julia (1991). *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Lojo, María Rosa (2011). «Eduarda Mansilla: entre la barbarie yankee y la utopía de la mujer profesional». Mansilla, Eduarda, *Recuerdos de viaje*. Córdoba: Buena Vista editores, 11-37.
- Masiello, Francine (1992). *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Muraro, Luisa (1981). *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*. Milano: Feltrinelli.
- Muraro, Luisa (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas.
- Néspolo, Eugenia (2012). *Resistencia y complementariedad, gobernar en Buenos Aires. Luján en el siglo XVIII: un espacio políticamente concertado*. Villa Rosa: Escaramujo editorial.
- Néspolo, Jimena (2013). «Eduarda Mansilla: modernidad y moda». *Oltreoceano. Rivista del Centro Internazionale Letterature Migranti*, 8, 177-89.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viaje y transculturación*. Trad. de Ofelia Castillo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Prieto, Julio (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rancière, Jacques (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación, la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Segato, Rita (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sommer, Doris (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Said, Edward (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Segalen, Victor (1978). *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana.

- Szurruk, Mónica (2007). *Miradas cruzadas. Narrativas de viaje de mujeres en Argentina 1850-1930*. México: Instituto Mora.
- Todorov, Tzvetan (1988). *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Todorov, Tzvetan (1991). *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- Viñas, David (2008). *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Viñas, David (2013). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Versi sovversivi

Le poetesse pacifiste della Grande guerra

Bruna Bianchi

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Women's poetry of the First World War has long been neglected by historiography and literary criticism. In 1981 the anthology edited by Catherine Reilly gave a decisive impulse to research. Suffragists, pacifists, nurses, but also ordinary women wrote poems to express their sense of loss, to keep the memory of their loved ones alive, to give voice to a personal and universal pain, to denounce the true face of a war that was cruelly striking civilians. The essay offers a few examples of female poetic creations and dwells on poems written by Margaret Sackville and Henriette Sauret.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il lutto. – 3 Guerra e dominio maschile. – 4 Il volto della guerra. – 5 Soldati e obiettori. – 6 La ribellione. – 7 L'oltraggio all'infanzia.

Keywords Women's poetry. First World War. Feminism. Pacifism. Margaret Sackville. Henriette Sauret.

So la verità! E rigetto tutte le precedenti verità!
Non devono gli uomini battersi con gli uomini sulla terra.
(Marina Cvetaeva, 3 ottobre 1915 in Goldman 1993, 80)

1 Introduzione

Le scritture poetiche femminili del Primo conflitto mondiale sono state a lungo trascurate dalla storiografia e dalla critica letteraria. A partire dall'immediato dopoguerra, infatti, gli studi si sono concentrati sui poeti soldati, come se le donne non avessero avuto il diritto di parlare di una guerra che aveva risparmiato loro l'esperienza del fronte. Solo in tempi recenti un'attenzione nuova per la sorte della popolazione civile ha portato in primo piano l'esperienza delle donne. Esplorando nuove fonti, per lo più fonti soggettive – lettere, diari, memorie – i nuovi indirizzi storiografici si sono rivolti anche alle poesie. La pubblicazione nel 1981 dell'antologia a cura di Catherine Reilly

Una versione più ampia di questo scritto si trova all'interno del volume dal titolo *L'avventura della pace. Pacifismo e Grande guerra* (Milano: Unicopli, 2018). In questo saggio mi soffermo prevalentemente sulle autrici britanniche, francesi e americane. Le traduzioni sono dell'autrice, ad eccezione di *Il grido delle madri* e *Il corteo di guerra* che si devono attribuire a Egle Costantino.

(1981) ha dato un impulso decisivo alla ricerca e alla raccolta di creazioni poetiche femminili (Khan 1988; Sloan Goldberg 1993; Byles 1995; Banerjee 2014; Newman 2016). Suffragiste, pacifiste, infermiere, ma anche donne comuni di cui mancano ancora i profili biografici, trasposero nella poesia la loro esperienza della guerra, non meno tragica di quella degli uomini, con differenti immagini e con un diverso linguaggio.

Le donne scrissero in versi per esprimere il dolore per la perdita dei propri cari, tenerne vivo il ricordo, ritrovare nella limpidezza della parola poetica un momentaneo sollievo dalla solitudine, dall'agonia dell'attesa. Scrissero per dare voce a un dolore personale e universale, esprimere la protesta, denunciare il vero volto di una guerra che si accaniva sui deboli, chiamare alla ribellione. «Le donne - ha affermato Catherine Reilly - scrissero poesie di protesta ben prima di Wilfred Owen e Sigfried Sassoon» (Reilly 1981, 35). Ed esse furono numerose; non ci fu periodico diretto dalle donne, evento o campagna contro la guerra promosso dall'attivismo femminile che non includesse la poesia.¹ Ma i versi circolavano anche clandestinamente; battuti a macchina o scritti su piccoli fogli di carta, passavano di mano in mano e, fatti scivolare nei pacchi diretti al fronte, raggiungevano anche i combattenti (Sloan Goldberg 1993, 240).

Le donne si rivolsero alla poesia in primo luogo per ridare un senso alle parole; l'uso distorto delle parole messo in moto dalla propaganda, la ripetizione continua delle stesse frasi, degli stessi termini, davano la sensazione di «vaga[re] nel delirio», come scrisse la femminista e pedagogista svedese Ellen Key nel 1916:

Dopo due anni ancora le stesse parole ronzano nelle nostre orecchie stanche; dopo due anni gli stessi fantasmi si agitano davanti ai nostri occhi addolorati. [...] ovunque le stesse cose. [...] Nell'angoscia crescente che ci provoca la sorte dell'Europa, si spera che per miracolo si paralizzino tutte le lingue - nei governi come nei parlamenti, nella stampa come nell'esercito. (Key 1916, 127)

Quando le parole divennero parte integrante del processo di inganno e i significati delle parole perdevano le consuete relazioni con le cose, la parola poetica apparve l'ultimo rifugio dello spirito di umanità di chi fuggiva dall'odio e dalla desolazione, uno spazio per piangere i morti e ribellarsi ai rituali ufficiali che non portavano conforto e scoraggiavano la manifestazione pubblica della propria disperazione.

¹ In Gran Bretagna tra coloro che scrissero poesie di guerra (2.225), 532 erano donne e il loro messaggio in molti casi era pacifista. In Francia gli autori e le autrici di poesie contro la guerra di cui resta traccia furono oltre cinquanta (Reilly 1978). L'antologia di Reilly raccoglie 125 poesie di 72 autrici; per la Francia si veda Sloan Goldberg 1991, 239-58.

2 Il lutto

Per tenere alto lo spirito bellico, e in seguito per tenere viva la memoria della guerra patriottica, in ogni paese si diede avvio a un processo di repressione sociale del dolore. L'unico sentimento che era consentito manifestare era una sofferenza orgogliosa per il sacrificio eroico del proprio figlio, fratello o marito, una sofferenza composta, silenziosa, offerta alla patria. I pianti delle donne, considerati una debolezza malsana e demoralizzante, a parere di Louise Bodin, redattrice di *La voix des femmes*, il periodico che vide la luce nel 1917, erano sovversivi.

Signori, [...] a voi non piacciono i pianti delle donne. Non vi sono mai piaciuti. [...] i pianti delle donne vi infastidiscono, vi infastidiscono e vi esasperano [...] Se le lacrime delle donne vi inducessero alla riflessione, alla pietà o al rimorso, la guerra sarebbe sparita da lungo tempo dalle vostre tradizioni. (Bodin 1918²)

Ben poche madri, sorelle, fidanzate, ebbero la possibilità di piangere sulla tomba dei propri uomini. I cimiteri e i monumenti collettivi, le sepolture comuni di decine di migliaia di soldati ignoti erano luoghi che non lasciavano alcuno spazio all'espressione e alla elaborazione del lutto individuale. Poesie e sonetti, come scrisse Mary Elizabeth Boyle, nell'introduzione alla sua raccolta di sonetti in ricordo del fratello morto nel 1914, divennero il loro «memoriale privato» (Boyle 1916³)

I tuoi occhi spenti, figlio mio carissimo, non li ho potuti chiudere
 Non ho potuto prendermi cura del tuo corpo disteso
 Nella morte, né congiungere le tue mani ferite, né asciugare
 Da quelle dolci labbra il sangue che invocava la pietà di Dio.
 Eppure il tuo sangue mi ferisce, mentre scorre
 Verso il silenzio e muore in te il suo ultimo palpito.
 (Grantham 1915, 17)

L'amore stroncato, le aspettative della vita distrutte, la prospettiva di un futuro di solitudine caratterizzano la creazione poetica delle giovani donne. «La metà di me è morta a Bapoume – recita il primo verso di *Despair* di Olive Lindsay – l'altra è un pezzo di legno» (Reilly 1981, 64). Nella poesia *Perhaps* (1916), dedicata al fidanzato morto pochi mesi prima, Vera

2 Le pagine della rivista non sono numerate.

3 Boyle pubblicò nel 1916 trenta sonetti dedicati al fratello, pubblicazione con pagine non numerate.

Brittain,⁴ infermiera appena ventenne si chiede cosa le riserverà la vita: forse piccole gioie, mai più la felicità.

Forse

Forse un giorno risplenderà di nuovo il sole,
e vedrò che il cielo è ancora azzurro,
e riscoprirò di non vivere invano
anche senza di te.

Forse i prati dorati sotto i miei piedi
A primavera renderanno liete le ore di sole,
E scoprirò i dolci, candidi fiori di maggio
Anche se tu non ci sei più.

Forse i boschi d'estate brilleranno,
E le rose rosse saranno di nuovo belle,
E d'autunno i raccolti abbondanti nei campi porteranno ancora gioia
Anche se tu non sarai più là.

Forse un giorno non mi ripiegherò più nel dolore
Al finire dell'anno,
E ascolterò ancora le canzoni di Natale
Anche se tu non le potrai udire.

Ma, benché il tempo, generoso, potrà rinnovare molte gioie,
Ce n'è una, la più grande, che non conoscerò
Più, perché il mio cuore per averti perduto
Si è spezzato, tanto tempo fa. (Reilly 1981, 64)

La disperazione delle madri che avevano perduto i figli in guerra è priva anche di quella debole speranza di poter trarre qualche momento di gioia dalla vita; i versi dedicati ai figli evocano «lunghi giorni senza luce» come in *Foam and Earth* della scrittrice pacifista Margaret Sackville.⁵

4 Vera Brittain (1893-1970), infermiera volontaria in Francia, ha narrato le sue esperienze nel noto volume *Testament of Youth* apparso nel 1933. Negli anni tra le due guerre si unì alla maggiore organizzazione pacifista britannica, la *Peace Pledge Union*.

5 Margaret Sackville (1882-1963), socialista e pacifista aderì all'*Union of Democratic Control*, l'organizzazione sorta nel 1914 con lo scopo di ottenere il controllo democratico della politica estera. Nel 1915 perse un fratello in guerra.

Schiuma e terra

«Oh, quando tornerete a casa?»
«Mai, mai, mai, mai, mai
Siamo diventati scura terra - terra e gonfia schiuma»
«Ma noi che siamo a casa
Giorno dopo giorno, lunghi giorni senza luce, senza di voi
Tutto il giorno, ogni giorno, sapendo che non potrete tornare
Che non siete altro che terra e schiuma
Come faremo a vivere e cosa ne sarà di noi?»
«Bianca schiuma che si dissolve, scura terra
È tutto ciò che resta dei nostri figli (fiera polvere che ci sarà per
sempre cara)»
«Terra e schiuma, voi ci avete dato la vita»,
Schiuma e terra che non torna a casa -
«Neppure ci riconoscereste se dovessimo tornare»
«Non tornerete a casa?» - «I vostri figli non torneranno
mai più a casa». (Byrne 2005, 35)

Nel sentire delle donne a coloro che erano «morti lontano, nell'oscurità», nella solitudine e nell'abbandono, non era rimasto che il dolore di chi li aveva amati e quell'amore e quel dolore dovevano trovare espressione. Nel 1917 la scrittrice britannica Iris Tree⁶ in una poesia senza titolo espresse la propria ribellione contro l'interferenza dello stato nel lutto delle donne.

Mai più! E noi che siamo in lutto, non osiamo indossare
Il nero che avvolge i nostri cuori nel segreto del dolore,
Ma dobbiamo portare il vessillo scarlatto e luminoso,
Il vermiglio del nostro onore, una scia di sangue.
Non osiamo piangere chi deve essere coraggioso in battaglia
«Un'altra morte - un altro giorno - un altro centimetro di terra».
[...]
Di tutti coloro che sono morti lontano, nell'oscurità
Niente è rimasto se non l'AMORE, che ora trionfa. (Tree 1920, 68)

Alla scrittura poetica le donne confidarono anche il profondo senso di colpa per non aver contrastato la guerra, essersene rese complici con il silenzio, la rassegnazione, producendo armi, curando e restituendo all'esercito i corpi dei soldati. Una colpa collettiva delle donne e delle madri, accusate del reato di acquiescenza alla visione patriarcale della vita che Margaret

⁶ Iris Tree (1897-1968), poetessa, artista e modella di artisti, fu ritratta da fotografi, scultori e pittori; nel 1916 fu ritratta da Amedeo Modigliani.

Sackville in *Nostra culpa*, la sua poesia più nota composta nel 1916, non esita a chiamare «assassine del genere umano».

Lo sapevamo. Questo almeno lo conoscevamo – il valore
della vita: questo era il nostro segreto appreso alla nascita
Sapevamo quanto è debole la Forza che il mondo aveva divinizzato.
Non abbiamo parlato e gli uomini sono morti.
Su un mondo calpestato, macchiato di sangue,
temendo che gli uomini ci apprezzassero di meno, abbiamo sorriso.
[...]
Abbiamo temuto la derisione
degli uomini, degli uomini che adorano l'orgoglio
Così, quando loro guidavano,
noi seguivamo. E ora osiamo piangere i morti?
Ombre, echi, prostitute! Abbiamo tradito
I nostri figli; Gli uomini ridevano e noi abbiamo avuto paura.
Le nostre mani hanno preparato questa terra terribile imbevuta di
sangue
Che scuse avizzeremo? Che eravamo cieche e sorde?
Noi madri, e noi assassine del genere umano. (Khan 1988, 86)

Prendere parte al conflitto producendo strumenti di morte, che causava in tante operaie un senso acuto di disagio, ritorna costantemente negli scritti femminili di orientamento pacifista ed è al centro della poesia di Mary Collins,⁷ *Women at Munitions Making*. Le mani delicate delle donne rese ruvide e callose dal lavoro nelle fabbriche di munizioni sono il simbolo del sovvertimento dei valori umani e della condizione femminile in una società dominata dagli uomini.

Donne che fabbricano munizioni

Le loro mani dovrebbero alimentare la fiamma della vita,
le loro dita dovrebbero porgere
il seno roseo, gonfio di latte alle labbra impazienti del neonato,
o accarezzare dolcemente con tenerezza la calda fronte del bambino
sofferente,
o vagare tra i riccioli di fanciulli e fanciulle
Ma ora le loro mani, le loro dita diventano ruvide nelle fabbriche di
munizioni
[...]
Uccidi! Uccidi! (Reilly 1981, 24)

7 Di Mary Gabrielle Collins non ho trovato indicazioni biografiche.

3 Guerra e dominio maschile

La guerra come esito di una distorsione radicale delle energie e delle finalità umane, di una scienza frutto del razionalismo maschile che della tecnologia aveva fatto un'arte di distruzione e uno strumento di dominio, è il tema centrale della raccolta apparsa nel 1918 *Les forces détournées* di Henriette Sauret,⁸ una «Cassandra sulle mura di Troia», come la presentò Séverine nella Prefazione.⁹ La visione maschile del mondo che pervadeva la società, il modo di pensare, determinava gli obiettivi della politica, le forme dell'economia e i metodi della scienza, rovesciava l'ordine naturale delle cose, ovvero la rigenerazione della vita,¹⁰ una verità di cui solo i poeti sapevano farsi interpreti.

L'arte e la macchina

Si dovrebbero consultare i poeti
Prima di scatenare la danza della morte,
si dovrebbe dare loro il diritto di proibire
che si insozzino i giardini, i campanili, i sorrisi.
Essi non sono niente. È l'altro umano ad essere potente.
L'uomo preciso, severo e duro fin dalla nascita,
l'uomo che vede la terra attraverso le sue lenti.
L'uomo rigido, l'uomo esatto e metodico,
che schernisce la tenerezza e travolge il canto
L'uomo il cui lavoro sostiene il nulla.¹¹

Il vortice di distruzione protratto per anni, la «mobilitazione» di tutte le risorse umane e materiali per il «crimine cinico e monotono» della guerra banalizzava la morte e la sofferenza, ottundeva la compassione e la sensibilità umana. Le forze vitali che avrebbero potuto fare del pianeta «un docile giardino» erano deviate e distorte, messe al servizio della fabbrica universale per la produzione di morte. «E il risultato è la cenere» (Sauret 1918, 141). Nei suoi versi la fecondità della natura viene contrapposta alla desolazione e al decadimento morale dell'uomo quando si distacca dalla

8 Henriette Sauret (1890-1976) nel 1913 pubblicò una raccolta di poesie sull'arte e la vita; durante la Seconda guerra mondiale partecipò alla Resistenza e perse il marito, fucilato dagli occupanti.

9 *Préface* a Sauret 1918. Séverine, pseudonimo di Caroline Rémy (1855-1929), pacifista e femminista, durante la Grande guerra si impegnò nella *Société d'études documentaires et critiques sur la guerre* fondata nel 1916 per documentare le responsabilità francesi nel conflitto.

10 «Mobilisation». Sauret 1918, 115-16.

11 «L'art et l'engine». Sauret 1918, 153-8.

natura. Sauret vede avvicinarsi l'annientamento della vita sulla Terra, osserva con orrore la distruzione di tutto ciò che la circonda e lancia la sua vibrante protesta in difesa del diritto alla vita. Dopo il conflitto la scienza non avrebbe più potuto essere vista come creazione benefica e gli esseri umani avrebbero dovuto risvegliarsi dallo stato ipnotico che li stava trascinando come ciechi nel «flusso nero e ripugnante della morte».

Le forze deviate

Cieco che si lascia condurre nell'abisso,
Folle che parte al galoppo verso il nulla,
Padre che presto divorerà suo figlio,
Questo è l'uomo. Uomo, sei tu. Ebbene!
[...]
Fermati!
O domani sarai senza remissione
Schiacciato sotto il peso della tua creazione!
(Sauret 1918, 152)

4 Il volto della guerra

Se Sauret pone al centro della sua riflessione il carattere mortifero del dominio maschile, l'atto di accusa di Margaret Sackville va dritto al cuore della natura della guerra moderna: la violenza sugli inermi il cui ricordo è destinato a ossessionare i sopravvissuti. Nella poesia *A Memory* descrive il silenzio di morte, «fluido come il sangue», che avvolge un villaggio dopo l'invasione.

Un ricordo

Non si sentiva alcun rumore, alcun pianto nel villaggio.
Niente di simile a un suono, dopo le armi;
Solo dietro a un muro il sommesso singhiozzare delle donne,
Lo scricchiolio di una porta, un cane smarrito, e nient'altro.

Silenzio che si potrebbe sentire, nessuna pietà nel silenzio,
Orribile, fluido come il sangue, macchia tutte le strade
Nel mezzo della via due cadaveri insepolti,
Lo sguardo fisso di una donna uccisa dalla baionetta nella piazza del mercato.

Gente umile e rovinata - per loro nessun orgoglio di conquista,
la loro sola preghiera «Oh Dio, dacci il nostro pane quotidiano!»

Non dal fuoco della battaglia, non dai proiettili siamo perseguitati;
Chi ci libererà dal ricordo di questi morti? (Reilly 1981, 95)

In un'altra poesia di Sackville, *The Pageant of War*, che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1916 - l'anno dei massacri di Verdun e della Somme - la Guerra, che si era coperta il volto con una maschera per ingannare e raggirare, assumendo le sembianze ora di Cristo ora della Pace, rivela le sue fattezze orribili e oscene: è la Morte che guida un lungo corteo di morti e di donne in lutto che avanza su un sentiero bianco.

Era «un giorno di inizio primavera», il «respiro di maggio» riempiva l'aria e «ovunque il calore soffuso del sole» e la sua luce facevano risplendere il biancore della strada (Sackville 1916, 9-21).

Il corteo di guerra

E da in fondo alla strada, e da in fondo alla strada deserta
Udii il suono lento, monotono, pesante
Di milioni e milioni di piedi in marcia.
E vidi anche il bianco abbacinante
Della lunga strada alla luce del sole,
E mi domandai cosa l'avesse resa tanto bianca.

Poi attraverso il fragore
Di trombe, corni, proclamanti il suo nome,
Giunse la Guerra [...]

Come la Morte, cavalcava
Un cavallo pallido e agitato,
Ma oscillava di qua e di là,
Come chi è del tutto satollo;
Palpebre pesanti
E occhi sporgenti, vitrei d'orgoglio;
Nessuna traccia
Di riso, lacrime o pietà
Nel viso gonfio segnato dalle vene,
E così per forza
Doveva portare una maschera, per paura che a vedere
Il volto osceno troppo da vicino,
Il cuore di ogni essere umano
Si sarebbe colmato d'odio e di paura,
Ribellandosi e uccidendola.
[...]
Guardai ancora le pietre bianche;
Vidi.

La polvere erano ossa calpestate.
Loro rendevano la strada così bianca.
C'erano ossa di bambini, ossa di uomini,
Calpestate fin dall'inizio del mondo,
Strada di trionfo – strada di gloria! –
Questa strada ideata dall'uomo e poi
Costruita sulle rovine dell'uomo.
Strada che ogni paese ha percorso
Dall'inizio della propria storia,
E chiamata talvolta la strada di Dio;
Strada delle moltitudini votate a stupro,
Distruzione, mutilazione, ira,
Poiché non c'era via di fuga,
E unica loro via era questa strada!
Ecco! Dall'inizio del mondo
Questa fulgida strada – regalo dell'uomo all'uomo.

L'immagine del corteo ritorna nella poesia *Victory*, il corteo della vittoria sul cui percorso Sackville immagina di incontrare le donne, in una «lunga, lunga fila silenziosa»: donne in lacrime che avevano perso i figli, donne accasciate che erano state stuprate – «una storia comune» – donne uccise a migliaia (Sackville 1916, 30-1).

5 Soldati e obiettori

Dedicate in buona parte alle sofferenze delle donne e a quelle di tutte le vittime civili della guerra, le creazioni poetiche femminili abbracciano anche quelle degli uomini, giovani sacrificati a decine di migliaia ogni giorno. Le donne che, ad eccezione delle infermiere, non avevano esperienza diretta della vita al fronte erano ossessionate dalle visioni dei campi di battaglia, tormentate dalla paura e dai fantasmi della loro stessa immaginazione. Nelle poesie lamentano lo strazio della gioventù, le sofferenze e gli abusi nei confronti degli obiettori, celebrano il senso di fratellanza che univa i soldati delle opposte trincee.

Il sacrificio dei soldati nella poesia *The Falling Leaves* di Margaret Postgate Cole, segretaria della *Fabian Society* e in seguito sua presidente, è paragonata alle foglie che cadono lentamente oscurando il sole di mezzogiorno, ai fiocchi di neve che ricoprono silenziosamente «il terreno argilloso delle Fiandre» (Reilly 1981, 21). Anche in *The Veteran*, composta nel maggio 1916, lo splendore di una giornata di sole contrasta con l'oscurità a cui è condannato un soldato che in guerra aveva perso la vista, un veterano, a cui si rivolge un gruppo di reclute per imparare dalla sua esperienza.

Il veterano

Lo incontrammo, seduto sotto il sole
 Accecato dalla guerra e abbandonato. Da oltre lo steccato
 Arrivarono giovani soldati
 Per chiedere consiglio alla sua esperienza.
 E lui parlò di questo e di quello e raccontò loro delle storie
 E di tutti gli incubi, di tutte le teste vuote esplose in aria;
 Poi, sentendoci al suo fianco,
 «Poveri ragazzi, come potrebbero sapere cosa vuol dire?»
 E noi restammo là a osservarlo [...]
 Finché a uno di noi venne in mente di chiedere: «quanti anni hai?»
 «Diciannove, il tre di maggio». (Reilly 3-22 ,1981)

Ma è in *Recruit*, poesia di Sackville composta nel 1917, che con i toni del sarcasmo viene stigmatizzato il sacrificio della gioventù all'idea di patriottismo e allo stereotipo della mascolinità.

DICONO - DICONO

Che avevi la stoffa del soldato,
 La migliore che gli fosse mai capitata. E dicono
 Di aver messo in te tutta la forza e lo spirito necessario,
 Ti hanno raddrizzato le spalle, reso pulito e leale,
 Pronto a servire l'Inghilterra [...]
 Hanno fatto di te un uomo quest'anno, il tipo
 Di cui l'Inghilterra è ricca e fiera, dicono
 DICONO - DICONO
 E alla fine ti hanno ucciso. Così fanno. (Banerjee 2014, 321-2)

Molte donne furono indotte all'attivismo e alla scrittura dalle ingiustizie, dalle umiliazioni, dai maltrattamenti subiti dagli obiettori di coscienza. Le donne erano il nerbo della *No Conscription Fellowship*, l'organizzazione sorta in Gran Bretagna nel 1914 per contrastare l'adozione del servizio militare obbligatorio. Esse denunciavano gli abusi subiti nelle aule di tribunale e nelle carceri, tenevano i contatti con le famiglie, assistevano ai processi, scrivevano resoconti, e non di rado poesie. Per Margaret Postgate Cole, il processo al fratello fu l'evento decisivo che la «fece entrare in un altro mondo, il mondo di chi dubita e protesta, in un'altra guerra» (Khan 1988, 26).

Nel 1915 in una poesia pubblicata privatamente e dedicata a tutte le madri pacifiste, Mrs. Oliver C. Dobell ricorda un giovane obiettore nei cui occhi «brillava la vita e la verità», il candore delle sue dichiarazioni di fronte ai giudici, il contrasto tra la serenità che traspariva dal suo volto e la durezza di quella dei giudici, la loro insofferenza, la loro derisione (Byles 1995, 60).

Il rifiuto di odiare, il senso profondo di condivisione che univa i soldati delle opposte trincee, tema ricorrente nelle poesie dei combattenti, ritorna anche in quelle delle donne, come in *Two on the Battlefield* di Lucine Finch, poetessa di Birmingham. Nel dialogo tra soldati nemici che scoprono di essersi uccisi l'un l'altro, sono gli affetti famigliari, il dolore e la solitudine delle donne ad essere in primo piano.

Due sul campo di battaglia

Che Dio ci aiuti entrambi!
Chi hai lasciato dietro di te
Che amavi?
Una donna, bianca come un pallido fiore,
E tremante come un fiore [...]
E l'ho lasciata,
Tremante come un fiore.
E tu, chi hai lasciato?
Mia moglie e il mio bambino,
un ragazzino dai capelli biondi
E dagli occhi sognanti e interrogativi
Che mi sorrideva mentre lei piangeva
[...]
Che Dio aiuti le donne di tutto il mondo che attendono!

Ecco, prendi la mia mano
Vorrei che le nostre donne
Ci vedessero ora
Insieme, abbracciati
E piangessero l'una sul cuore dell'altra
Confortandosi a vicenda
Per la nostra assenza.
[...] Ecco, prendi la mia mano
Fratello morto che io ho ucciso
E che mi ha ucciso
Saliamo insieme a Dio
E chiediamogli tutto. (Finch 1915, 668)

Le infermiere, costrette a sopprimere le proprie emozioni, non di rado veri e propri traumi, si ripiegano nella scrittura e alla poesia affidano il proprio scoramamento per le offese ai corpi dei soldati, per un lavoro – quello di «rappezzare» uomini perché fossero restituiti all'esercito – che appare loro vano e talvolta colpevole. Nelle poesie delle infermiere le ferite non sono mai degradanti e oscene, bensì descritte con profondo senso di pietà. Ne è un esempio l'opera della scrittrice americana Mary Borden, autrice di bozzetti

e poesie ispirate alla sua esperienza in Francia apparse sulla rivista *Atlantic Monthly*.¹² In *Unidentified* sollecita uomini di chiesa, filosofi e scienziati ad uscire dalle loro tombe e a osservare un soldato morente, un uomo comune che essi avevano giudicato o deriso, o a cui avevano promesso la salvezza. Con occhio esperto e compassionevole l'infermiera mostra loro il corpo di un giovane uomo nel momento in cui la vita sta per abbandonarlo.

Non identificato

Guardate da vicino quest'uomo. Guardate!
Aspetta la morte;
la vede avvicinarsi
I suoi piccoli occhi iniettati di sangue la sentono premere da ogni parte;
la sente arrivare correndo nel terreno sottostante;
sente il suo grido nell'aria frenetica
morte che lacera in due il cielo urlante
che esplose improvvisamente dalle imputridite viscere della terra
morte terribile e orrenda.
Ne accoglie l'impatto sulla schiena, il petto, il ventre, le braccia
[...]
Ma guardate!
Guardate il suo viso immobile
È fatto di piccole fragili ossa e carne, attraversate da frementi muscoli, fini come seta
Nervi delicati, soffici membrane riscaldate dal sangue
Che scorre fluido nelle tenere vene.
Un soffio, un minuto ancora e il viso di quell'uomo sarà una massa di materia, melma orribile e piccole fragili schegge
Lo sa
Aspetta
[...]
Studiosi, filosofi, uomini di Dio, lasciate in pace quest'uomo
[...]
Gli uomini muti e senza nome sotto i suoi piedi lo accoglieranno accanto a loro, nel fango.
Dategli un ultimo sguardo e lasciatelo là
Senza amici, senza ricompensa e sconosciuto.¹³

¹² Mary Borden (1886-1968), infermiera volontaria in Francia, nel 1929 pubblicò la sua opera più nota basata sulla sua esperienza: *The Forbidden Zone*.

¹³ Cito dalla versione telematica della edizione del 1929, William Heinemann, Ltd., London, disponibile in internet all'indirizzo <http://www.ourstory.info/library/2-ww1/Borden2/fz.html>

6 La ribellione

«Donne, la disperazione dissecca il vostro cuore? | Morto vostro figlio, vostro marito! Ebbene, nessuna rivolta?». Così scriveva Henriette Sauret nella poesia *Elles*, gravemente censurata. La poesia, infatti, è anche uno spazio per gridare la propria ribellione contro la guerra, contro lo stato e contro Dio che tollera lo scandalo della violenza organizzata (Sauret 1918, 99-101¹⁴). La poetessa russa Zinaida Gippius, che in un primo momento aveva accolto la guerra come missione cristiana, già nel 1915 la rifiuta come nemica del vero ideale ecumenico.

Senza giustificazione

No, non approverò mai.
Vere sono le mie maledizioni.
Non perdonerò. Non vivrò,
In abbracci di ferro.
[...]
Nell'ultima ora, nell'oscurità, nel fuoco,
Non lasciate che il cuore dimentichi:
Non c'è mai stata una guerra giusta
E mai ci sarà.
E se questa è la mano tesa di Dio
Questo orribile sentiero di sangue
La mia anima combatterà persino Lui
La mia anima si ribellerà a Dio.
(Goldman 1993, 86)

Solo la ribellione delle donne avrebbe potuto portare la pace nel mondo, ma per farlo avrebbero dovuto avere doti di coraggio, orgoglio della propria femminilità, essere creative e ispirate. Lo affermò con forza la scrittrice americana Florence Guertin Tuttle¹⁵ nella poesia *A Call to Arms*. In forma poetica Tuttle riprendeva i temi della sua opera del 1915, *The Awakening of Woman*, in cui illustrava la sua concezione di femminismo, un nuovo senso di responsabilità verso la vita, un risveglio psichico, cre-

(2018-10-02). Le più recenti non includono le poesie.

14 Non mi risulta che le poesie di questa raccolta, brutalmente amputate dalla censura, siano state riedite nella loro versione originale. Henriette Sauret (1890-1976), già autrice di raccolte di poesie prima del conflitto, aveva partecipato ai circoli d'avanguardia.

15 Florence Guertin Tuttle (1869-1951), impegnata nel movimento per il suffragio, la pace e il controllo delle nascite; durante la guerra sposò la causa dell'internazionalismo e diresse la *Women's Pro-League Council*.

ativo e spirituale che si esprimeva nell'azione (Guertin Tuttle 1915). In *A Call to Arms* rivolgeva il suo appello alle donne ribelli, «disposte a condurre, non a seguire; donne libere che non imitassero gli uomini»; donne compassionevoli che si rifiutassero di forgiare proiettili per distruggere il cuore di un'altra donna; donne creative, «costruttrici di generazioni» che proteggessero «da mani bastarde i loro duraturi capolavori»; donne ispirate dagli ideali di libertà, guerriere al servizio della pace, risolte a liberare il corpo e lo spirito dell'uomo (Guertin Tuttle 1917).

La poesia apparve il 19 maggio 1917 su *Four Lights*, organo della sezione di New York del *Women's Peace Party* (WPP)¹⁶ ispirato ad un pacifismo attivo e a un femminismo radicale. Le poesie pubblicate in *Four Lights* avevano tutte lo stesso sarcasmo, la stessa irriverenza, lo stesso richiamo all'azione che caratterizzavano la rivista.

Se le poesie delle autrici britanniche e francesi in molti casi non poterono essere pubblicate o furono mutilate dalla censura, in America nel periodo della neutralità, quando gli scritti pacifisti circolarono liberamente, le poesie divennero un importante strumento di propaganda (Van Wienen 1992). Il WPP si dotò di una *Arts Committe* con lo scopo di incoraggiare «artisti, musicisti e scrittori a produrre opere in favore della pace». Una delle prime poesie proposte fu *The Fighters* di Florence Wilkinson. I combattenti, ammoniva l'autrice, non avrebbero avuto né l'approvazione né il sostegno delle donne poiché stavano distruggendo tutto ciò che per le donne aveva valore. Essi non stavano combattendo per la sicurezza delle donne, come affermava una chiassosa propaganda, stavano combattendo contro di loro.

I combattenti

Voi che combattete per il vostro onore
 Per il vostro futuro
 Per la vostra esistenza,
 [...] Noi siano coloro che amate e a cui siete affezionati
 Che avete lasciato,
 Che avete privato di ogni cosa,
 [...] State combattendo contro di noi, valorosi combattenti!
 (Van Wienen 1997, 48)

Anche gli uomini erano spinti alla disobbedienza e alla ribellione. La poetessa americana Edith Matilda Thomas, autrice di una raccolta dal titolo *The White Messenger, in The Woman's Cry*, incitava gli uomini a non rispondere alla chiamata affrontando il rischio di essere uccisi.

¹⁶ Il WPP fu fondato a Washington nel gennaio 1915 ad un Congresso a cui parteciparono 3.000 donne delle associazioni femminili americane che avevano una commissione sulla pace.

Il grido della donna

Restate nei vostri campi e nelle vostre botteghe, non andate!
Non fatevi «mobilitare», ma rimanete fermi come pietra;
E se vi manderanno in prigione, e se
Rovesceranno sopra i vostri cuori la loro pioggia di piombo
Perché non servirete, rimanete fermi finché non cadrete!
Non potete che morire – ma così morirete innocenti!
(Thomas 1915, 57)

Il nesso pace-maternità, il tema più diffuso negli scritti pacifisti della Grande guerra, è in primo piano anche della poesia. Nel 1916, all'evento organizzato dal WPP a Detroit come coronamento di migliaia di incontri tenuti in tutto il paese per indurre il governo degli Stati Uniti a farsi promotore del processo di mediazione, la scrittrice Angela Morgan, in costume greco, recitò la poesia *A Battle Cry of the Mothers*. La poesia, che era stata letta anche al Congresso internazionale delle donne all'Aia nella primavera del 1915,¹⁷ divenne l'emblema del pacifismo femminista. Pubblicata nello stesso anno, terminava con l'evocazione di milioni di piedi in marcia al ritmo di milioni di tamburi.

Il grido di battaglia delle madri

Noi che abbiamo dato alla luce i soldati,
Lanciamo il nostro grido fino ai confini della terra
La nostra voce ai confini del tempo sia scagliata,
E possa risvegliare il mondo addormentato.
Carne della nostra carne, ossa delle nostre ossa,
Dolore dei secoli fattosi parola,
Fin dove la voce umana potrà arrivare
Grideremo e pregheremo per il bene dei nostri figli!

Guerrieri! Consiglieri! Uomini sotto le armi!
La cui gloria soffia coi venti di guerra,
Quando la grande rivolta arriverà
Sentirete il ritmo
Di marcia dei nostri piedi
Al suono di milioni di tamburi.
E saprete che il mondo è finalmente desto –
Sentirete il grido delle madri –
E vi arrenderete – per il bene delle madri!¹⁸

17 Il Congresso che riunì oltre 1.000 donne autoconvocate provenienti da paesi neutrali e belligeranti, fu l'evento di maggior rilievo per il pacifismo a livello internazionale.

18 La poesia è disponibile in internet all'indirizzo <https://letterstomsfeverfew.wordpress.com/2012/06/12/battle-cry-of-the-mothers>.

7 L'oltraggio all'infanzia

La guerra, violazione suprema della maternità, è anche un crimine contro l'infanzia e le future generazioni. Lo esprime in forma poetica Margaretta Chuyler che nella poesia *We Who Are about to Live, Salute You!* pubblicata su *Four Lights* poco prima che la rivista fosse soppressa, dava voce ai bambini nel grembo materno, al loro diritto di vedere la luce in un mondo che rispettasse la vita, al loro terrore di nascere, alla lotta per la vita che li attendeva in una «terra arida, devastata e grigia».

Nascituri te salutant!

Siamo i bambini non ancora nati
 Bambini dei dolori e dei rimpianti selvaggi
 Senza pace nel grembo delle nostre madri
 Aspettiamo spaventati il tempo designato
 I nostri padri giacciono su un campo calpestato
 I loro occhi fissi e spalancati nella morte
 Le loro ossa bianche segnano per noi il cammino
 Dovremo seguirli là dove ci hanno preceduto?

Giungeremo non desiderati e non accolti
 Succhieremo il latte da seni inariditi
 Impareremo l'angoscia e il piacere dell'odio
 Invece dell'amore a cui avremmo diritto
 Senza aiuto lotteremo per la vita
 In una terra arida, devastata e grigia
 I nostri fragili corpi dietro l'aratro
 Faranno solchi leggeri e poco profondi

Alla fine diventeremo carne da cannone?
 Giacereemo anche noi su un campo calpestato?
 Meglio per noi sarebbe stato non essere mai stati concepiti
 Noi, figli di guerre aggressive
 Il nostro pianto risuonerà fino alla fine del mondo
 Il nostro odio vivrà quando anche noi moriremo
 Ma voi che sapete, abbiate pietà di noi
 Noi, i bambini non ancora nati! (Chuyler 1917)

Che avessero i toni dell'accusa, della malinconia o del sarcasmo; che fossero scritte nella convulsione del dolore o nell'impeto della rivolta, le poesie delle donne erano sempre sovversive, testimonianza del costo della guerra in termini di sofferenze umane, della forza morale di coloro che lottavano per affermare una visione nata dalla profondità dell'esperienza femminile della vita, nemica irriducibile della guerra.

Bibliografia

- Banerjee, Argha (2014). *Women's Poetry and the First World War (1914-18)*. New Dehli: Atlantic Publishers.
- Bianchi, Bruna (2018). *L'avventura della pace. Pacifismo e Grande guerra*. Milano: Unicopli.
- Byles, Joan Montgomery (1995). *War, Women, and Poetry, 1914-1945*. Cranbury: Associated University Presses.
- Byrne, Dorothy; McMillan, Michel (2005). *Modern Scottish Women Poets*. Edinburgh; London; New York; Melbourne: Canongate.
- Borden, Mary (1929). *The Forbidden Zone*. London: William Heinemann, Ltd.
- Bodin, Louise (1918). «La voix d'une maman». *La voix des femmes*, 2, 9 mai, 1.
- Boyle, Mary Elizabeth (1916). *Aftermath*. Cambridge: Heffer & Sons.
- Brittain, Vera M. (1918). *Verses of a V.A.D.*. London: Erskine Macdonald.
- Brittain, Vera (1933). *Testament of Youth. An Autobiographical Study of the Years 1900-1925*. London: Gollancz.
- Chuyler Margaretta (1917). «We Who Are about to Live, Salute You!». *Four Lights*, 16 June.
- Finch, Lucine (1915). «Two on the Battlefield». *Outlook*, 21 July.
- Goldman, Dorothy (ed.) (1993). *Women and World War I. The Written Response*. London: Macmillan.
- Grantham, Alexandra (1915). *Mater Dolorosa*. London: Heinemann.
- Guertin Tuttle, Florence (1915). *The Awakening of Woman. Suggestions from the Psychic Side of Feminism*. New York; Cincinnati: Abington.
- Guertin Tuttle, Florence (1917). «A Call to Arms». *Four Lights*, 19 May.
- Key, Ellen (1916). «Deux ans, deux ans, deux ans!». *Le Carmel*, 1, october.
- Khan, Nosheen (1988). *Women's Poetry of the First World War*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Neuman, Vivien (2016). *Tumult & Tears: An Anthology of Women's First World War Poetry*. Barnsley: Pen & Sword Books.
- Reilly, Catherine (1978). *English Poetry of the First World War: A Bibliography*. London: Prior.
- Reilly, Catherine (1981). *Scars Upon My Hearth. Women's Poetry and Verse of the First World War*. London: Virago.
- Sackville, Margaret (1916). *The Pageant of War*. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent.
- Sauret, Henriette (1918). *Les Forces détournées*. Paris: Guilde Les Foregerons.
- Sloan Goldberg, Nancy (1991). «French Pacifist Poetry of World War I». *European Studies*, 21, 239-58.
- Sloan Goldberg, Nancy (1993). «En l'honneur de la juste parole». *La poésie Française contre La Grande Guerre*. New York; San Francisco; Bern; Baltimore; Frankfurt am Main; Berlin; Wien; Paris: Lang.
- Thomas, Edith Matilda (1915). *The White Messenger*. Boston: Badger.

Tree, Iris (1920). *Poems*. London; New York: Hohn Lane.

Van Wienen, Mark (1992). «Women's Way in War: The Poetry and Politics of the Woman's Peace Party, 1915-1917». *Modern Fiction Studies*, 38, 3, 687-784.

Van Wienen, Mark (1997). *Partisans and Poets. The Political Work of the American Poetry in the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Fuga ed esilio di Mayy Ziyāda Nazareth 1886-Il Cairo 1941

Ida Zilio Grandi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The life of Mayy Ziyāda, a complex – and still underestimated – intellectual figure at the time of the Nahḍa or Arab «renaissance», appears in many ways a gradual and necessary flight from the world and, at the same time, a progressive refinement of the sensibility. From her birth in Nazareth, her youth amid the nationalist and anti-British agitation in Cairo, a cosmopolitan and multicultural city, to her hospitalization in a psychiatric hospital in Beirut, then finally back to Cairo where she died in utter solitude, Mayy Ziyāda's wide and varied literary production speaks for those who, fleeing from themselves and from the emotions of a world at once changing and resisting change, are foreigners everywhere, forever «in the wrong place».

Sommario 1 Premessa. – 2 Mayy Ziyāda e il «rinascimento» arabo. – 3 Il dubbio identitario. – 4 Un amore esiliato. – 5 Un salotto euro-arabo e islamo-cristiano. – 6 Fuga esilio e sradicamento. – 7 La malattia della fuga.

Keywords Mayy Ziyāda. Nahḍa. Jibrān Khalīl Jibrān. Arabic language and literature.

1 Premessa

Come notava Edward Said (1935-2003) in un noto saggio (Said 2008), l'esilio è quella condizione di radicale estraneità che genera senso di solitudine e isolamento; secondo l'autore palestinese, questi sentimenti resistono a ogni sforzo di acculturazione e comunità, e convivono con il desiderio urgente di ritrovare e ricostruire, un desiderio tragico perché segnato dall'impossibilità, e votato alla delusione. In questo saggio Said citava tra l'altro un passo di Ugo di San Vittore (1096-1141), tra i nomi più autorevoli del pensiero scolastico, che illumina la perfezione intellettuale e spirituale di chi è straniero ovunque. Secondo Ugo nel *Didaskalicon*, proprio la terra straniera è il presupposto dell'apprendimento, e poi dell'amore, e poi della contemplazione; così, solo chi arriva a realizzare la fuga dal proprio mondo e la conseguente condizione di radicale estraneità da esso può raggiungere l'apice della perfezione umana, essendo superiore, nell'ordine, a chi trova dolce la propria patria e a chi è in patria in ogni luogo. Nello schema proposto dal teologo medievale e ripreso da Said, la fuga e l'esilio – reali o

metaforici che siano – hanno un risvolto fortemente positivo, perché, nella crescente emancipazione dai legami con la realtà circostante, determinano l'affinamento dell'intelletto e dello spirito; tuttavia, a questo fa da contrappunto il dolore aspro e ugualmente progressivo dello sradicamento. In questo contesto è facile inserire la fugura di Mayy Ziyāda, nome di penna di Mārī Ilyās Ziyāda, nata a Nazareth nel 1886 e morta al Cairo nel 1941, e, come Edward Said, di origine palestinese.

Mayy Ziyāda è stata un'artista e un'intellettuale di alto e ampio profilo, tra i primi rappresentanti nel mondo arabo della 'poesia in prosa' (in arabo *al-shi'r al-manthūr*),¹ saggista e giornalista sui temi della società, della politica e della cultura,² autrice di biografie,³ traduttrice letteraria dal francese, dall'inglese e dal tedesco, abile conferenziera⁴ e personaggio di spicco nella società cairota di inizio Novecento.⁵ E la sua vita può leggersi come un percorso di graduale fuga e sradicamento dal mondo e dalle emozioni, allo stesso tempo, di un affinamento della coscienza sempre più segnato dal dolore e dalla rassegnazione.⁶

1 Sulla raccolta *Zulumāt wa-ashi'a* (Cairo, 1923), vedi Moreh 2007; sulla poesia in prosa rimando in generale a Bernard 1959 e Giovannetti 1998 (quest'ultimo saggio è ripreso in Giovannetti 2008, 19-45).

2 Pubblicò su varie riviste. In arabo: *al-Mahrūsa*, *al-Muqtaṭaf*, *al-Hilāl*, *al-Ahrām* e *al-Siyāsa al-Uṣbū'iyya*; in francese: *Sphinx* e *Le Progrès Égyptien*; in inglese: *The Egyptian Mail*, cf. Moreh 2007. Per i suoi interventi su *Oriente Moderno* vedi in seguito.

3 Riguardo a: Bāḥithat al-Bādiya (pseudonimo di Malak Ḥifnī Nāṣif) (Cairo, 1920); Warda al-Yāzjī (Cairo, 1924); 'Ā'isha al-Taymūriyya. Questi studi furono dapprima pubblicati a puntate in *al-Muqtaṭaf* (1923-5) e poi raccolti in volume (1956). Gli articoli dedicati a personalità di spicco del suo tempo sono raccolti in *al-Ṣaḥā'if* (Cairo, 1924), cf. Moreh 2007. In italiano, Dorigo 2008. Ricordo qui che l'autrice sperimentò anche il campo del racconto, specialmente con «Ḥikāyat al-sayyida allatī la-hā ḥikāya» (La storia della signora che aveva una storia), in Ziyāda 1982, 2, 587-95. Per la traduzione inglese vedi Ziyāda 2005.

4 Le sue conferenze sono raccolte in *Kalimāt wa-ishārāt* (Cairo, 1922), vedi anche Moreh 2007.

5 Sul suo salotto vedi in seguito.

6 La figura di Mayy Ziyāda continua a non riscuotere l'attenzione che merita. Sull'apprezzamento scarso e comunque tardivo per la sua figura rimando soprattutto al bel saggio di Antje Ziegler (1999) contenente una dettagliata storia editoriale della saggistica su questa autrice. Guidato dalla volontà di mantenere vivo l'interesse per Mayy Ziyāda anche Khoury 2001, cf. Khoury 2003. Tra i migliori saggi recenti al proposito, Lázaro Durán 2002. In arabo, segnalo soprattutto Sakākīnī 1969 e Ghurayyib 1978. Precipuamente dedicato all'attività giornalistica di Mayy Ziyāda, Iṣfahānī 2009. Per gli studi in italiano vedi in seguito. Per le opere complete, oltre al già citato Ziyāda 1982 (la cui 'completezza' però non sarebbe effettiva, cf. Ziegler 1999, 107), vedi anche Zaydān 1996; un estratto dell'introduzione («taqdīm») a quest'ultimo, di Ghāda al-Sammān, è apparso nella traduzione inglese di Fatme Sharafeddine Hassan con il titolo *The victim of beauty. Reviving the Literary Legacy of Mai Ziadeh* (Sammān 1999).

2 Mayy Ziyāda e il «rinascimento» arabo

Naturalmente, il tema della fuga e dell'esilio,⁷ con la solitudine, la sofferenza e la rinuncia che ne conseguono, è solo una delle chiavi di lettura di questa figura complessa. Mayy Ziyāda può essere osservata, per esempio, come promotrice e sostenitrice di istanze femministe; oppure nella sua lotta a favore della giustizia sociale, ma non dell'uguaglianza che considerò un'utopia; oppure nell'appassionata difesa di un umanesimo secolare; e anche nei suoi rapporti con la cultura italiana,⁸ e nella pionieristica attenzione alle culture estremo-orientali.⁹ E ancora, nell'apertura e anzi compartecipazione alla cultura europea, con la capacità di fare e stimolare 'interculturà'; oppure nelle riflessioni sulla musica orientale in rapporto a quella occidentale,¹⁰ e, tra le altre cose, sui matrimoni misti.¹¹ E può essere apprezzata anche nell'ampia poliglossia, o nel suo impiego della lingua araba, affinato dalla capacità di traduttrice.

La complessità di Mayy Ziyāda e insieme la sua mancata risoluzione esistenziale sono lo specchio del periodo in cui visse, denso nelle componenti e complicato negli esiti, un periodo che vide il mondo arabo particolarmente ricettivo nei confronti della cultura occidentale e teso al tempo stesso all'individuazione e alla riprova della propria identità, culturale e anche politica, nel contesto internazionale. Un periodo che si definisce *nahḍa*, cioè 'rinascimento' o 'risveglio', e anche 'risorgimento' come propose Francesco Gabrieli (m. 1996), e che la stessa Mayy Ziyāda rappresentò e contribuì a creare. E forse, una certa riscoperta della sua figura negli ultimi decenni si deve soprattutto allo spirito liberale e secolare di quel «rinascimento» che fa da contraltare all'attuale *revival* del pensiero islamista.¹²

Ma è anche vero che la vita e l'opera di Mayy Ziyāda, nello spettro multiforme delle sue vocazioni, sembrano muoversi continuamente sul filo dell'estraneità, e che la sua appartenenza ai vari contesti esistenziali non sembra mai davvero aderente o compiuta; per richiamare il titolo di un altro lavoro di Edward Said, Mayy Ziyāda appare «sempre nel posto sbagliato» (Said 2009).

7 Evidenziato anche da Camera d'Afflitto 1985, specialmente 208-10.

8 In particolare Pirandello; cf. Khoury 2003, 199-206.

9 Per un esempio, «Ḥadīth 'an al-sharq al-aqsā» (Un discorso sull'Estremo Oriente). Ziyāda [1924] 2013, 75-80.

10 Cf. «Fī 'ālam al-ilḥān» (Nel mondo del compositore). Ziyāda [1924] 2013, 83-7.

11 Cf. «Zawj al-sharqiyyin bi-l-gharbiyyāt» (Il matrimonio degli orientali con le occidentali). Ziyāda [1924] 2013, 107-9.

12 Così le conclusioni di Ziegler 1999, 115.

3 Il dubbio identitario

Come si è detto sopra, Mayy Ziyāda è di origine palestinese.¹³ Nacque a Nazareth, città annessa ad Israele nel 1948, da genitori cristiani, entrambi di cultura elevata; la madre era di origine siriana, e il padre era libanese. Cosa consueta per le famiglie arabe cristiane di allora, e anche di quelle arabe musulmane se illuminate e abbienti, Mayy Ziyāda ricevette un'istruzione francofona presso istituti religiosi cristiani: prima nella stessa Nazareth (1892-9), poi nella cittadina di 'Ayntūra (1900-4), e infine a Beirut (1904-8), che era allora 'la Parigi d'Oriente', una città vivace, dotata di moderne strutture portuali, aperta su Damasco e sul retroterra siriano grazie allo sviluppo delle reti stradali e ferroviarie; e che, dopo le ondate migratorie dei maroniti in fuga dalle stragi compiute dai Drusi (1860), accoglieva una popolazione a maggioranza cristiana.¹⁴

A ventidue anni, nel 1908, Mayy Ziyāda segue i genitori che si spostano al Cairo, dove il padre fonda e dirige una rivista politico-letteraria di nome *al-Maḥrūsa*. Anche il Cairo era una città piena di fermenti: quasi un secolo prima (1811) Moḥammed 'Alī aveva iniziato l'ammodernamento tecnico del paese, e nel 1869 era stato realizzato il Canale di Suez; dopo il breve ma intenso periodo napoleonico (1798-1801), la crescente ingerenza europea era culminata nel 1882 con l'occupazione inglese, destinata a durare fino al 1914 con l'inizio della prima guerra mondiale. Quando Mayy Ziyāda arriva al Cairo, l'agitazione nazionalista e anti-britannica era in atto da tempo, e sarebbe sfociata nella proclamazione del Regno indipendente d'Egitto, nel 1922.

Un paio d'anni dopo l'arrivo al Cairo, nel 1911, a 25 anni, Mayy Ziyāda si iscrive alla Facoltà di Lettere della neonata Università statale egiziana, dov'è l'unica donna a frequentare questa istituzione pubblica; studia arabo, ancora francese, inglese, italiano, tedesco, latino e greco moderno, e si laurea nel 1917. L'anno successivo, in un articolo apparso sulla rivista *al-Muqtaṭaf* (53, 1918, 465-71) descriverà con entusiasmo il clima liberale e umanista dell'Università statale, e la sua decisa apertura alle donne (Lázaro Durán 2003). Nel frattempo studia scienze coraniche con alcuni docenti dell'Università islamica di al-Azhar e affina la grammatica e la grafia araba sotto la guida del celebre scrittore e traduttore, nonché attivista liberale, Luṭfī al-Sayyid (m. 1963).

Negli anni Venti, la figura di Mayy Ziyāda aveva assunto una discreta notorietà tra gli intellettuali arabi, specialmente egiziani e siriani. L'arabi-

13 Per le notizie biografiche che seguono, cf. soprattutto Moreh 2007.

14 Come ricorda per esempio la libanese Hoda Barakat (n. 1952) (Barakat 2003), Beirut «era prospera: ortodossi e cattolici di rito greco, collegio siriano, evangelisti americani, università dei gesuiti, saggezza dei maroniti, suore lazariste, prussiane e nazarene, scuola inglese, istituto militare sultanale».

sta italiano Ettore Rossi (m. 1955), con il più anziano Eugenio Griffini (m. 1925), entrambi della rivista *Oriente Moderno*, furono i primi in Europa a scoprire questa giovane autrice;¹⁵ e lo stesso Rossi la volle tra i redattori della rivista, dove lei pubblicò in italiano (Camera d'Afflitto 1985, 206). Una volta Rossi le chiese a quale paese sentisse di appartenere; ed ecco il suo resoconto, pubblicato su *Oriente Moderno* nel 1925:

la signorina Mayy dichiara di non sapere se è palestinese o siriana o egiziana, ma ha in cuore le nostalgie della Palestina e del Libano, si sente fiera della patria araba, è affezionata alla Valle del Nilo. È cristiana cattolica senza fanatismo; augura che gli odi si assopiscano e le credenze si concilino. (Rossi 1925, 613)¹⁶

Lo studio di Ettore Rossi da cui è tratto il passo appena citato si intitola «Una scrittrice araba cattolica, Mayy (Marie Ziyāda)», e include una biografia della scrittrice e notizie puntuali sui suoi lavori. In seguito anche l'arabista e islamista Martino Mario Moreno (m. 1964) le avrebbe dedicato una certa attenzione;¹⁷ ma soprattutto la apprezzò Francesco Gabrieli, che nel 1945 mise a punto l'antologia *Mayy Ziyade. Luci ed ombre*. Tra i testi tradotti da Gabrieli compare «Ayna waṭanī» (Dov'è la mia patria) (1945, 71-4),¹⁸ tratto dalla raccolta *Zulumāt wa-ashi'a* (Tenebre e raggi di sole), pubblicata al Cairo nel 1923. Cito un breve passo, che illumina, oltre allo spaesamento geografico e linguistico, anche il disagio dei cristiani in Medio Oriente:¹⁹

Questi dicono: «Tu non sei dei nostri, perché sei di un'altra gente (*ṭā'ifa*)». E quegli altri dicono: «Tu non sei dei nostri, perché sei di un'altra stirpe (*jins*)». Perché a differenza degli altri io sono colei che non ha patria? Sono nata in un paese (*balad*), mio padre era d'un altro paese, mia madre d'un altro ancora; in un altro paese io abito, e i fantasmi dell'anima mia si spostano di paese in paese. A quale di questi paesi mi debbo ricollegare, quale di questi paesi debbo difendere? [...]

15 Mayy Ziyāda è stata a lungo la poetessa araba più conosciuta dagli arabisti italiani, mentre è stata studiata in misura minore negli altri paesi occidentali. Camera d'Afflitto 1985, 206.

16 Brano ripreso anche da Camera d'Afflitto 1985, 207-8.

17 Nel 1963 e nel 1964. Camera d'Afflitto 1985, nota 18.

18 Il testo era già stato parzialmente tradotto da Ettore Rossi (1925, 609). A sua volta la traduzione di Gabrieli è parzialmente ripresa in Camera d'Afflitto 1985, 208.

19 Sui cristiani in Medio Oriente, vedi ora Girma, Romocea 2017.

(Gabrieli 1945, 73).²⁰ In che modo (*bi-ayy lahjāt*) parlerò con gli altri, con quali vincoli (*rawābiṭ*) mi legherò? Debbo tenermi stretta alla lingua dei miei (*luḡhat jamā'atī*), una lingua che secondo loro non è la mia (*laysat lī*) e nemmeno è fatta (*lam tūjad*) per quelli come me, oppure debbo adottare la lingua degli stranieri, quella che a loro avviso io sto usurpando (*mutahajjima 'alay-hā*)? [...] Debbo onorare i costumi antichi, oggi combattuti dai progressisti (*nahidūna*), oppure accoglierò le novità (*al-asālīb al-ḥadītha*), facendomi bersaglio alla freccia dei conservatori?

Nella stessa raccolta compare «Anta ayyuhā al-gharīb» (Tu, straniero), un testo costruito sulla crisi di appartenenza dell'autrice, sulla necessità di dissimulazione, e sulla portata conoscitiva della solitudine e del dolore. È una sorta di appello a un «compagno di prigionia», là dove la prigionia è una vita non amata e intensamente triste; ma l'affinità esperienziale non rende questo compagno meno distante. L'incomunicabilità che li separa è rappresentata dall'inconsapevolezza di questo «straniero», che non sa e non saprà d'essere oggetto d'amore; sul piano formale, la distanza è garantita dall'uso incalzante del tempo futuro, che rimanda all'infinito ogni soluzione. Ecco qualche stralcio in traduzione:

Tu ed io siamo prigionieri della vita, e come i prigionieri si riconoscono dal numero, gli esseri viventi si riconoscono dal nome. [...] Quando i desideri non saranno appagati, io farò ricorso alla tua misericordia, io, che ti sembro festosa e leggera; ti rivelerò il lamento del mio dolore, e ti dirò uno per uno i pesi che, fin dall'alba dei miei giorni, mi piegano le spalle e mi chinano il capo, io, che cammino con due ali e una ghirlanda [...] Ti chiamerò padre e madre [...], ti chiamerò popolo mio, famiglia mia [...] ti chiamerò fratello e amico, io che non ho fratello e non ho amico. Ti mostrerò che sono debole e ho bisogno d'aiuto, proprio io, che tu credi forte come un eroe e invincibile come un prode cavaliere. Ti mostrerò che manco d'affetto e tenerezza, e poi piangerò davanti a te, tu questo non lo sai. E quando sarò confusa e incerta sulla via da percorrere, ti chiederò parere e consiglio, e tutto questo farò e tu non lo sai. [...] Ti penserò malato per sanarti, colpito per confortarti, esiliato, vilipeso, per essere io patria e famiglia a te, prigioniero [...] E nel profondo della mia anima, la mia gratitudine per te sale come incenso, perché tu mi hai rivelato quel che altri non mi hanno rivelato. Lo sai questo, tu che non sai? Lo sai questo tu, che sei colui che io non voglio che sappia?²¹

20 Fino a qui la traduzione è di Gabrieli; in seguito è mia, da Ziyāda 1982, 2, 364-8, specialmente 364-5, come anche l'inserimento dei termini arabi in trascrizione.

21 Mayy Ziyāda 1982, 2, 358-60. La traduzione di questo brano è mia. Una traduzione integrale compare in Gabrieli 1945, 64-7.

4 Un amore esiliato

Queste prose poetiche e altre nella stessa raccolta sono state collegate, per una certa corrispondenza nell'ispirazione lirica, all'opera di un altro grande autore arabo, anch'egli affascinato dal romanticismo europeo come la gran parte di quella generazione; è il libanese Jibrān Khalīl Jibrān (m. 1931), cristiano a sua volta, poeta, scrittore, filosofo e anche pittore, nome di punta della cosiddetta 'letteratura araba dell'esilio' (*mahjar*). Emigrato a New York in giovanissima età, Jibrān è autore tra l'altro di un libro di culto per la controcultura americana e i movimenti new-age, *Il Profeta*. Per quasi vent'anni, dal 1913 alla morte avvenuta nel 1931, Jibrān intrattenne uno scambio epistolare con Mayy Ziyāda; sono lettere d'amore, ma anche diari intimistici e resoconti critici sulle rispettive produzioni artistiche.

La pubblicazione delle lettere di Mayy Ziyāda fu ostacolata dalla sua famiglia;²² ma alcune vennero raccolte e pubblicate nel 1950 dal libanese Jamīl Jabr nel saggio «Mayy wa-Jibrān» (Jabr 1950).²³ Furono invece pubblicate con facilità le lettere di lui, e parzialmente tradotte dall'arabo in italiano da Amalia De Luca (1980; 1981).²⁴

In una di queste, datata 3 novembre 1920, Jibrān scrive:

Non sei anche tu straniera in questo mondo? Non sei in realtà anche tu estranea al tuo ambiente e a tutte le ambizioni e mete? Dimmi, dimmi, Mayy, ci sono molti in questo mondo che comprendono la tua lingua? Quante altre volte hai incontrato chi ti ascolti mentre taci, ti comprenda mentre te ne stai in silenzio [...]? Tu ed io siamo di quelli cui Dio ha elargito amici, amanti e discepoli in quantità; però, dimmi, vi è tra questi sinceri ammiratori uno solo cui tu possa dire: «Prenditi la mia croce, almeno per un giorno?» (De Luca 1981, 75)

A dispetto della lunga, ma intermittente, corrispondenza, i due non si conobbero mai di persona. E nemmeno cercarono l'occasione per farlo. In un'altra lettera a Mayy Ziyāda, datata 11 giugno 1919, Jibrān scriveva:

Mi chiedete se avete amici in questo paese. Sì per la vita e per quanto c'è in essa di dolcezza pungente e di sacra amarezza, voi avete un amico

²² Così, ma senza fonte, in <https://middleeastrevised.com/2014/10/30/remembering-mayy-ziyadeh-ahead-of-her-time/>, datato 30 ottobre 2014 (2018-10-03).

²³ Il saggio è stato nuovamente pubblicato nel 2001, Bayrūt: Dār Ṣādir. Sulle lettere di Mayy, non solo a Jibrān ma anche ad altri intellettuali, e sulla letteratura epistolare nell'Egitto dell'epoca, vedi Jabr 1954; e Ṭunnāḥī 1974; vedi anche lo studio di Buthayna Khālidī (2012).

²⁴ In seguito sono apparsi: Colombo, Valentina (cura e traduzione di) (1996). *Lettere d'amore. Corrispondenza con Mayy Ziyadah*. Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo; e Paulo Coelho (a cura di) (1998). *Le lettere d'amore del profeta*. Milano: Bompiani.

nel nostro paese [...]. E l'amico lontano è più vicino dell'amico presente: non appare molto più grande e imponente il monte a colui che cammina nella valle, che a colui che vi abita sopra? (De Luca 1981, 55)

In un'altra ancora, datata 25 luglio 1919, Jibrān osserva:

Una volta mi avete scritto: «Non è forse vero che tra le menti si instaura una comunione e un dialogo che la percezione sensoriale non può captare? Chi è colui che si sente di escludere recisamente questa comunione, specie tra connazionali?». In questa bella frase si nasconde una verità basilare che [...] ora riconosco per esperienza personale. Ultimamente mi si è rivelata l'esistenza di un vincolo spirituale, sottile, forte, strano, che differisce [...] da ogni altro vincolo; infatti esso è incomparabilmente più violento, più tenace, più duraturo di tutti i vincoli di sangue, di razza, e perfino dei vincoli morali. E tra i suoi fili [...] non ce n'è alcuno tessuto dai propositi del passato, dalle ambizioni del presente o dalle speranze del futuro, e, anzi, proprio questo legame potrebbe instaurarsi tra due persone che non si sono mai incontrate, né si incontrano, né si incontreranno mai. (De Luca 1981, 56)

5 Un salotto euro-arabo e islamo-cristiano

Jibrān scriveva da New York, e lei dal Cairo, dove, dal 1914, tenne nella casa dei suoi genitori un salotto letterario tra i più celebri del tempo,²⁵ con incontri a cadenza settimanale, tutti i martedì sera, e dove si discuteva di lettere, arti e storia, in varie lingue. Il circolo di Mayy Ziyāda accoglieva un mondo misto euro-arabo e islamo-cristiano; e a differenza degli altri salotti di allora, che ammettevano solo membri della borghesia illuminata, il suo ospitò anche giovani di bassa estrazione sociale per permettere loro di segnalarsi a un pubblico scelto.²⁶ Mayy Ziyāda, formata nella cultura francese, apprezzava i salotti parigini, sui quali pubblicò anche un articolo per la rivista *al-Muqtataf*; secondo molti improntò il suo salotto a quello della marchesa de Rambouillet (m. 1665), visto che, come Mme de Rambouillet, riceveva uomini e donne insieme, cosa inconsueta nell'Egitto di allora. Secondo altri, invece, si ispirò ai

25 Il Cairo contava allora almeno un centinaio di salotti letterari. Cf. Ziegler 2000.

26 Tra i frequentatori arabi, i poeti Ismā'il Ṣabrī, Aḥmad Shawqī o Ḥāfiẓ Ibrāhīm, gli scrittori Ṭāhā Ḥusayn, Luṭfi al-Sayyid, Salāma Mūsā, e 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād; senza dimenticare Malak Ḥifnī Nāṣif (=Bāḥithat al-Bādiya) e Hudā Sha'rāwī, grandi attiviste per i diritti delle donne. Sull'entourage di Mayy Ziyada nei suoi rapporti con il 'rinascimento' egiziano, vedi Khālīdī 2012.

circoli culturali del mondo arabo, i salotti di Baghdad o di Andalusia, per esempio quello della principessa Wallāda nella Cordova dell’XI secolo.²⁷

Essendo cristiana e non musulmana, Mayy Ziyāda godeva di una certa libertà nelle frequentazioni sociali, e già questo la rendeva per molti versi eccentrica rispetto alla società egiziana e araba di allora. Ma proprio questa libertà finì per renderla un ‘fenomeno’ sociale, e contribuì a lasciare in ombra la sua statura intellettuale.²⁸ I martedì di Mayy Ziyāda si diradarono con la morte del padre, nel 1930, e terminarono del tutto nel 1932, con la morte della madre, per motivi di pubblica decenza, non avendo lei marito o consanguinei. L’anno prima, nel 1931, era morto anche Jibrān.

6 Fuga esilio e sradicamento

Lo sradicamento, cioè il volto oscuro della fuga e dell’esilio secondo lo schema di Ugo di San Vittore ripreso da Said, disegna l’intera vita di Mayy Ziyāda, e nel passare del tempo sembra assediare con forza crescente. È prima di tutto uno sradicamento geografico; come si è visto, l’autrice si sentiva e si dichiarava sostanzialmente apolide. E la stessa incertezza sulla sua appartenenza dividerà i lettori e i critici arabi, visto che oggi la rivendicano i palestinesi, i libanesi e anche gli egiziani (Camera d’Afflitto 1985, 209-10). Allo sradicamento geografico, comunque intra-arabo, si aggiunge lo sradicamento culturale euro-arabo. Si è detto che la sua lingua di formazione è il francese; ed è appunto in francese la sua prima opera, una raccolta poetica pubblicata al Cairo nel 1911, a 25 anni, influenzata da Lamartine (m. 1869)²⁹ e a lui dedicata,³⁰ intitolata *Fleurs de rêve*.³¹ Il francese non è evidentemente la lingua madre di Mayy Ziyāda; eppure, quando scrive *Fleurs de rêve*, dell’arabo non conosce quasi nulla sotto il profilo letterario, perché si dedicherà allo studio sistematico di questa lingua almeno cinque anni dopo, all’università, quindi a partire dal 1916. Con questa pubblicazione, l’autrice si allontana due volte da sé, prima nella lingua e poi anche nel nome, visto che firma la raccolta con lo pseudonimo di Isis Copia. D’altro canto nell’Egitto di allora, per non parlare

27 Ad es. Gómez García 2001, soprattutto 140-41. Su Wallāda bint Muḥammad III ibn ‘Abd al-Raḥmān, rimando a Abdesselem 2007.

28 Cf. Ghāda al-Sammān, taqdīm, in Zaydān 1996; Sammān 1999; Ziegler 1999.

29 Nel 1832 Alphonse de Lamartine aveva compiuto con la famiglia un lungo viaggio che lo aveva portato in Grecia, in Siria e anche in Palestina. Proprio a Beirut aveva perso la giovanissima figlia Julie, ricordata nei versi di «Gethsemani», in *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un voyage en Orient* (1835).

30 Per la traduzione araba, vedi Jabr 1952.

31 Sulla sua formazione linguistica a partire dal francese vedi soprattutto Khoury 2003, 23-47.

del resto del mondo arabo, le scrittrici nascondevano la propria identità per proteggere dal disonore se stesse e la propria famiglia. Qualche anno prima, nel 1908, la giornalista Fāṭima Rashīd aveva sollevato la questione dell'autorialità femminile, e perorato la causa del riconoscimento autentico (Telmissany 2010); ma è chiaro che i tempi non erano ancora maturi. Nello stesso anno, Mayy Ziyāda mette a punto un'altra raccolta poetica, nuovamente in francese e sotto pseudonimo, *I diari di Aida* (Melhem 2002), e intanto traduce in arabo una selezione da *Fleurs de rêve* che pubblicherà sulla rivista *al-Hilāl*, fondata dallo scrittore libanese greco-ortodosso Jurjī Zaydān (m. 1914).

Con l'andare del tempo, nella sua produzione, la lingua araba soppiante-
rà le altre lingue, sia in saggistica sia in letteratura. Quel che fa approdare
l'autrice a questa scelta è la questione anche politica dell'identità lingu-
stica; nella poesia già ricordata dal titolo *Dov'è la mia patria*, si chiedeva:

In quale lingua (*bi-ayy al-lahjāt*) dovrò intendermi con gli uomini? [...] Con la lingua [francese] della società in cui vivo (*bi-lugha jamā'atī*), che a sentire loro non è la mia? [...] Mi accontenterò della lingua degli stranieri (*lughat al-ghurabā'*), che agli occhi di questi stranieri io usurpo?³²

La questione linguistica divenne uno dei grandi temi esplorati da Mayy Ziyāda sulla stampa e nelle conferenze; nel 1924 pubblicherà al Cairo una raccolta dei suoi interventi con il titolo *Bayna al-jazar wa-l-madd* (Tra la bassa e l'alta marea) (Ziyāda 2013), molti dei quali contro le commistioni con le lingue europee e specialmente il francese, e anche contro le contaminazioni tra la lingua alta, quell'"arabo puro e chiaro" (*'arabiyya fuṣḥā*) che sopravviveva quasi solo in letteratura,³³ e la lingua 'comune' (*'āmmiyya*), parlata e compresa dalla gente. Sono testi interessanti, e a volte ironici. In «Fulān wa-madāmatu-hu» (Tizio e la sua madame), parla di una novità nella Cairo del tempo, cioè i cartoncini di invito recanti la frase: 'Tizio e la *madame* di Tizio vi invitano ecc.'. Commenta:

Ogni volta che mi cade lo sguardo su queste parole, nonostante io vi sia abituata, mi viene da ridere, perché mi fanno ricordare di quel libanese che non trovava più sua moglie nelle strade di New York e chiese di lei alla polizia, in una lingua che pensava fosse inglese: «*Mister*, dov'è andata la *mistèra*? (*yā mister, wein rāḥat ha-l-mistīra*)?». A questi possessori di *mesdames*, e agli altri, certo non sfugge che 'la mia *madame*', 'la tua

32 Gabrieli 1945, 74; ripreso da Camera d'Afflito 1985, 208-9. L'inserimento dei termini arabi è mio, da Ziyāda 1982, 2, 364-5.

33 Sulla necessità del suo recupero nelle regole grammaticali e nella ricchezza del lessico, cf. Ziyāda 2013, 43.

madame', 'la sua *madame'*, non sono meno divertenti che 'la mia *mistèra'*, 'la tua *mistèra'* o 'la sua *mistèra'* [...] Pensaci: quando un europeo allude a sua moglie, come la chiama? Dice 'mia moglie' o dice 'la mia *madame'* (e comunque lo direbbe in francese e non in arabo!)? Dice forse 'la *madame* di Tizio' [...]? No, sarebbe come un bambino che si chiami Zayd e che, parlando del suo pallone, dicesse 'il pallone di Zayd' [...] L'europeo in questione non dirà piuttosto 'mia moglie' (*zawjat-ī*) o 'la mia consorte' (*imra'at-ī*), o la mia qualcos'altro, fosse pure 'la mia diavolessa' (*jinniyyat-ī*)? [...] Luigi XVI parlava di Marie Antoinette davanti ai suoi cortigiani chiamandola a volte 'la mia regina' ma più spesso 'mia moglie', senza che ciò gli impedisse di significare quel che voleva significare.

Ora, noi siamo diventati simili a popoli dei quali abbiamo assorbito i comportamenti sociali; [da noi], un uomo chiama sua moglie con il nome proprio quando è in famiglia o tra amici, e riserva l'espressione 'signora' (*sitt, sayyida*) quando ne parla alla servitù; infatti, non chiede al domestico se è tornata 'Tizia', bensì se è tornata 'la signora'. Se quest'uso è ben accetto, allora, perché l'uomo orientale non si accontenta di dire, di fronte a estranei o conoscenti, 'la mia consorte' o 'mia moglie' (*imra'at-ī aw zawjat-ī*), con la semplicità di Luigi XVI? (Ziyāda 2013, 47-9)³⁴

È chiaro che Mayy Ziyāda condivise questo esilio linguistico con buona parte del suo mondo, ma quel che la distingue è l'acuta consapevolezza. In un altro brano interessante, intitolato «Takallamū lughata-kum» (Parlate la vostra lingua!), racconta d'essere andata in una biblioteca italiana del Cairo e di avere chiesto in italiano un'informazione bibliografica. Il bibliotecario le aveva domandato come mai non limitasse l'uso della lingua italiana agli italiani, e lei aveva risposto che, con gli italiani, era solita parlare nella bella lingua dei francesi. In seguito si era resa conto di quanto poco gli arabi, e lei per prima, amassero la propria lingua (Ziyāda 2013, 63-4).

7 La malattia della fuga

Allo spaesamento geografico e culturale si somma il progressivo vuoto affettivo: Mayy Ziyāda non si sposa,³⁵ ama e ammira Jibrān ma non lo incontra mai, e con la fine dei ricevimenti letterari, nel 1932, si isola sempre di più nella sua casa. Per sfuggire alla solitudine intensifica i viaggi: in Inghilterra e ritorno, poi in Italia, a Perugia, e ritorno, poi nuovamente in

³⁴ Ringrazio la dott.ssa Hella Haouas dell'Università Ca' Foscari di Venezia per avermi aiutato a risolvere qualche dubbio di traduzione.

³⁵ E per questo era stata accusata perfino di essere lesbica; cf. al-Sammān, taqdīm, in Zaydān 1996.

Italia, a Roma, e ritorno in Egitto, dove, donna sola, eccentrica rispetto alle convenzioni patriarcali che aveva lungamente osteggiato e denunciato, si scontrerà con un'accusa di incapacità mentale, mossale dai parenti libanesi decisi ad appropriarsi dei suoi beni; come conseguenza, nel 1936 sarà costretta al ricovero in un ospedale psichiatrico di Beirut.

Gli amici, ad esempio Amīn al-Rayḥānī (m. 1940), quest'ultimo appartenente come Jibrān alla 'letteratura araba dell'esilio', e gli ammiratori, ad esempio il giornalista e filosofo Anṭūn Sa'āda (m. 1949), leader del partito nazionalista siriano, vengono a conoscenza del suo malessere ma non credono nella diagnosi di insanità (Melhem 2002). All'indomani di una visita all'ospedale, lo stesso Sa'āda inizia una campagna di sensibilizzazione pubblica con un articolo apparso il 19 gennaio 1938 sulla rivista del suo partito, *al-Nahḍa* (Melhem 2002); poco dopo si unisce un'altra rivista libanese, *al-Makshūf* (Moreh 2007). In seguito Mayy Ziyāda potrà lasciare l'istituto,³⁶ e per dimostrare le sue perfette condizioni mentali accetterà di tenere una conferenza dal titolo *Risālat al-adīb ilā al-ḥayāt al-'arabiyya* (Epistola del letterato alla vita araba) (Muruwwa 2014), l'ultima della sua vita, nell'Università americana di Beirut, il 22 marzo dello stesso 1938. L'anno successivo, il 1939, farà ritorno al Cairo dove morrà in solitudine il 17 ottobre 1941.

Secondo alcuni studi recenti (Zaydān 1996; Sammān 1999), la causa della sofferenza esistenziale e psichica che porterà Mayy Ziyāda a una fine prematura non va individuata nei lutti ma ricercata all'indietro, agli anni del salotto letterario, quando l'autrice era lodata per eleganza, bellezza, buona conversazione, e tuttavia tenuta in poco conto per la statura intellettuale. In effetti, dalle testimonianze degli ammiratori di quel tempo, è palese come l'apprezzamento per la sua persona vertesse sulla sua finezza e sensibilità culturale, ma poco o per nulla sulla sua produzione letteraria, la quale ricevette ben pochi giudizi di ordine critico. In altre parole, proprio la femminilità di Mayy Ziyāda, sempre in primo piano, la rese al massimo una musa o un bell'ornamento della cultura; per esempio, il poeta Ismā'īl Ṣabrī (m. 1923) la lodò nei propri versi per la bellezza, e 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād (m. 1964) la definì 'la sposa della letteratura femminile'. Ed è possibile che l'isolamento intellettuale subito allora non fosse minore di quello patito anni dopo nell'ospedale psichiatrico libanese (Zaydān 1996; Sammān 1999).

Lasciato l'ospedale, Mayy Ziyāda espresse pubblicamente la decisione di lasciare il Libano per tornare definitivamente in Egitto. E la *Majallat al-mar'a al-miṣriyya* (La rivista della donna egiziana), nel marzo del 1939, riportò un estratto delle due dichiarazioni:

³⁶ Segnalo qui che, nella sua introduzione alle opere complete di Mayy Ziyāda (Ziyāda 1982), Salmā al-Kuzbarī demolisce del tutto la presunta insanità di Mayy Ziyāda, sia notando che l'autrice continuò a pubblicare anche nel periodo del ricovero, sia, soprattutto, grazie all'analisi della documentazione clinica.

Come posso ringraziarvi, amici e amiche, voi che mi siete stati famiglia e patria nel giorno in cui non ho avuto né famiglia né patria? Con quali parole posso chiedervi perdono per quel poco che ho da offrirvi contro tutto il dolore e la tristezza che avete patito da me e per mia colpa? Rivolgetevi da voi le parole che mi mancano, nella vostra delicatezza e generosità le saprete trovare. Quanto a me, accogliete le mie lacrime, perché 'la lingua delle lacrime è più eloquente (*aḫṣāḥ*) delle mie parole'.³⁷ Amici, voi che mi avete sostenuto e incoraggiato con cablogrammi e articoli sulla stampa, con la difesa dei miei diritti e della mia libertà, sappiate che le vostre espressioni di generosità (*makārim*), giunte dal Libano, da Tripoli, da Aleppo, da Damasco, dalla Palestina, dalla Giordania orientale, dall'Iraq, dall'Egitto, dagli emigrati d'America, hanno ridato vita alla mia anima. Accogliete la mia gratitudine e il mio affetto, e perdonatemi se non ho risposto alle vostre lettere, ma le mie condizioni penose mi hanno impedito di fare quel che vi devo; supplico di vivere tanto a lungo da potervi esprimere tutta la mia gratitudine. [...] Ringrazio la direzione di questa emittente radiofonica che mi ha onorato con la richiesta di un discorso a voi rivolto, e mi ha consentito di esprimere quel che provo.

Addio Libano che risorgi (*al-nāhiḍ* [cf. *nahḍa* o «rinascimento»]), addio baluardo del cedro immortale, terra di bellezza e serenità, teatro di amabilità e di gioia. Monti miei pieni di fierezza, monti miei brulli, monti miei verdeggianti, monti miei, ricordatevi di me. E tu, Egitto, con la tua terra tanto cara ai miei defunti, salute a te! In te c'è un luogo che io possiedo, lungo tre metri e largo due, e per quel pezzo di terra i miei pensieri battono le ali, le mie emozioni volteggiano, lì, sulla tomba dove da tre anni nessuna mano ha messo un fiore. Tu, oasi di canti e di fiori, donami indietro la forza cosicché io la posi su quella tomba, e non mi tradire, Egitto.³⁸

37 È il titolo di una canzone del celebre cantante algerino Aḫmad Ṣābir (m. 1937).

38 *Mayy fī ṭarīqi-hā ilā Miṣr wa-widā'u-hā Lubnān fī uslūbi-hā al-'adhb al-rashīq* (Mayy sulla via del ritorno in Egitto e l'addio al Libano nel suo stile bello e scorrevole), in Zaydān 1996, 325-7, specialmente 326-7 (la traduzione è mia).

Bibliografia

- Abdeselem, A. Ben (2007). «Wallāda». *Encyclopaedia of Islam*. 2nd ed. Edited by Peri Bearman; Thierry Bianquis; Clifford Bosworth; Emery Van Donzel; Wolfhart Heinrichs. Leiden: Brill. URL http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/wallada-SIM_7854?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=wallada (2018-10-03).
- Al Joundi, Darina (2017). *Prisonnière du Levant. La vie méconnue de Mayy Ziadé*. Paris: Grasset.
- Barakat, Hoda (2003). *L'uomo che arava le acque*. Traduzione di Samuela Pagani. Milano: Ponte alle Grazie; Milano: TEA, 2007.
- Bernard, Suzanne (1959). *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.
- Camera d'Afflitto, Isabella (1985). «Mayy Ziyāda alla ricerca di una patria e della libertà». *Oriente Moderno, nuova serie*, 4(10-12), 203-14.
- De Luca, Amalia (1980). «Le lettere di Jibrān a Mayy Ziyadah». *Oriente Moderno. Studi in onore di Paolo Minganti*, 60(1-6), 123-32.
- De Luca, Amalia (1981). «Lettere a Mayy di G.K. Gibrān». *Quaderni del Mediterraneo*, 2. Prefazione di Andrea Borruso. Palermo: Ila-Palma, 29-127.
- Dorigo, Rosella (2008). «Il privato diventa pubblico attraverso la letteratura biografica araba: l'esempio di Marie Ziyāda». Melfa, Daniela; Melcangi, Alessia; Cresti, Federico (a cura di), *Spazio privato, spazio pubblico e società civile in Medio Oriente e in Nord Africa = Atti del Convegno di SESAMO* (Catania, 23-5 febbraio 2006). Milano: Giuffrè Editore, 318-38.
- Gabrieli, Francesco (1945). *Mayy Ziyade. Luci ed ombre*. Roma: Editoriale I.T.L.O.
- Ghurayyib, Rose (1978). *Mayy Ziyāda. Al tawahhuj wa-l-ufūl. Ḥayyātu-hā, shakhṣiyyātu-hā, adabu-hā, fannu-hā*. Bayrūt: Mu'assasat Nawfal.
- Giovannetti, Paolo (1998). «Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa». *Allegoria*, 10(28), 19-40.
- Giovannetti, Paolo (2008). *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Novara: Interlinea Edizioni.
- Girma, Mohammed; Romocea, Cristian (eds.) (2017). *Christian Citizenship in the Middle East: Divided Allegiance or Dual Belonging?* Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Gómez García, Luz (2001). «Cien años de poesía árabe escrita por mujeres». *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 51, 133-67.
- Işfahānī, Aḥmad (2009). *Mayy Ziyādah, ṣiḥāfiyyah*. Bayrūt: Dār al-Sāqī.
- Jabr, Jamīl (1950). *Mayy wa-Jibrān*. Bayrūt: Dār al-ma'ārif.
- Jabr, Jamīl (1952). *Mayy Ziyāda, Azāhīr ḥulm*. Bayrūt: Dar Bayrūt.
- Jabr, Jamīl (1954). *Rasa'il Mayy. Ṣafaḥāt wa-'ibārāt min adab Mayy al-khālīd*. Bayrūt: Dār Bayrūt li-l-ṭibā'a wa-l-nashr.

- Khālīdī, Buthayna (2012). *Egypt Awakening in the Early Twentieth Century. Mayy Ziyadah's Intellectual Circles*. New York: Palgrave Macmillan.
- Khoury Raif Georges (2001). «Mayy Ziyāda (1886-1941). Une grande citoyenne du monde ou la remarquable performance d'une femme arabe». Sanagustin, Floréal (éd.), *L'Orient au cœur: en l'honneur d'André Miquel*. Paris: Maisonneuve & Larose, 141-61.
- Khoury, Raif Georges (2003). *Mayy Ziyāda (1886-1941) entre la tradition et la modernité. Ou le renouvellement des perspectives culturelles et sociales dans son œuvre, à l'image de l'Europe*. Jounieh, Libano: Deux Mondes.
- Lázaro Durán, Maribel (2002). «La Modernidad en femenino. Mayy Ziyada desde la actualidad». *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 51, 53-66.
- Lázaro Durán, Maribel (2003). «El espíritu de la Universidad Egipcia en el relato de Mayy Ziyada». *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 35, 181-6.
- Melhem, Edmond (2002). «Saving May. The Story of How Sa'adeh Tried to Save May Ziadeh from the Ghoul». *Al-Mashriq. A Quarterly Journal of Middle East Studies*, 1(3). URL <http://www.syriawide.com/edmond2.html> (2018-10-03).
- Moreh, Shmuel (2007). «Mayy Ziyāda». *Encyclopaedia of Islam*. 2nd ed. Edited by Peri Bearman; Thierry Bianquis; Clifford Bosworth; Emeri Van Donzel; Wolfhart Heinrichs. Leiden: Brill. URL http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/mayy-ziyada-SIM_5086?s.num=0&s.q=mayy+Ziyada (2018-10-03).
- Muruwwa, Karīm (2014). «Ruwwād al-tanwīr: Mayy Ziyāda». *Al-Ahrām*, 29 marzo. URL <http://www.ahram.org.eg/NewsQ/272679.aspx> (2018-10-03).
- Rossi, Ettore (1925). «Una scrittrice araba cattolica, Mayy (Marie Ziyāda)». *Oriente Moderno*, 5(11), 604-13.
- Said, Edward (2008). *Nel segno dell'esilio*. Milano: Feltrinelli.
- Said, Edward (2009). *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*. Milano: Feltrinelli.
- Sakākīnī, Widād (1969). *Mayy Ziyāda fī ḥayāti-hā wa-āthāri-hā*. Miṣr: Dār al-Ma'ārif.
- Sammān, al- Ghāda (1999). «The victim of beauty. Reviving the Literary Legacy of Mai Ziadeh». Translation by Fatme Sharafeddine Hassan. *Al Jadid*, 5(28). URL <http://www.aljadid.com/content/victim-beauty-reviving-literary-legacy-mai-ziadeh> (2018-10-03).
- Telmissany, May (2010). «Representations: Memoirs, Autobiographies, and Biographies: Arab World». *Encyclopedia of Women & Islamic Cultures*. Edited by Suad Joseph. Leiden: Brill. DOI 10.1163/1872-5309_ewic_EWICCOM_0663.
- Ṭunnāḥī, al- Ṭāhīr (1974). *Aṭyāf min ḥayāt Mayy*. Al-Qāhira: Dār al-hilāl.
- Zaydān, Joseph (1996). *Al-a'māl al-majhūla li-Mayy Ziyāda*. Introduction by Ghāda al-Sammān. Abū Ṭabī: Manshūrāt al-majma' al-thaqāfī.

- Ziegler, Antje (1999). «Al-Haraka Baraka! The Late Rediscovery of Mayy Ziyada's Works». *Die Welt des Islams*, new series, 39(1), 103-15.
- Ziegler, Antje (2000). «Arab Literary Salons at the Turn of the 20th Century». Klemm, Verena; Gruendler, Beatrice (eds.), *Understanding Near Eastern Literatures*. Wiesbaden: Reichert, 241-53.
- Ziyāda, Mayy (1982). *Al-a'māl al-kāmila*. 2 vols. Introduction by Salmā al-Ḥaffār al-Kuzbarī. Bayrūt: Mu'assasat Nawfal.
- Ziyāda, Mayy [1924] (2013). *Bayna al-jazar wa-l-madd*. Al-Qāhira: Mu'assasat Hindāwī li-l-ta'līm wa-l-thaqāfa.
- Ziyāda, Mayy (2005). «Woman with a Story». Dalya Cohen-Mor (ed.), *Arab Women Writers. An Anthology of Short Stories*. Albany: State University of New York Press, 147-53.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

«Como nació pat'e perro»

Violeta Parra irrequieta, ibrida, moderna

Stefano Gavagnin

(Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia)

Abstract The article deals with the multifaceted Chilean artist Violeta Parra (1917-1967), whose life and works are an example of a restless, nomadic and unconventional character. It traces her existential and aesthetic nomadism at the levels of biography and of artistic practice as well as in performance, which synthesizes the former aspects. It also focuses on the hybrid and cross-border nature of her artistic practice, assuming that her ability to escape from cultural, ethnic and social divisions – by stretching and reinventing categories like ‘authentic’ and ‘traditional’ – makes Parra’s legacy extremely relevant and appealing to the new generations.

Sommario 1 Violeta plurale. – 2 Violeta errante. – 3 Violeta *border*: performance, creazione e frontiera. – 4 Un’identità performativa autentica.

Keywords Violeta Parra. Hybrid identity. Musical performance. Chilean literature. Chilean folk and popular music.

1 Violeta plurale


A cent’anni compiuti dalla nascita e a cinquanta dalla morte, Violeta Parra (1917-1967) è universalmente riconosciuta come una delle espressioni più rappresentative di un’arte nazionale cilena e una delle più interessanti figure della scena poetica e musicale latinoamericana del XX secolo. Creatrice multiforme, irrequieta e nomade, in perenne conflitto con la società in cui si trovò a vivere fino al tragico epilogo della sua vicenda biografica, la Parra conobbe in vita una ambigua accettazione da parte del *milieu* culturale cileno e un successivo riconoscimento postumo come icona della canzone ‘di protesta’, nelle contingenze politiche e sociali degli anni Settanta. Oggi la fortuna critica della sua figura multiforme di artista gode nel complesso di buona salute, come testimonia il numero via via crescente di studi condotti da diverse angolazioni disciplinari, complice anche il doppio anniversario del 2017.

Fu ricercatrice e interprete del folclore musicale cileno, musicista, poeta, ceramista e artista visiva, cosicché la sua opera è costituita da una molteplicità di oggetti di diversa natura: un ragguardevole corpus di

Diaspore 10 e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

DOI 10.30687/978-88-6969-238-3/005 | Submitted: 2018-07-24 | Accepted: 2018-09-03

ISBN [ebook] 978-88-6969-238-3 | ISBN [print] 978-88-6969-288-8

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

canti contadini da lei raccolti (e in parte anche pubblicati, interpretati e registrati), libri di poesia, un epistolario, *arpilleras*, quadri, ceramiche e sculture. Infine, composizioni musicali di vario genere, dalle canzoni modellate sul folclore alle musiche sperimentali, tra cui le colonne sonore di alcuni documentari. La parte più nota e apprezzata della sua opera è senza dubbio rappresentata, all'intersezione tra musica e poesia, da un corpus di canzoni d'autore di grande originalità, in cui figurano opere come *¿Qué he sacado con quererte?*, *La carta*, *Según el favor del viento*, *Cantores que reflexionan* e molte altre. Alcune di esse – *Gracias a la vida* o *Volver a los diecisiete* – sono entrate a far parte di un patrimonio universale della canzone, ben oltre i confini del Cile e dell'America di lingua spagnola.

La sua è un'opera poliedrica, dunque, e perfino caotica, tanto da suggerire l'immagine di un 'archivio disperso' o di un «cuerpo repartido»,¹ smembrato tanto tra generi come tra luoghi distinti, frammentato e incompleto (Stedile Luna 2012). Eppure si tratta al tempo stesso di un tutto estremamente coerente ed organico, al cui interno temi e linguaggi, attinti principalmente dall'universo delle espressioni folcloriche e popolari cilene, circolano con naturalezza, dissolvendo i confini tra ricalco e creazione, canzone ed arti visive, sfera pubblica e biografia privata.

Il riconoscimento della genialità e dell'eccellenza artistica della Parra arrivò presto, come testimoniano le parole pronunciate dallo scrittore e antropologo peruviano José María Arguedas, a solo un anno dalla scomparsa di Violeta:

Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; y sin embargo, es al mismo tiempo lo más universal que yo he conocido en Chile. (Agosín, Dölz-Blackburn 1988, 142)

Solo negli ultimi quindici anni circa, però, si è delineata un'immagine a tutto tondo di questa artista e della sua opera, grazie a un più ampio accesso alle fonti e a una fioritura di analisi ed esegesi che interessano la teoria della letteratura, la musicologia, la critica d'arte, la sociologia, prendendo talvolta in esame precisamente la natura interdisciplinare della sua creazione.²

1 Il *cuerpo repartido* è un topos presente nella poesia di Violeta Parra: si vedano le *décimas* intitolate «Un ojo dejé en los lagos» (Parra 1971, 189), testo poi musicato da Patricio Manns con il titolo *La exiliada del Sur*.

2 Non è possibile rendere conto in questa sede di tale produzione saggistica se non in modo estremamente parziale, attraverso i riferimenti bibliografici contenuti nel seguito dell'articolo. Osservo invece che ad oggi l'unica pubblicazione saggistica di rilievo apparsa in Italia su Violeta Parra è l'ottimo testo di Patricio Manns (1977), tradotto e pubblicato come introduzione ad un'antologia delle canzoni (Delogo 1979).

Appare allora superata anche la distanza da parte di un ambiente accademico che, non riuscendo a inquadrarla nelle categorie culturali dominanti - eurocentriche e cosmopolite - l'ha lungamente relegata nell'angolo del folclore (Castillo Fadic 2003, 79-81). Sono invece probabilmente proprio quegli stessi caratteri di complessità, polimorfismo e alterità culturale a risvegliare oggi l'interesse nei suoi confronti e a farcela percepire come particolarmente complessa e 'moderna'.

Una cifra evidente di quella complessità risiede senz'altro nel carattere nomade, irrequieto, transfrontaliero, tanto della vita come dell'opera dell'artista cilena. È su questa cifra che intendo soffermarmi nel seguito della trattazione, per accostare il caso di Violeta Parra alla virtuale comunità di «donne in fuga» che è l'oggetto degli studi contenuti nel presente volume.

2 Violeta errante

Paula Miranda, studiosa della poesia della Parra, e Felipe Quijada, che si interessa invece all'opera visiva, individuano bene la natura nomade, come di ricerca o pellegrinaggio, dell'arte di Violeta, che la conduce ad una identità ibrida e *mestiza*, o ad uno sradicamento temporale:

La característica esencial del arte de Violeta es su desplazamiento constante entre identidades, ethos, espacios y discursos de diversos registros y temporalidades, ella encarna el mestizaje latinoamericano, que no es ya la mezcla racial, sino 'la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales [...] de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folclore con lo popular y lo popular con lo masivo'. (Miranda Herrera s.d.)

Más de alguna vez Violeta Parra declaró sentirse fuera del tiempo que le tocó vivir. Veía en la modernidad una constante amenaza, por lo que buscó refugio en esa temporalidad 'otra' del campesino, a sabiendas de su condición moribunda, de la que alcanzó a conocer únicamente sus últimos estertores. Este sentimiento de desarraigo la transformó en una trashumante que vivió en un exilio permanente, no en un exilio de lugar, sino que de tiempo. Huérfana de imágenes a las que asirse, produjo una obra capaz de integrar todos los estilos, las técnicas, los soportes y los temas; todos los tiempos y todas las sangres. (Quijada 2017, 212)

Il nomadismo esistenziale ed estetico di Violeta trova un primo immediato riscontro nel suo vissuto; pervade poi la pratica artistica, tanto nei temi come nei processi estetici messi in gioco; infine, i due livelli precedenti incontrano una sintesi nella *performance*. Nel seguito cercherò di toccare i tre livelli, cominciando da quello (auto)biografico.

Nella poesia delle *Décimas*, l'autrice rivendica l'irrequietezza che fin dai primi anni di vita costituirà la sua risposta nei confronti di ambiti istituzionali e strutturati (la scuola e il banco), percepiti quali gabbie che la sottraggono al godimento vitale (e perciò provocano un sentimento di «destierro»):

Como nació pat'e perro,
ni el diablo m'echaba el guante:
para la escuela inconstante,
constante para ir al cerro.
Lo paso como en destierro,
feliz con los pajaritos,
soñando con angelitos;
así me pilló fin de año,
sentada en unos escaños,
¡quisiera ser arbolito!
(Parra 1971, 135)

Più avanti (Parra 1971, 249) si definisce ancora «chilena errante». L'auto-biografia delle *Décimas* narra infatti di un costante viaggiare, attorno al quale si strutturano le tappe della formazione e di una vita intera. Dai luoghi periferici e semirurali dell'infanzia e adolescenza (San Carlos, Lautaro, Chillán) alla capitale, Santiago. Da Santiago nuovamente alle zone marginali, dove si conserva il folclore. Dal Cile (e dall'America Latina) all'Europa: Polonia, Unione Sovietica, Germania, Italia, Finlandia, Francia, Svizzera, Gran Bretagna, in due tournée musicali destinate ogni volta a tramutarsi in residenze prolungate, quanto instabili e 'zingaresche'.³

I viaggi producono un moto pendolare tra periferia e centro, attraverso il quale si va tessendo la figura della ricercatrice: dal centro alla periferia, alla ricerca del materiale folclorico e della materia prima del canto; dalla periferia al centro, in cerca di legittimazione per il suo lavoro di ricercatrice. Uno schema che si ripete, su scala più ampia, nell'andare e venire tra le due sponde dell'Atlantico: esperienza fondamentale nella formazione e validazione della figura autoriale di Violeta, che al contatto con l'ambiente culturale europeo acquista maggiore consapevolezza e autonomia estetica,

³ La prima dal 1954 al 1956, facendo base prevalentemente a Parigi; la seconda dal 1961 al 1965, ancora a Parigi e a Ginevra, con un breve rientro in Cile nel corso del 1964. Per la ricostruzione della biografia, si vedano il fondamentale testo della figlia Isabel Parra (1985) e il più recente contributo di Víctor Herrero (2017).

nonché un riconoscimento critico indispensabile per riaffermarsi come artista sulla sponda cilena.⁴

Il movimento funziona come parte di un dispositivo di evasione: allontanamento da un'infanzia e un'adolescenza segnate da difficoltà e sofferenze domestiche (le malattie, un'oggettiva penuria economica, l'alcolismo paterno) ed evasione dalle gabbie di una normalità borghese e di una modernità ritenute soffocanti. Non si tratta però di una 'fuga' fine a se stessa, poiché lo stesso moto diventa parallelamente lo strumento di una tensione verso un'altra umanità possibile, fondata sulla riscoperta dell'universo contadino e popolare, sull'affermazione dei valori attraverso la poesia, il canto, le arti. Sempre concepiti come terreno di condivisione con il suo pubblico, mai come torre d'avorio da cui osservare con distacco il mondo.

Pero, pensándolo bien
y haciendo juicio a mi hermano,
tomé la pluma en la mano
y fui llenando el papel.
Luego vine a comprender
que la escritura da calma
a los tormentos del alma,
y en la mía, que hay sobrantes,
hoy cantaré lo bastante
pa' dar el grito de alarma.
(Parra 1971, 27)

Le onerose missioni che Violeta Parra si impone lungo il suo viaggio – dal riscatto della cultura popolare cilena alla denuncia dell'ingiustizia in tutte le sue forme – come anche la travagliata vita sentimentale, lo disseminano di stazioni logoranti e dolorose, accanto agli indiscutibili successi e riconoscimenti ottenuti.⁵ Durante l'ultima tappa, al rientro in Cile nel 1965, Violeta intraprese lo sfortunato progetto della *Carpa de la Reina*, un luogo concepito a sua immagine e somiglianza come una grande *peña* e, ad un tempo, come una sorta di 'università del folclore'. L'impresa, nella quale l'artista investì con poco successo tutte le sue energie nell'ultimo anno

4 Da questo punto di vista, Violeta Parra si dimostrò abile nel comunicare alla stampa cilena gli sviluppi della sua attività artistica in Europa, come documentano le interviste (García 2016) in cui talvolta ne amplifica la reale portata, facendo comunque leva sul radicato eurocentrismo culturale dell'opinione pubblica del suo paese (Herrero 2017).

5 Sembra essere prevalsa nel tempo l'immagine di una Violeta Parra misconosciuta e quasi clandestina nel suo stesso paese, rappresentazione che tende a minimizzare l'entità degli spazi da lei effettivamente occupati nell'industria culturale e negli ambienti intellettuali e accademici. Una valutazione equilibrata circa l'effettiva incomprensione subita da Violeta Parra richiede una ricostruzione oggettiva e approfondita dei rapporti che essa intrattenne con la cultura nazionale cilena, come si propone di fare la recente biografia di Herrero (2017).

di vita, coincise con il naufragio della relazione amorosa con Gilbert Favre (alias Run Run) e con lo scoprirsi in qualche modo scavalcata da una nuova generazione di artisti popolari, la futura Nueva Canción chilena, della quale era il riconosciuto precursore, ma alla quale non apparteneva anagraficamente.

È inevitabile che il gesto suicida suggerisca un atto di fuga. Atto tragico che muove tuttavia a interpretazioni diverse: l'esaurimento di un'anima ormai stanca di lottare contro i mulini a vento, logorata dalla fatica di vivere, comporre e amare a quel ritmo implacabile; il suicidio come correlato simbolico di un'estraneità e di un rifiuto sociale (González 1997); ma anche l'atto estremo che risponderebbe piuttosto, secondo María Nieves Alonso (2011), alla volontà di affermare un dominio sulla propria morte:

Compuso, cantó, recopiló, tejió, bordó, bailó, actuó, amó, parió, escribió, pero no podía hacerlo todo, por lo menos no con la intensidad que lo hizo y tuvo que parar. [...] El suicidio se emparenta con el canto, con su cansancio y su saturación. Gilbert [Favre] [...] y la Carpa de la Reina desencadenan la escena final, pero en ellos están personificadas las fuerzas incontrolables de una modernidad que no paró jamás de remecerla y fragmentarla. (Miranda Herrera s.d.)

En ella la relación vida-muerte es de tal espesura e intensidad que su escritura y existencia se convierten en una celebración de la vida y una apropiación de la muerte: encuentro radical: alianza y memoria que previene, requiere y crea una herencia irrevocable. (Alonso 2011, 12)

È naturale che la trascrizione biografica del movimento sia all'origine anche di alcune importanti canzoni. Valgano come esempio due testi tra i più frequentati e riproposti fino al presente: *Arriba quemando el sol* e *Run Run se fue pa'l norte*.⁶ Nel primo l'autrice narra in prima persona di un viaggio nelle zone minerarie del Cile settentrionale, nel quale viene a conoscenza delle condizioni di vita inumane cui sono costretti i minatori e le loro famiglie, contrapposti al mondo dei loro sfruttatori, classe alta di «ladri raffinati» e sordi di fronte alla ribellione dello sfruttato, in un capovolgimento paradossale dei valori di giustizia e buonsenso. Viaggio dunque come esperienza conoscitiva, da cui scaturiscono indignazione e reclamo di giustizia. Nel secondo, di tema amoroso, una Violeta abbandonata narra senza mascheramenti la vicenda autobiografica dell'allontanamento di Favre. L'azione

6 Le due canzoni, rese popolari in Italia dal gruppo Inti-Illimani durante gli anni Settanta, furono pubblicate da Violeta Parra rispettivamente nell'Lp *Recordando a Chile*, EMI-Odeón LDC-36533, del 1965 (ne esistono altre due versioni precedenti, ma di limitata circolazione) e *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, RCA Victor CML-2456, del 1966. Per il testo di *Run Run se fue pa'l norte* seguo l'edizione a cura di Paula Miranda (Parra 2016, 66-8).

non appartiene in questo caso al soggetto lirico femminile, bensì all'uomo, all'amante che si allonta. In ogni caso, ci colpisce qui la potente rappresentazione della distanza fisica come espressione di una distanza esistenziale:

Run Run se fue pa'l norte,
yo me quedé en el sur,
al medio hay un abismo
sin música ni luz.
¡Ayayay de mí!

Sinestesie di spazio, tempo e condizione esistenziale introducono un lamento che fonde il sentimento umano con la rappresentazione del divino, secondo un procedimento usuale nella cultura contadina cilena e fatto proprio da Violeta:

El calendario afloja
por las ruedas del tren
los números del año
sobre el filo del riel.
Más vueltas dan los fierros,
más nubes en el mes,
más largos son los rieles,
más agrio es el después.
Run Run se fue pa'l norte,
qué le vamos a hacer,
así es la vida entonces,
espinas de Israel,
amor crucificado,
coronas del desdén,
los clavos del martirio,
el vinagre y la hiel.
¡Ayayay de mí!

Irrequietezza e movimento attraversano in diversi modi molti altri testi. Tra i tanti: la disgraziata e pertinace ricerca della gallina innamorata protagonista del *Gavilán*, testo in cui secondo Lucy Oporto (2014) si configura un racconto di persecuzione nei confronti di una vittima, capro espiatorio della comunità; la «marcha de mis pies cansados» in *Gracias a la vida*; lo slittamento temporale in *Volver a los diecisiete*.⁷

⁷ I testi delle canzoni e i riferimenti dettagliati delle varie edizioni discografiche sono consultabili sul sito [cancioneros.com](http://www.cancioneros.com), all'indirizzo <http://www.cancioneros.com/ct/4/0/violeta-parra> (2018-10-03).

3 Violeta border: performance, creazione e frontiera

Il movimento, attraverso luoghi reali o figurati, è un elemento che trascende la dimensione biografica in senso stretto per entrare in quella artistica, non solo come contenuto della scrittura, ma anche come ingrediente fondamentale della dimensione performativa e quindi dell'identità dell'artista. In una concezione performativa dell'identità, intesa come costruzione o narrazione di sé in costante divenire (Vila 1996; Toro 2015), i contesti dell'enunciazione, la sua geografia, sono un elemento determinante per l'attribuzione di senso. Le narrazioni di Violeta sono dunque correlate ai diversi contesti in cui opera, principalmente quello cileno e quello europeo.

La parabola creativa che conduce Violeta - inizialmente interprete di canzoni popolari alla moda - dapprima a ricercare e recuperare il repertorio e le forme della tradizione contadina e poi a forgiarsi una voce poetica e musicale propria di grande spessore etico ed esistenziale, coincide con una parallela evoluzione della performance, attraverso la quale l'interprete costruisce delle immagini di autenticità. In una prima fase, l'artista assume i panni della *cantora campesina*: adotta uno stile rustico e un repertorio di canto rurale largamente sconosciuto al pubblico urbano cileno, per portare sulla scena «un sujeto rural y popular realmente existente, contra la invención de aquel modernizado, estilizado y elitista» (Contreras Román 2016, 208) proposto dal folclorismo della *música típica chilena*, un genere mediatico funzionale al progetto di paese delle classi dominanti.⁸ Ma quando, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, Violeta approda ad una composizione propria e di tematica universale, amorosa e sociale, anche la sua performance acquista uno stile più urbano,⁹ in linea con i contemporanei canoni della *rive gauche* parigina (Verba 2013). Ora è lei stessa il soggetto di una 'autenticità', che tuttavia assume in sé un ventaglio di figure dell'Altro (etnico, di classe, di genere) che incarna tanto sulla scena come nella vita reale (González 2005).

La traiettoria performativa di Violeta acquista significati diversi in relazione ai contesti di enunciazione. In Cile partecipa al progetto dei settori culturali progressisti di allargare il paradigma della *chilenidad* a tutte le

8 La battaglia per il recupero e la divulgazione della figura della *cantora campesina*, in opposizione agli stereotipi sociali e di genere proposti dalla *música típica*, è condivisa dalla eminente folclorista Margot Loyola e da un più ampio movimento di *proyección folklórica* guidato dalle due cilene. Su questo argomento e sulla *música típica*, si vedano rispettivamente i lavori di Ramos Rodillo (2011) e Mularski (2015).

9 Violeta Parra tenderà a offrire di sé un'immagine 'al naturale' (abbigliamento dimesso, prevalente colore nero 'esistenzialista', rifiuto di qualunque ornamento, abbellimento o cosmesi. In questo modo si allontana tanto dai riferimenti visivi alla tipica figura femminile campestre, quanto da quelli della rispettabilità borghese.

componenti della nazione che la visione *criollista* aveva lasciato al margine: un processo che, nel campo della musica popolare, culminerà nell'esperienza della Nueva Canción chilena, durante gli anni del governo di Unidad Popular (1970-1973). Nel contesto europeo, invece, questa alterità prevalentemente sociale passa in secondo piano, a favore di una supposta alterità etnica. Qui Violeta sembra giocare, soprattutto nel secondo periodo europeo (1961-1965), con l'interesse del pubblico cosmopolita per le culture native americane (è l'epoca d'oro dei 'flauti indiani' e della *musique des Andes*), esibendo elementi di etnicità americana indigena, non sempre giustificabili alla luce della biografia reale.¹⁰

Quello che vorrei evidenziare qui (senza pretendere di sviluppare un discorso che merita ben altro spazio) è che nel suo transito per spazi biografici, artistici e performativi diversi, Violeta Parra non solo costruisce la sua identità in modo largamente consapevole, dimostrando una precoce ed istintiva coscienza della natura performativa e soggettiva di quel processo, ma agisce costantemente come mediatrice tra ambiti culturali almeno in parte diversi o contrapposti, collocandosi in uno spazio intermedio che possiede - come si diceva all'inizio - il carattere ibrido e meticcio della frontiera:¹¹ tra arcaico e moderno, colto e popolare, etnicità e cosmopolitismo, America Latina ed Europa. Ed è questo un aspetto che contribuisce alla sostanziale modernità della sua arte, pur così critica nei confronti del presente.

Il carattere ibrido e transfrontaliero, delineato fin qui sulla base della biografia e delle pratiche performative, trova un coerente riscontro nella pratica e nella poetica musicale. Anche qui, come nella pratica letteraria, l'autrice sembra abitare una terra di mezzo e attraversare verticalmente le supposte frontiere tra gli ambiti del 'colto' e del 'popolare' - il primo inteso come espressione della élite e il secondo come cultura delle classi subalterne - tradizionalmente concepiti come ordinati su un asse gerarchico alto-basso.

¹⁰ Tanto Verba (2013) come Rodríguez Aedo (2018) hanno segnalato in questo senso l'utilizzo di un immaginario indigeno mapuche nella grafica delle copertine dei dischi francesi di Violeta, ingiustificato rispetto al contenuto musicale degli stessi, come pure la rivendicazione nelle interviste di una componente di sangue indio e la scelta di intitolare *Poesie populaire des Andes* un volume di canti contadini cileni e di propria composizione (Parra 1965). I suoi dischi cileni mostrano invece una progressiva focalizzazione sul soggetto dell'artista (primi piani di Violeta o riproduzioni delle sue opere visive). Per la documentazione, si veda ancora <http://www.cancioneros.com/cc/4/1/discografia-de-violeta-parra> (2018-10-03).

¹¹ «Híbridez se entiende como la performance de diversas identidades en diversos contextos, es la capacidad de actuar como un 'nomadic chronicler' o como un 'intercultural translator'» (Toro 2015, 40). Ibridità, nomadismo, spazio intermedio, sono nozioni che condividono un carattere di 'estraneità al domestico' o *unhomeliness* (Bhabha 1994, 23 ss.), che si attaglia bene alla figura anche biografica di Violeta Parra e alla sua tendenza ad evadere dagli schemi normalizzatori borghesi.

Un breve sguardo alla musica di Violeta ci mostra come anche in questo campo essa lavori ad una costruzione di identità, attraverso un uso non di rado spregiudicato di riferimenti alla tradizione. Si è osservato, ad esempio, il ricorso a procedimenti armonici modalit¹² che evocano efficacemente le radici arcaiche (medievali e trovadoriche) del canto contadino cileno, procedimenti che tuttavia non trovano sempre riscontro nei repertori folclorici da lei raccolti sul campo (Aravena Décart 2001), lasciando intuire una straordinaria creatività immaginativa di Violeta. Con la medesima libertà creativa reinventa le forme tradizionali piegandole a nuove funzioni, come nel caso del *rin* di Chiloé, genere di danza pressoché estinto alla metà del Novecento, da lei resuscitato e impiegato come base ritmica di tre canzoni (*Run Run se fue pa'l norte*, *El albertío* e *Rin del angelito*) e per giunta interpretato, nelle prime due, con l'accompagnamento del *charango*, uno strumento geograficamente non pertinente:

en el 'Rin del angelito', Violeta Parra proyecta el rin como género folklórico, ligándolo al ritual del velorio del angelito, ritual al que nunca estuvo vinculado. Además, le agrega letra a un género folklórico instrumental y lo toca en instrumentos ajenos a la tradición chilota donde lo rescató. Todo esto nos muestra a una Violeta que establece sus propias reglas y que re-inventa la tradición, a partir de su práctica creativa y performativa. Lo de ella es folklore de autor, o auténtica música popular chilena. (González 2006, 185)

Benché strenua difensora dell'autenticità *campesina* cilena, non esita dunque, negli ultimi anni della sua parabola creativa, a far migrare nelle proprie composizioni strumenti foranei, come appunto il *charango* boliviano, il *cuatro* venezuelano, la *quena* altiplanica andina. Raccoglie così a modo suo le suggestioni ricevute nell'ambiente sincretico della musica andina ascoltata e frequentata a Parigi (e già fatte proprie dai suoi figli, Isabel e Ángel), dando tra l'altro vita, con composizioni come *Galambito temucano*, *Tocata y fuga*, *El moscardón* e *Camanchaca*, a un genere strumentale innovativo. Un gesto foriero di conseguenze, in quanto tale ibridazione organologica costituirà di lì a poco una delle chiavi dell'estetica musicale latinoamericanista della Nueva Canción chilena.

Forse il caso più sintomatico di questa appartenenza ad una terra di mezzo, frontiera tra generi musicali di universi culturali tradizionalmente concepiti come separati, è quello offerto da un gruppo di composizioni strumentali per chitarra sola (segnatamente la serie delle *Anticuecas*) e da una sorta di *lied* per voce e chitarra di durata estesa (*El gavián*) ini-

12 L'uso di modi antichi (misolidio, lidio, dorio) conferisce alle composizioni una patina di alterità sonora, contrapponendosi al carattere totalmente tonale e 'moderno', eurocentrico, del folclore normalizzato proposto dalla già ricordata *música típica*.

zialmente concepito come musica per un balletto.¹³ Queste composizioni, risalenti alla seconda metà degli anni Cinquanta, possiedono caratteri sperimentali inusuali nell'ambito del revival folclorico fino ad allora transitato dall'artista, caratteri che le avvicinano ai linguaggi dell'avanguardia musicale del XX secolo: atonalità, dodecafonìa, ritmi asimmetrici di sapore stravinskiano, uso strutturante ed espressionista della dissonanza.

È pressoché certo che Violeta, estranea agli sviluppi dell'avanguardia novecentesca e alla stessa pratica della scrittura musicale, giunse a quei risultati attraverso una sperimentazione che portava al limite i caratteri idiomati del strumento,¹⁴ generando dall'interno una tensione che rompeva la forma popolare, sfociando in un linguaggio di fatto atonale. L'accademia cilena ha invece riconosciuto il valore di rottura e innovazione di quei risultati solo in relazione a categorie musicologiche sue proprie (atonalità, dodecafonìa, ecc.), sottovalutando la capacità di innovazione dall'interno dell'universo popolare e riaffermando così una visione etnocentrica e pregiudiziale (Uribe Valladares 2002; Aravena Décart 2004).

Di fronte al riconoscimento e all'entusiasmo di una parte della musicologia accademica cilena (ma non del pubblico: le *Composiciones para guitarra* restano, proprio per il loro carattere sperimentale, fra le sue opere meno popolari) Violeta medesima oscilla con una certa malizia tra la sottolineatura ironica (nei confronti dei 'letterati', membri comunque della élite) della sua condizione *naïf* e la rivendicazione orgogliosa di una consapevolezza di artista: «No todo es alegría y, para expresar mi dolor, descubrí la música atonal» (Herrero 2017, ed. digitale).¹⁵ Consapevolezza che ritroviamo nella scelta tutt'altro che banale di definire le sue ultime creazioni non più «canciones», ma «composiciones». E tuttavia, la distanza da una concezione accademica basata sulla dimensione testuale dell'opera emerge chiaramente dalle parole di un'intervista del 1960:

13 Questo corpus, solo in parte pubblicato in vita dall'autrice, è oggi raccolto nel cd *Composiciones para guitarra*, Warner Music Chile, 8573 80701-2, del 1999. La versione più lunga del *Gavilán* ha una durata di circa dodici minuti.

14 Concretamente, si tratta dello slittamento di una posizione accordale lungo la tastiera della chitarra, grazie al quale si genera una vasta gamma di dissonanze, fino alla perdita di un baricentro tonale. Accanto a questo procedimento empirico, va ricordata anche la decostruzione ritmica della *cueca* (danza principe del folclore cileno, in tempo di 6/8) ottenuta con l'inserimento di moduli ritmici diversi, in particolare in 5/8 e 7/8. In ogni caso, al di là della genesi, è innegabile che la Parra sperimenta consapevolmente una decostruzione del linguaggio tradizionale del folclore.

15 Sull'uso non accademico, ma non per questo meno consapevole, della dissonanza musicale come espressione della negatività nel mondo, estetica che apparenta Violeta Parra all'avanguardia viennese del primo Novecento, si sofferma Lucy Oporto (2014) in un interessante saggio ermeneutico dedicato al *Gavilán*.

Este canto tiene que ser cantado incluso por mí misma. Porque el dolor no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como lo es la mía, que lleva 40 años sufriendo. Entonces, hay que hacerlo lo más real posible. («En la Radio de la Universidad de Concepción». García 2016)

Sia che si vogliano considerare queste composizioni sperimentali come un punto medio, un ponte tra i due ambiti (rischiando però così di validare una visione gerarchica degli stessi) sia che si preferisca leggerle come uno sviluppo autonomo dall'interno della tradizione popolare, è incontestabile che quelle opere si collocano su un incerto confine tra i generi, analogamente a quanto accade nella sua produzione poetica. Nella poesia come nella musica, l'autrice si appropria di un linguaggio e di un universo immaginativo tradizionali per piegarli ad esprimere mondi interiori e istanze sociali assolutamente soggettivi e contemporanei.

4 Un'identità performativa autentica

Ho cercato fin qui di mostrare come attraverso il suo nomadismo personale ed artistico Violeta Parra testimoni la natura ibrida e performativa dell'identità, lasciandosi alle spalle ogni narrazione culturale essenzialista (anche quelle riguardanti la sua stessa autenticità) e funzionale al discorso del potere. Ritengo che in questo risieda una delle principali cause della sua vigente popolarità presso le nuove generazioni di interpreti, non solo latinoamericani. Un'altra ragione risiede probabilmente nella capacità della sua voce poetica di essere politica in senso universale e non contingente, esprimendo un profondo dissenso nei confronti di un mondo fondato - ora come allora - sull'economicità, sul sopruso e l'ingiustizia sociale.

Lorena Valdebenito (2017) rileva che ben tre generazioni di cantautrici cilene succedutesi nell'arco degli ultimi 30-40 anni hanno riconosciuto in Violeta Parra un punto di riferimento, ma è soprattutto la terza e più recente generazione a volere esprimere, tanto in termini propriamente musicali quanto in aspetti performativi e visuali, un esplicito vincolo di eredità nei confronti della sua figura.¹⁶ Ma aggiungerei che anche fuori dal Cile, sia pure in misura minore, Violeta Parra non cessa di essere un'icona del canto popolare e una fonte di ispirazione.

Quanto detto invita ad una riflessione. Il concetto di identità performativa o costruita implica evidentemente una decostruzione dell'idea di

¹⁶ Alcuni dei nomi suggeriti da Valdebenito per questa terza generazione, attiva nell'ultimo decennio: per la canzone di radice latinoamericana, Pascuala Ilabaca, Natalia Contesse, Vasti Michel; per il jazz, Rossana Saavedra, Claudia Acuña, Camila Mezza; per la musica pop, Francisca Valenzuela, Camila Moreno, Javiera Mena.

autenticità e la consapevolezza che tanto il sé quanto l'Altro, evocato o incarnato nella performance, avranno sempre un carattere fittizio, ma non per questo avulso dalla realtà: diversi modi di mettere in scena l'Altro riflettono altrettante modalità di rapportarsi con esso e di concepire l'alterità in un progetto di società.

A questo proposito può risultare utile confrontare l'ibridismo musicale di Violeta Parra con quello coevo, e strettamente collegato al primo, delle musiche 'di ispirazione andina', un genere di grande successo commerciale tra gli anni Sessanta e Settanta che ebbe a Parigi il suo centro di irradiazione e tra i più noti esponenti i complessi Los Incas e Los Calchakis. Si tratta di una musica che assumeva ecletticamente materiali musicali dei popoli andini, ma anche più genericamente da diversi repertori popolari latinoamericani, integrandoli liberamente in un linguaggio tonale e cosmopolita molto lontano dai canoni estetici delle culture amerindie. Il pubblico europeo, incuriosito e affascinato dall'alterità addomesticata di quella proposta, la recepi tuttavia come un'autentica espressione dei popoli nativi delle Ande. Come ho ricordato sopra, questa musica influenzò Violeta e i suoi figli, e per questa via ebbe importanti ripercussioni sui futuri sviluppi della Nueva Canción Chilena (cf. Rios 2008).

Entrambi - gli andini di Parigi e Violeta Parra - interpellavano con le loro musiche ibride e le loro performance l'orizzonte d'attesa esotico del pubblico, offrendo un'immagine di alterità indigena nella quale il suono della voce indigena reale era però di fatto assente. Nel caso della *musique des Andes*, un prodotto cosmopolita occupava lo spazio discorsivo dei nativi, sostituendosi in toto ad esso mediante pratiche di vero e proprio travestimento delle musiche e degli interpreti e proponendo al pubblico un'immagine stereotipata di un indigeno atemporale. Per Violeta, invece, adottare strumenti come la quena e il charango andini o il kultrún mapuche nelle proprie composizioni significava costruire uno spazio per proclamare l'esistenza di quel soggetto altro e - come era accaduto in precedenza per il suo recupero del 'canto campesino' - reclamarne l'inclusione nel paradigma della *chilenidad* o di una più vasta latinoamericanità contemporanea.¹⁷

Giunti a questo punto, credo che l'irrequieta Violeta Parra possa essere definita una «donna in fuga» solo se con questa etichetta traduciamo la sua fattiva determinazione a sottrarsi a griglie culturali, etniche e sociali, la sua capacità di metterle in tensione, piegarle e contraddirle fino a

17 D'altra parte, diversamente dagli 'andini' di Parigi, Violeta Parra fonda il suo discorso su un impressionante lavoro di ricerca condotto in prima persona. Uno studio recente ha fatto emergere l'importante vincolo della Parra con il mondo indigeno mapuche, e i suoi riflessi nel processo della creazione artistica (Miranda, Loncón, Ramay 2017). Questa constatazione, beninteso, nulla toglie ai risultati musicali talvolta anche fecondi dell'operazione dei gruppi parigini, né al suo valore in quanto genere riconosciuto da una vasta comunità di ascoltatori (cf. Aravena Decart 2011).

reinventarne le categorie. Una sottrazione che si compie attraverso un moto costante tra le frontiere definitorie, in una feconda performance dell'identità. Mi piace pensare che la permanenza della sua opera nelle reinterpretazioni da parte di nuove generazioni di artisti costituisca l'autentica (scrivo volutamente questo termine senza virgolettarlo) prosecuzione dell'itinerario nomade della grande cilena.

Bibliografia

- Agosín, Marjorie; Dözl-Blackburn, Inés (1988). *Violeta Parra, santa de pura greda. Un estudio de su obra poetica*. Santiago: Editorial Planeta.
- Alonso, Maria Nieves (2011). «La soberanía sobre la muerte: El caso Violeta Parra». *Atenea*, 504, 11.
- Aravena Décart, Jorge (2001). «Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica». *Revista musical chilena*, 55(196), 33-58.
- Aravena Décart, Jorge (2004). «Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra». *Revista musical chilena*, 58(202), 9-25.
- Aravena Décart, Jorge (2011). *Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)* [These de Doctorat]. Besançon: Université de Franche-Comté. URL <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01290504/> (2018-10-03).
- Bhabha, Homi K. (1994). *The location of culture*. London; New York: Routledge.
- Castillo Fadic, Gabriel (2003). *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. [Santiago de Chile]: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Colección Aisthesis 30 años, 2.
- Contreras Román, Raul H. (2016). «El pueblo creador representado. Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile». *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 23(66), 197-222. URL <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982011> (2018-10-10).
- Delogu, Ignazio (a cura di) (1979). *Violeta Parra. Canzoni*. Roma: Newton Compton.
- García, Marisol (ed.) (2016). *Violeta Parra en sus palabras: entrevistas (1954-1967)*. Santiago de Chile: Catalonia.
- González, Juan Pablo (1997). «Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena». *Resonancias*, 1, 60-8. URL <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/6705> (2018-10-03).
- González, Juan Pablo (2005). «Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960». *Aisthesis. Revista chilena de*

- investigaciones estéticas*, 38, 192-212. URL <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210> (2018-10-03).
- González, Juan Pablo (2006). «Migración amorosa y musical en “Run Run se fue pa'l norte” de Violeta Parra». *Ensayos. Historia y teoría e del arte*, 11, 173-83. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
- Herrero, Víctor (2017). *Después de vivir un siglo. Violeta Parra, una biografía*. Barcelona: Lumen.
- Manns, Patricio (1977). *Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Miranda Herrera, Paula (s.d.). «Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias». URL <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html> (2018-10-03).
- Miranda, Paula; Loncón, Elisa; Ramay, Allison (2017). *Violeta parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*. Santiago, Chile: Pehuén. Biblioteca del bicentenario 70.
- Mularski, Jedrek (2015). «Singing Huasos: Politics, Chilenidad, and Music from 1910-1950». A *Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura En América Latina*, 12(2), 178-211.
- Oporto Valencia, Lucy (2014). «El sonido el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena». Karmi, Eileen; Farias, Martín (eds.), *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ceibo, 19-41.
- Parra, Isabel (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, Violeta (1965). *Poesie populaire des Andes*. Paris: François Maspero.
- Parra, Violeta (1971). *Décimas*. La Habana: Casa de las Américas. Colección La Honda.
- Parra, Violeta (2016). *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken, recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Universidad Valparaíso.
- Quijada, Felipe (2017). «Ni primitiva, ni ingenua: contemporánea: Reflexiones en torno a la obra visual de Violeta Parra y su recepción crítica». Guzmán Mattos, Claudia (ed), *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 199-215. URL <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/violeta-parra-despues-de-vivir-un-siglo/> (2018-10-03).
- Ramos Rodillo, Ignacio (2011). «Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena: versiones de la identidad bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973». *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 4(2), 108-33.
- Rios, Fernando (2008). «La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción». *Latin American Music Review*, 29(2), 145-81.
- Rodríguez Aedo, Javier (2018). «Représentations de l'américanité en contexte global. Le cas de la musique populaire chilienne en Europe». *Tra-*

- vaux et documents hispaniques. URL <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=223> (2018-10-03).
- Stedile Luna, Verónica (2012). «El cuerpo y el archivo. Apuntes para una noción de obra en Violeta Parra». Cristóbal, Américo (ed.), *V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2715-23.
- Toro, Alfonso de (2015). «Nuevas diásporas performativas. Hibridez-Hospitalidad-Pertenencia. Derrida/Levinas y el Magreb: Khatibi/Memmi/Ben Jelloun». Sieber, Cornelia; Abrego, Verónica; Burgert Anne (eds.), *Nación y Migración. España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 33-58.
- Uribe Valladares, Christian (2002). «Violeta Parra. En la frontera del arte musical chileno». *Intramuros*, 9, 8-14.
- Valdebenito, Lorena (2017). «Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías». González, Juan Pablo (ed.), *Música y mujer en Iberoamérica haciendo música desde la condición de género = Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical* (Santiago, august 2017), 112-23. URL <http://segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero> (2018-10-03).
- Verba, Ericka Kim (2013). «To Paris and Back: Violeta Parra's Transnational Performance of Authenticity». *The Americas; Berkeley*, 70(2), 269-302.
- Vila, Pablo (1996). «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *Trans. Revista transcultural de Música*, 2. URL <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (2018-10-03).

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Xiao Hong: corpi in fuga

Fuga come motivo autobiografico, ontologico, narratologico

Nicoletta Pesaro

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Xiao Hong (1911-1942), original name Zhang Naiying, lived through the first half of the twentieth century, leaving behind the image of a socially engaged writer, sensitive to the issues connected to the people of her troubled homeland, in the North East of China. After an initial enthusiastic reception of her most representative novel, *The Field of Life and Death* (1935) in the literary arena, she was later neglected by Chinese critics, and excluded from the Maoist literary canon, as her fictional creatures and her works did not fit the optimistic spirit and the class consciousness requested to the intellectuals of the time. She was then re-discovered only in the 1980s, when both in China and the West her works have been re-read with a feminist or cultural studies approach. In this paper I explore the personal and literary forms of escape underpinning her figure and literary production. Exile, escape, uncertainty are the key words which can adequately describe Xiao Hong's life and writing, in which, as Yan Haiping (2006, 136) states, one can find the sense of a 'mobile violence', due to her choices both as a woman (who revolted against her traditionally bound clan) and as a writer, who adopted a quite innovative, fragmented style combining personal memories and a crude and yet poetic realism. The literary practice which mainly expresses her constant escape from stereotypes, ignorance and conventional fetters is the representation of a dislocated female body subject to any kind of violence and humiliation: Xiao Hong's 'placeless bodies' (Yan Haiping 2006, 146) are tangible marks of subjugation but also of resilience against a gendered destiny, which let her construct her literary and personal identity on a popular standpoint.

Sommario 1 Fuga autobiografica. – 2 Fuga ontologica: il destino 'umanimale'. – 3 La fuga narratologica. – 4 Conclusione.

Keywords Escape. Fiction. Mobility. Body.

1 Fuga autobiografica

娜拉走后怎样? [...] 但从事理上推想起来, 娜拉或者也实在只有两条路: 不是堕落, 就是回来。因为如果是一匹小鸟, 则笼子里固然不自由, 而一出笼门, 外面便又有鹰, 有猫, 以及别的什么东西之类 [...] 人生最苦痛的是梦醒了无路可以走。[...] 然而娜拉既然醒了, 是很不容易回到梦境的, 因此只得走; 可是走了以后, 有时却也不免不掉堕落或回来。否则, 就得问: 她除了觉醒的心以外, 还带了什么去?

[...] 所以为娜拉计, 钱, ——高雅的说罢, 就是经济, 是最要紧的了。自由固不是钱所能买到的, 但能够为钱而卖掉。 (Lu Xun 1924 [1994], 50-1)

Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata? [...] a voler indurre dai fatti, davanti a lei ora ci sono effettivamente solo due strade: o la degradazione o il ritorno. Infatti, se un uccellino fugge dalla gabbia perché in gabbia non è libero, fuori incontra gli avvoltoi, i gatti e ogni genere di simili cose [...]. Estremo dolore nella vita è, una volta destati dal sogno, non avere una strada da percorrere. [...] Eppure per Nora, una volta risvegliata, non sarà facile tornare al sogno; perciò non le resta che andarsene. Ma una volta che se ne è andata, presto o tardi inevitabilmente si degraderà o ritornerà. Altrimenti si deve chiedere, oltre alla sua nuova coscienza, che cosa porta via con sé? [...] Essa ha bisogno di mezzi, deve averli pronti nel suo fagotto. Dunque, tornando a Nora, l'essenziale è il danaro, o la condizione economica per usare un tono più elevato. La libertà non è cosa che si possa comprare col danaro, ma per danaro si può vendere. (Lu Xun 2006, 29-32)

Nel famoso brano qui citato dal saggio di Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) sulla condizione delle donne in Cina negli anni Venti del secolo scorso – un crotonotopo in cui il retaggio di genere e la condizione di semi-colonia e semi-modernità soffoca e rende paradossali i primi tentativi di emancipazione femminile – il riferimento al dramma di Ibsen, che ebbe un'eco enorme nella società del tempo, si presta perfettamente a introdurre una delle protagoniste più sorprendenti e preziose della cultura cinese dell'epoca. In questo contributo si vuole dar conto del fenomeno culturale e sociale che caratterizzò la questione femminile cinese in quegli anni attraverso la figura della scrittrice Xiao Hong 萧红 (1911-1942) che in più modalità attuò nel rispondere alla crisi della Cina tradizionale una moderna strategia di fuga: in senso biografico, ontologico e letterario. Partendo dalla biografia e dall'opera stessa di Xiao Hong, attraverso una lettura ravvicinata e l'analisi degli schemi narrativi, si cercherà di delineare il profilo allo stesso tempo rappresentativo e singolarmente unico di una scrittrice moderna.

La condizione umana e artistica di fuggitiva della scrittrice si manifesta su diversi piani, da quello umano e autobiografico, a quello filosofico-sociale fino al piano della sua creazione letteraria.

Xiao Hong è un raro esempio di letteratura della realtà umana raccontata attraverso la figura della donna, con una vibrante contaminazione di sensibilità poetica e crudo realismo. Nata in una famiglia abbiente di proprietari terrieri nel Nordest della Cina, nella contea di Hulan (Heilongjiang), subì e reagì fin da bambina sia al contesto familiare ancora intriso della rigida mentalità vetero-confuciana sia alla perdita della madre a nove anni e alla presenza di un padre severo e privo d'amore per i figli,

che dato il suo atteggiamento antitradizionale e ricalcitante alle regole, la farà depennare dal registro del clan (di antiche origini). Diventò sin da subito quindi una donna in fuga sia concretamente sia in senso metaforico. Nel breve saggio dedicato alla morte del nonno, unico familiare che le manifestò amore e dolcezza, scriveva: «D'ora in poi devo rinunciare alla mia famiglia e andarmene in mezzo alla grande vastità della gente» (Xiao Hong [1935b] 2011, 157).

La sua prima fuga fu quella del 1930 quando, forse senza neppure ottenere il diploma finale in una scuola femminile della sua città, Harbin, raggiunse la capitale Pechino con un cugino di cui non era in realtà innamorata, ma con il quale condivideva ideali di studio ed emancipazione individuale, per frequentare un liceo aggregato all'Università di Pechino dove si insegnavano molte e più moderne discipline, e per sfuggire a un matrimonio combinato. Costretta a fare ritorno, per via delle pressioni della famiglia sul cugino, pur di non tornare in quell'oppressiva famiglia finì per preferire la convivenza con il fidanzato impostole; rimasta incinta, fu abbandonata in un albergo dove restò rinchiusa per settimane a causa dei debiti lasciati dal padre della bambina. Evase infine dall'albergo durante una terribile inondazione nel 1933, calandosi dalla finestra con una rocambolesca fuga ben descritta nel film a lei dedicato nel 2014 dalla regista di Hong Kong, Ann Hui, *The Golden Era*. Successivamente condusse una vita di stenti e spesso nomade con un giovane redattore e scrittore che diventerà il suo primo marito, Xiao Jun 萧军 (1907-1988). Con lui sperimentò una condizione di totale instabilità e precarietà, tra diverse città (Canton, Qingdao e Shanghai) in una Cina che si affacciava allora alla modernità internazionale nella fase più cupa e drammatica della sua profonda crisi economica e politica, caratterizzata dall'esperienza di semi-colonia delle potenze occidentali, alla vigilia dell'invasione giapponese e della Seconda guerra mondiale.

In un testo autobiografico dal titolo eloquente, *Yongjiu de chongjing he zhuiqiu* 永久的憧憬和追求 (Perenne desiderio perenne ricerca), ricordava: «A vent'anni fuggii dalla casa di mio padre e ancora oggi conduco un'esistenza d'esilio» (二十岁那年, 我就逃出了父亲的家庭。直到现在还是过着流浪的生活) (Xiao Hong [1937a] 2011, 166). Nel racconto autobiografico *Chudong* 初冬 (Primo inverno), il rifiuto delle proprie origini è esplicito: «Non ci tornerò mai in una famiglia simile» (Xiao Hong [1936a] 2011, 293). Come la Nora di Ibsen, divenuta un simbolo per un'intera generazione di intellettuali cinesi, la fuga appare a Xiao Hong come l'unica via d'uscita in una situazione di intollerabile limitazione della propria libertà personale.

Il sodalizio letterario con Xiao Jun (insieme pubblicarono i primi racconti e insieme furono incoraggiati e protetti dal più grande scrittore cinese moderno, Lu Xun) non rafforzò la sua autonomia né pacificò la sua condizione di esiliata. Un'altra fuga, di carattere più personale e sentimentale, fu quella del 1935 in Giappone, per allontanarsi dal marito Xiao Jun

che la tradiva. Tornata a Canton per la morte del suo mentore, Lu Xun, che l'aveva sostenuta nella pubblicazione del suo primo romanzo *Shengsi chang* 生死场 (Il campo della vita e della morte) ([1935a] 2011), seguì il proprio istinto alla fuga sposandosi nel 1937 con Duanmu Hongliang 端木蕻良 (1912-1996), un altro scrittore del nordest. La guerra con il Giappone era ormai una realtà e come molti altri cinesi Xiao Hong fu una profuga prima a Chongqing e quindi a Hong Kong dove morì, malata di tubercolosi, per un intervento chirurgico mal riuscito, mentre sulla città infuriavano i bombardamenti. Morì dunque lontana dalla sua terra e le sue ceneri furono sparse nelle acque di Repulse Bay una spiaggia di Hong Kong dove soleva passeggiare.

Nella lunga poesia narrativa *Shali* 沙粒 (Grani di sabbia, [1937b] 2011) le metafore naturalistiche del mare e del cielo, il volo delle rondini e l'infinitudine dei campi alludono a una sete di vastità e infinito che forse spiegano la sua condizione di esilio non solo come condanna e destino, ma anche come desiderio:

我的脑中积满了沙石，
因此我所想望着的：
只是旷野，高天和飞鸟。
[...]
从异乡又奔向异乡，
这愿望多么渺茫，

而况送着我的是海上的波浪，
迎接着我的是异乡的风霜。
[...]
走吧，
还是走。
若生了流水一般的命运，
为何又希求着安息！
(Xiao Hong [1937b] 2011, 260-4-6)

Ho il cuore pieno di sabbia e pietrisco,
perciò voglio vedere solo:
campagne sconfinite cieli alti e uccelli in volo
[...]
Da una terra sconosciuta a un'altra terra sconosciuta,
il desiderio è così vago
ancor più forte a spingermi è l'onda del mare
ad accogliermi le intemperie di una terra lontana.
[...]
Andare,
meglio andare.

Perché agogno la pace,
 se il mio destino è come la corrente d'un fiume?
 (Trad. dell'Autrice)

La fuga dal paese natale viene rivissuta in innumerevoli racconti e nei romanzi di Xiao Hong, anche se in alcuni casi l'autrice trasfigura la propria esperienza rileggendola nelle vicende di donne per età e stato sociale molto diverse da lei.

La sua opera più celebre, *Il campo della vita e della morte* [1935a] 2011, è la narrazione frammentaria di alcuni episodi di vita quotidiana di una comunità contadina del nordest cinese, che mette in luce in tono tragico benché lucido la miseria e la violenza della vita rurale prima e durante l'invasione giapponese.

Uno dei personaggi più significativi è una giovane contadina, Ramo d'Oro, che viene messa incinta da un ragazzo del paese da cui è attratta suo malgrado. L'uomo la sposerà contro voglia e provocherà la morte della figlioletta per pura trascuratezza e insensibilità. Ramo d'Oro rimasta vedova a causa della guerra di invasione, fuggirà in città nel timore di subire le violenze sistematiche perpetrate dai soldati giapponesi, ma paradossalmente subirà proprio in questa fuga dalla violenza la brutalità sessuale perpetrata non dal nemico giapponese bensì da un concittadino senza scrupoli. Come le altre contadine del romanzo, Ramo d'Oro appartiene alla categoria dei deboli e dei senza-casa, esiliati, ultimi del mondo cui Xiao Hong dedica la propria scrittura identificandosi nelle creature da lei descritte, che non compiangé né giudica, ma di cui condivide la sorte. È come se la sua scrittura offrisse un tetto, uno spazio, una meta alla 'fuga' perenne, la propria e quella dei suoi personaggi. «Xiao Hong from the beginning of her writing life, offered her imaginative landscape as a site of mobile kinship and homeplace to this indeterminate range of the homeless "weak ones"» (Yan 2006, 139). Come ben spiega l'autrice di questo saggio sulla scrittrice, la categoria dei deboli e dei senza-casa, nello scenario di una guerra che sconvolge l'Asia insieme alla sua modernità, è una categoria di genere, costretta «to become modern under the conditions of extreme violence» (Yan 2006, 139).

Anche il sesso e la maternità costituiscono per Xiao Hong un'esperienza di fuga, non di tenerezza e calore né di appartenenza, bensì di estraneità e violenza. E la tecnica narrativa adottata, la prospettiva, è deformante e stranianti. Come in questo testo che descrive uno degli incontri furtivi di Ramo d'Oro con l'innamorato:

五分钟过后,姑娘仍和小鸡一般,被野兽压在那里。男人着了疯了!他的大手敌意一般地捉紧另一块肉体,想要吞食那块肉体,想要破坏那块热的肉。尽量的充涨了血管,仿佛他是在一条白的死尸上面跳动,女人赤白的圆形的腿子,不能盘结住他。于是一切音响从两个贪婪着的怪物身上创造出来。(Xiao Hong [1935a] 2011, 53-4)

Dopo cinque minuti la ragazza come un pulcino è spinta a terra da una bestia feroce. L'uomo è come impazzito! La sua grande mano l'afferra ostile, come fosse un pezzo di carne, per divorare, distruggere quella carne calda. Le vene gonfie di sangue, sembra agitarsi su un cadavere, le gambe bianche e nude della ragazza non riescono ad allacciarsi al suo corpo per fermarlo. E così, ogni suono sembra provenire da due mostri rapaci. (Trad. dell'Autrice)

La prima gravidanza della scrittrice, non desiderata e non sostenibile, la spinse a dare in adozione la bambina – racconterà le sensazioni e la tragedia del rifiuto della maternità nel racconto *Qi'er* 弃儿 (Il figlio abbandonato) (Xiao Hong [1933] 2011); mentre il secondo figlio, avuto dalla relazione con Duanmu Hongliang, vivrà solo pochi giorni. La fuga dal corpo, l'estraneità del corpo femminile durante la gravidanza vissuta non come processo naturale e biologicamente determinato ma come socialmente e culturalmente imposto compare in numerosi testi dell'autrice:

金枝过于痛苦了，觉得肚子变成个可怕的怪物，觉得里面有一块硬的地方 (Xiao Hong [1935a] 2011, 58)

Ramo d'Oro sente un forte dolore, il suo ventre le pare un mostro spaventoso e sente come ci fosse qualcosa di duro lì dentro.

一个肚子凸的馒头般的女人 (Xiao Hong [1933] 2011, 133)

Una donna dal ventre simile a un *mantou* sporgente.

她的肚子不像馒头，简直是小盆被扣在她肚皮上。 (Xiao Hong [1933] 2011, 134)

La sua pancia non sembra più un *mantou*, ma è come se le avessero legato un catino sulla pancia.

只觉得背上有些阴冷。当她踏着地板的尘土走进单身房的时候，她的腿便是用两条木做的假腿，不然就是别人的腿强接在自己的身上，没有感觉，不方便。 (Xiao Hong [1933] 2011, 135)

Sente solo un cupo brivido di freddo sulle spalle, e quando entra calpestando il pavimento polveroso della stanza, le sue gambe sono gambe di legno, finte o forse sono le gambe di qualcun altro, legate a forza sul suo corpo, insensibili, ingombranti.

芹的肚子越胀越大了！由一个小盆变成一个大盆，由一个不活动的物件，变成一个活动的物。 (Xiao Hong [1933] 2011, 138)

La pancia di Qin è sempre più grande! Da un piccolo catino è diventata un'enorme tinozza; da cosa inanimata è diventata un essere animato.

奶子胀得硬，里面像盛满了什么似的。(Xiao Hong [1933] 2011, 143)

I suoi capezzoli si sono irrigiditi come se lì dentro crescesse qualcosa.
(Trad. dell'Autrice)

Quando i soldati giapponesi invadono il villaggio, seminando violenza e orrore, Ramo d'Oro (rimasta vedova) fugge in città cercando anche di mantenersi con piccoli lavori di sartoria. La donna individua nella fuga una via di riscatto e salvezza, ma ciò si rivela, come per la Nora di Lu Xun, impossibile:

金枝听老人讲，女人独自行路要扮个老相，或丑相，束上一条腰带，她把油罐子挂在身边，盛米的小桶也挂在腰带上，包着针线和一些碎布的小包袱塞进米桶去，装做讨饭的老婆 [...] 金枝走得很远，走下斜坡，但是娘的话仍是那样在耳边反复：‘买个干粮吃。’她心中乱乱的幻想，她不知走了多远，她像从家向外逃跑一般，速步而不回头。小道也盡是生著短草，即便是短草也障礙金枝趕路的腳。 [...] 日本兵走过，她心跳着站起，她四面惶惶在望：母亲在那里？家乡离开她很远，前面又来到一个生疏的村子，使她感觉到走过无数人间。
(Xiao Hong [1935a] 2011, 114)

Ramo d'oro aveva sentito dire dagli anziani che le donne che viaggiavano da sole dovevano travestirsi da vecchia o imbruttirsi; si legò una cintura in vita e vi appese una bottiglietta per l'olio e un secchio per il riso. Nel secchio infilò un fagotto con aghi, filo e alcuni stracci, fingendosi una mendicante [...] Ramo d'Oro si era ormai allontanata di molto scendendo il pendio, ma le parole della madre le risuonavano ancora nelle orecchie: 'comprati qualcosa da mangiare'. Fantasticava confusa in cuor suo, ignara di quanta strada avesse già percorso, era come se fuggisse di casa, di corsa e senza voltarsi indietro. Il sentiero era ricoperto d'erba che benché fosse corta le imprigionava i piedi. [...] I soldati giapponesi passarono oltre, lei si rialzò con il cuore in gola guardandosi intorno smarrita: dov'era sua madre? Il suo paese distava molto ormai, davanti a lei c'era un villaggio sconosciuto ed ebbe la sensazione di aver attraversato ormai mondi infiniti. (Trad. dell'Autrice)

La nostalgia del paese si fa subito avvertire lacerante, così come la doveva avvertire Xiao Hong, e nelle poche righe che descrivono la fuga troviamo un inaspettato e straziante 'addio ai monti':

她对于家乡的山是那般难舍，心脏在胸中飞起了！金枝感到自己的心已被摘掉不知抛向何处！她不愿走了，强行走过河桥又转入小道。前面哈尔滨城在招示她，背后家山向她送别。(Xiao Hong [1935a] 2011, 114)

Le è così difficile lasciare le colline del suo paese natale che il cuore le balza fuori dal petto! Ramo d'Oro si sente come se le avessero strappato il cuore gettandolo via. Non vuole andarsene. Si costringe a passare il ponte e imboccare il sentiero. Davanti a lei la città di Harbin la chiama a sé, alle sue spalle le colline di casa sua le dicono addio. (Trad. dell'Autrice)

L'esilio temporaneo di Ramo d'Oro si conclude ironicamente con la violenza da parte non di un soldato giapponese bensì di un compatriota. Nel frangente in cui si consuma lo stupro, descritto dalla scrittrice con eloquente semplicità e con una drammatica focalizzazione interna, nessuna via di fuga è concessa a Ramo d'Oro, così come ineludibile è il destino delle donne nelle campagne cinesi:

那个男人涨红了脖子追在后面。等来到房中，没有事可做，那个男人象猿猴一般，袒露出多毛的胸膛，去用厚手掌门门去了！而后他开始解他的裤子，最后他叫金枝：「快来呀……小宝贝。」他看一看金枝吓住了，没动，「我叫你是缝裤子」你怕什么？

缝完了，那人给她一元票，可是不把票子放到她的手里，把票子摔到床底，让她弯腰去取，又当她取得票子时夺过来让她再取一次。

金枝完全摆在男人怀中，她不是正音嘶叫：「对不起娘呀！……对不起娘……」

她无助的嘶狂着，圆眼睛望一望锁住的门不能自开，她不能逃走，事情必然要发生。

女工店吃过晚饭，金枝好象踏着泪痕行走，她的头过分的迷昏，心脏落进污水沟中似的，她的腿骨软了，松懈了，爬上炕取她的旧鞋，和一条手巾，她要回乡，马上躺到娘身上去哭。(Xiao Hong [1935a] 2011, 120)

L'uomo ha il collo gonfio e paonazzo, la raggiunge da dietro. Entrati nella stanza, non c'è nulla da fare, e l'uomo si denuda il torace peloso, sembra una scimmia, e con la tozza mano chiude a chiave la porta! Poi comincia a slacciarsi i pantaloni, infine chiama Ramo d'Oro: 'Sbrigati... Tesoro'. Vedendo che Ramo d'Oro è paralizzata dal terrore, soggiunge: 'Vieni a cucirmi i pantaloni, di cosa hai paura?'.

Quando ha finito di cucire, l'uomo le dà una banconota da uno yuan, ma non gliela dà in mano la getta sotto il letto, perché lei si curvi a raccogliarla, e quando l'ha raccolta gliela strappa di mano per fargliela raccogliere di nuovo. (Trad. dell'Autrice)

Ramo d'oro è totalmente avvolta dall'abbraccio dell'uomo, con una voce che non è la sua urla: 'Madre, perdonami! ... perdonami...'

Ulula impazzita impotente, gli occhi sgranati fissano la porta chiusa a chiave da cui non può fuggire. Ciò che sta per accadere è inevitabile.

Al negozio le lavoranti hanno già cenato, Ramo d'Oro cammina come se pestasse tracce di lacrime, ha la testa troppo frastornata, e il cuore è come se le fosse caduto nel canale di scolo, le ossa delle gambe molli, flosce, s'arrampica sul letto di mattoni riscaldati per prendere le sue vecchie scarpe e un fazzoletto: vuole tornare a casa, stendersi subito tra le braccia della madre e piangere. (Trad. dell'Autrice)

2 Fuga ontologica: il destino 'umanimale'

Il tema della fuga è legato anche al senso estremo della fragilità della vita umana, la sua contiguità costante con la morte – tema che caratterizza le campagne cinesi del primo Novecento sopraffatte da miseria, ignoranza e guerra: «In campagna» scrive Xiao Hong ne *Il Campo della vita e della morte* «esseri umani e animali insieme sono affaccendati a vivere, sono affaccendati a morire».¹

La crudezza e sincerità delle sue descrizioni l'hanno resa una fuoricasta ai suoi tempi, per aver presentato la donna come vittima d'una esistenziale e perenne instabilità e vulnerabilità; la donna si identifica con un corpo afflitto da maternità non desiderate, rapporti sessuali brutali, violenze, malattie e privazioni, fardelli sociali e famigliari obsoleti. Tale consapevolezza è anche, nonostante o forse grazie alla fuga costante, alla base della sua libertà spirituale, la sua particolare lucidità nel cogliere e rappresentare le conseguenze di miseria e infelicità. Ciò che più la colpisce, infatti, delle povere compaesane del nordest, più della soverchiante sofferenza e schiavitù fisica, è il vuoto spirituale che le abita, così leggiamo nel romanzo *Il campo della vita e della morte*: «Nel villaggio non conosceranno mai, non sperimenteranno mai l'anima, solo la materia riempie la loro vita».² Imprigionata in un'esistenza totalmente materiale la donna, ridotta a mero corpo, è sottoposta a tutta la fragilità e corruttibilità della materia. Questa fragilità è infatti, prima di tutto, corporea: l'esistenza di una farfalla per caso gettata nell'acqua da un gesto della Vecchia Butterata (una delle donne del romanzo) ha la stessa consistenza e terribile casualità della morte di Yueying, la bella contadina il cui corpo è inesorabilmente divorato

1 «在乡村人和动物一起忙着生, 忙着死 [...]» (Xiao Hong [1935a] 2011, 83).

2 «在乡村永久不晓得, 永久体验不到灵魂, 只有物质来充实她们» (Xiao Hong [1935a] 2011, 68).

dalla malattia e la paralisi. Le descrizioni di Xiao Hong ancora una volta disvelano impietose e stranianti la degradazione fisica di un corpo giovane abbandonato all'offesa della malattia e della crudele incuria del marito.

她的眼睛，白眼珠完全变绿，整齐的一排前齿也完全变绿，她的头发烧焦了似的，紧贴住头皮。她像一头患病的猫儿，孤独而无望。她的腿像一双白色的竹竿平行着伸在前面。[...] 她的骨架在炕上正确的做成一个直角，这完全用线条组成的人形，只有头阔大些，头在身子仿佛是一个灯笼挂在杆头。[...] 王婆觉得有小小白色的东西落到手上，会蠕行似的。借着火盆边的火光去细看，知道那是一些小蛆虫，她知道月英的臀下是腐了，小虫在那里活跃。月英的身体将变成小虫们的洞穴！
(Xiao Hong [1935a] 2011, 70-1)

Il bianco dei suoi occhi è ormai verdastro così come la schiera regolare dei denti davanti; i capelli le si appiccicano alla pelle come bruciati. Sembra un gatto malato, solo e senza speranza. [...] Le sue gambe bianche come pali di bambù giacciono inerti davanti a lei; il busto forma un angolo retto con il letto di mattoni, una figura fatta di pure linee. Solo la testa, più grande, sembra una lanterna appesa a un palo [...]. Mamma Wang si accorge di piccole bestioline bianche che le cadono sulla mano come se guizzassero. Alla luce del fuoco nel braciere lì accanto capisce che sono dei vermi: il corpo di Yueying si sta putrefacendo, diventerà un nido di vermi! (Trad. dell'Autrice)

In questa scena di indiscutibile raccapriccio, l'inconsistenza dell'essere femminile ne rende il corpo già preda della morte, la sua totale sconfitta nella condanna dell'esistenza la trasforma in un fantasma vivente.

[...] 她看了镜子，悲痛沁人心魂地她大哭起来。但面孔上不见一点泪珠，仿佛是猫忽然被斩轧，她难忍的声音，没有温情的声音，开始低嘎。她说：‘我是个鬼啦！快些死吧！活埋了我吧！’ (Xiao Hong [1935a] 2011, 71)

[...] si guardò allo specchio e scoppiò a piangere emettendo suoni strazianti. Ma sul suo viso non si scorgeva una lacrima, la sua voce, come un gatto schiacciato all'improvviso, risuonò roca, sgraziata, intollerabile: 'Sono un fantasma! Che muoia subito, seppellitemi viva!' (Trad. dell'Autrice)

La metonimia (corpo-donna-fantasma) creata da Xiao Hong è forte, estrema: la scarsa considerazione, il disprezzo totale in cui la donna è tenuta, la sua invisibilità in una società materiale e utilitaristica, è direttamente associata e sostituita dalla figura del fantasma.

La corporeità della condizione d'esiliata si trova anche nel racconto *Shou* 手 (Mani) (Xiao Hong [1936b] 2011), che racconta la discriminazione sociale in una scuola dove una ragazzina di umili origini è emarginata

per via delle sue mani, permanentemente macchiate dai pigmenti della tintoria del padre. In risposta al corpo marchiato da una condizione di inferiorità sociale, l'unica difesa, l'unica fuga da tale condizione è il sapere, la cultura: l'educazione scolastica che la ragazzina caparbiamente cerca di conquistare resta tuttavia un irraggiungibile riscatto.

Un'ulteriore efficace strategia narrativa è l'associare il corpo della donna all'animale, come in questi esempi ancora tratti da *Il campo della vita e della morte*, in cui Ramo d'Oro è paragonata a un 'pulcino malato': 金枝好像患者传染病的小鸡一般; la Quinta Sorella è come 'un piccolo piccione vivace' (一个灵活的小鸽子) (Xiao Hong [1935a] 2011, 57; 66); la Vecchia Butterata intenta alle sue faccende, trascurata e stanca, è così descritta: «i capelli spettinati sulla faccia, è un'orsa che entra nella sua grotta» (头发飘了满脸, 那样, 麻面婆是一只母熊了! 母熊带着草类进洞。); Vecchia Mamma Wang invece, quando racconta alle vicine la disgrazia che ha colpito la sua figliuola mentre lei era distratta nel lavoro dei campi, sembra ai bambini del villaggio un gufo (她常常为着小孩子说地 '猫头鹰') (Xiao Hong [1935a] 2011, 45; 47).

La condivisione di sofferenze e crudeltà tra uomo e animale viene raccontata anche al contrario: la descrizione di una vecchia cavalla condotta al macello dalla contadina Mamma Wang è un esempio toccante di questo universo di creature sofferenti (Xiao Hong [1935a] 2011, 62-5), per il quale Yinde Zhang ha coniato il termine 'umanimale', in un articolo sullo scrittore cinese e Premio Nobel per la letteratura, Mo Yan, in cui si fa riferimento anche a questo episodio del romanzo di Xiao Hong.³ Anche secondo Lydia Liu, nell'opera della scrittrice «in their experience of the body, female animals and women have more in common than men and women do» (Liu 1994, 165).

In questo soprattutto, nella sua precarietà esistenziale, troviamo il legame tra la scrittrice e le sue creature. Quello di Xiao Hong è un esilio perenne, una fuga non solo dalla famiglia – come s'è detto fu 'diseredata' e privata del diritto di appartenere al suo clan dal padre – ma una fuga sociale, per la sopravvivenza. Autrice prolifica di romanzi, racconti, poesie e saggi, Xiao Hong attinge abbondantemente dall'esperienza infelice della sua breve vita. Le sue descrizioni realistiche ma trasfiguranti di donne e uomini della campagna del nordest, vittime non solo della guerra e del nemico giapponese ma degli abusi della natura stessa e della società rurale patriarcale in cui vivono, fanno di lei un'autrice libera – nonostante la sua condizione, nella Cina di allora, di esilio e dipendenza materiale e psicologica dagli uomini. Insofferente delle imposizioni ideologiche e sociali, sia della vecchia Cina confuciana sia delle nuove forze politiche di matrice

3 «in the scene describing the slaughter of an old horse, and in more general terms this cruelty to animals functions as a metaphor for the dehumanising process undertaken in the northern territories under Japanese occupation in the early 1930s» (Zhang 2010, 125).

comunista, trova nella sua scrittura quella emancipazione spirituale che la vita non le concede. Il prezzo di tale libertà spirituale viene pagato in vita con l'emarginazione familiare e sociale, e successivamente alla sua morte, con le critiche negative e l'esclusione delle sue opere dal canone letterario della Repubblica Popolare Cinese fino ai primi anni Ottanta del secolo scorso. Il tema della fuga, quindi, è non solo autobiografico per Xiao Hong, ma anche ontologico; Xiao Hong sceglie di estraniarsi dalla crescente ideologizzazione del suo tempo e, pur aderendo alla Lega degli scrittori di sinistra nel 1930, si guarderà bene dall'accettare qualsiasi definizione o etichetta politica come scrittrice. Durante un convegno di scrittori e intellettuali di sinistra dichiarò: «Lo scrittore non appartiene ad alcuna classe sociale, solo alla specie umana. Oggi come in passato il punto di partenza per ogni scrittore è affrontare l'ignoranza umana.» (作家不是属于某个阶级的, 作家是属于人类。现在或是过去, 作家们写作的出发点是对着人类的愚昧!) (Xiao Hong [1938] 2011, 460). La sua fuga dal conformismo politico, che in Cina da allora diverrà sempre più cogente e determinante per la carriera letteraria e l'identità stessa dello scrittore, è in parte la causa della sua emarginazione e quindi l'oblio subito per tre decenni.

Nelle sue opere e nella sua stessa esistenza infatti, la violenza sociopolitica è solo una parte del paesaggio di sofferenza condiviso da esseri umani e animali, fino al più piccolo insetto, e non certo uno motivo strumentale di opposizione e propaganda ideologica, nemmeno in senso femminista.

3 La fuga narratologica

Sul piano narrativo la 'fuga' di Xiao Hong si materializza in personaggi frammentari e inquieti, che non nascondono le mostruose piaghe dell'esistenza umana e della storia cinese moderna. Anche l'approccio descrittivo adotta una tecnica originale, che non corrisponde a nessuno degli stili in voga all'epoca, o forse si rifà direttamente, sviluppandola, alla strategia narrativa del suo maestro, Lu Xun, dal quale comunque si discosta per la sua capacità di immergersi nel 'popolare'. Potremmo articolare l'analisi di questa tecnica particolare su tre livelli: quello modale, ossia del modo (voce e prospettiva narrante); strutturale; dei personaggi.

Molto significativamente, la narrativa di Xiao Hong è una miscela di dolorosa soggettività e oggettività straniante. Occasionalmente i testi sono costruiti sul piano della narrazione in prima persona, ma prevale spesso la terza persona: lo sforzo creativo e di testimonianza della scrittrice si realizza tramite un filtro che dall'intimo dell'esperienza personale si traduce in un'esperienza reale e collettiva, il tentativo di evitare una eccessiva personalizzazione per permettere al lettore di alzare gli occhi dal singolo alla collettività sofferente, anche al di là della denuncia di genere (che pure resta cocente). Lo spietato realismo di certe descrizioni confligge, ma allo stesso

tempo è complementare alla profonda umanità che trapela da tanto orrore; a differenza delle simili descrizioni di violenze perpetrate sulle donne da altri autori impegnati dell'epoca (lo stesso marito di Xiao Hong e scrittore Xiao Jun, per esempio nel suo romanzo *Villaggio d'Agosto*),⁴ la partecipazione solidale, la pietà non commiserante della scrittrice emergono dalla struttura delle scene raccontate senza alcun compiacimento né melodramma. Se il tono drammatico di certi episodi è evidenziato dall'uso frequente di una punteggiatura 'emotiva' (esclamazioni, puntini di sospensione, interrogazioni dirette, ecc.),⁵ Xiao Hong rifugge sistematicamente dall'eccesso di sentimentalismo, preferendo le tinte sobrie di uno scabro realismo o di una semplicità lirica. L'espedito che attenua e neutralizza l'emotività incontrollata è costituito dalla struttura slegata e quasi aneddotica della sua narrazione che alleggerisce la tensione di alcuni episodi: una galleria di personaggi femminili, colti in scorci drammatici ma del tutto quotidiani. La prima persona a volte entra nel contesto narrativo, come nel suo ultimo romanzo *Hulanhe zhuan* 呼兰河传 (Storie del Fiume Hulan) ([1940] 2011), ma si tratta della voce o meglio dello sguardo di una ingenua testimone, la Xiao Hong che bambina osserva, alla premurosa presenza del nonno, e quindi adulta rammemora le usanze anche tragiche e superstiziose della comunità.

以上我所写的没有什么优美的故事，只因他们充满我幼年的记忆，忘却不了，难以忘却。就记在这里了。(Xiao Hong [1940] 2011, 152)

Quelle che ho scritto non sono storie belle, è solo che riempiono le memorie della mia infanzia e non posso, non riesco a dimenticarle. Ecco perché le ho riportate qui. (Trad. dell'Autrice)

Anche la costruzione delle trame, specie nei suoi due romanzi *Il campo della vita e della morte* e *Storie del Fiume Hulan*, segue un modello del tutto distintivo, nel panorama degli anni Trenta-Quaranta in Cina: il soggetto

4 *Ba yue de xiangcun* 八月的乡村 (1935). Per una breve comparazione in questo senso tra i due autori, si veda Pesaro (in corso di stampa, 94-5): «It is necessary and meaningful to compare and contrast Xiao Jun's fiction with that of Xiao Hong on similar themes: Xiao Jun prefers strong colors to her subtle nuances; equally sensitive and inclined to portray the violence and injustice exerted against his countrymen, Xiao Jun nonetheless radically differs in his emphasizing a rhetoric of sacrifice and heroism, not eschewing a crude but bombastic depiction of murders and rapes».

5 Del resto quest'uso della punteggiatura drammatico, quasi romantico - in una narrativa che si pone un fine di critica sociale - era comune agli scrittori del tempo, si pensi alla narrativa romantico-personale di Lu Yin 庐隐, ma anche ai testi degli scrittori impegnati di sinistra, come Ye Zi 叶紫 e ai loro toni densi di dolente stupore per la sorte tragica dei contadini e degli umili. Xiao Hong tuttavia rifugge dal romanticismo idealista degli scrittori rivoluzionari a lei coevi, superando i confini intellettualistici del loro irriducibile individualismo. Cf. Pesaro (in corso di stampa).

politico delle discriminazioni sociali e di genere è sempre tenuto lontano da ogni forma di ideologizzazione, e la scrittura narrativa si presta piuttosto a dar voce, senza farsene portavoce, agli umili, innalzandone il destino a un livello di umana universalità, pur nell'attenzione al locale. Come s'è visto, nel primo romanzo è l'intera comunità contadina assediata da guerra e miseria a emergere dal disegno narrativo, soprattutto attraverso le diverse figure femminili: non c'è una o un protagonista, ma un soggetto collettivo, nel quale tuttavia ogni esperienza individuale contribuisce a formare una narrativa 'civile' profondamente umana. Il secondo romanzo di Xiao Hong - in parte autobiografico in parte etnografico - si presenta come una serie di quadri più descrittivi che narrativi della sua cittadina d'origine. In sette capitoli sciolti l'uno dall'altro, Xiao Hong consegna un'immagine poetica e cruda allo stesso tempo della sua terra: gli interventi del narratore sono a volte didascalici, volutamente scarni e poco approfonditi, l'elemento autobiografico (alcuni capitoli sono esplicitamente costruiti come frutto delle reminiscenze di Xiao Hong) si fonde con un paesaggio naturale e sociale in cui la scrittrice si immerge senza voler spiccare o giudicare comportamenti e persone. In questo caso, la 'fuga' della scrittrice consiste nella sua rinuncia a una struttura convenzionale e completa, a personaggi a tutto tondo e trame coerenti e coese, fornendo piuttosto una prospettiva moderna e autentica, del tutto originale, su un angolo di Cina.

4 Conclusione

La figura e la scrittura di Xiao Hong, al pari, rappresentano una scelta anticonformista e scomoda che fa della fuga una necessità e una scelta al contempo. Una testimonianza accorata dell'epoca, la prefazione a *Hulanhe zhuan* dello scrittore Mao Dun 茅盾 (1896-1981), che conobbe la scrittrice a Hong Kong negli ultimi anni della sua esistenza, coglie nella sua radicale solitudine una chiave di lettura e decodifica della vita e dell'opera di Xiao Hong:

在一九四〇年十二月——那正是萧红逝世的前年，那是她的健康还不怎样成问题的时候，她写成了她的最后著作——小说《呼兰河传》，然而即使在那时，萧红的心境已经是寂寞的了。而且从《呼兰河传》，我们又看到了萧红的幼年也是何等的寂寞！读一下这部书的寥寥数语的‘尾声’，就想得见萧红在回忆她那寂寞的幼年时，她的心境是怎样寂寞的 [...]

我以为萧红怕陷落在香港（万一发生战争的话），我还多方为之解释，可是我不知道她之所以想离开香港因为她在香港生活是寂寞的，心境是寂寞的，她是希望由于离开香港而解脱那可怕的寂寞 [...]。那时正在皖南事变以后，国内文化人大批跑到香港，造成了香港文化界空前的活跃，在这样环境中，而萧红会感到寂寞是难以索解的。等到我知道了而且也理解了这一切的时候，萧红埋在浅水湾已经快满一年了。（Mao Dun [1946] 1991, 700-1）

Nel dicembre del 1940, un anno prima della sua morte e quando la sua salute non rappresentava ancora un grosso problema, Xiao Hong scrisse la sua ultima opera, *Storie del Fiume Hulan*, e tuttavia anche allora versava già in una profonda solitudine. E da quel romanzo vediamo quanto l'infanzia stessa di Xiao Hong fosse profondamente solitaria! A leggere le poche frasi dell'Epilogo, in cui lei stessa rievoca la propria infanzia solitaria, si percepisce la sua solitudine da bambina [...].

Credevo che Xiao Hong temesse di restare bloccata a Hong Kong (se fosse scoppiata la guerra) e feci di tutto per spiegarle le mie ragioni [a restare], ma non sapevo che lasciando Hong Kong lei sperava di sfuggire alla sua spaventosa solitudine [...]. All'epoca, dopo l'incidente tra nazionalisti e comunisti del gennaio 1941, un gran numero di intellettuali lasciavano la Cina per venire a Hong Kong, sicché la città era diventata culturalmente molto vivace: non riuscivo a capire come potesse Xiao Hong sentirsi sola in un tale ambiente. Quando finalmente riuscii a sapere e a capire le ragioni di ciò, lei giaceva già da un anno sepolta nelle acque di Repulse Bay. (Trad. dell'Autrice)

Come tutto il contesto intellettuale progressista del tempo, Mao Dun colse nella solitudine di Xiao Hong una fuga dalla realtà politica e nella galleria di personaggi tragici e passivi della sua narrativa una incapacità a instillare nelle masse sentimenti ottimistici e di rivolta. Compiangeva la sua fuga, il suo desiderio di isolamento (蛰居) considerandolo un 'confinarsi nell'angusto circolo della sua vita privata' (被自己的狭小的私生活的圈子所束缚) (Mao Dun [1946] 1991, 705). Invece, pur criticandone alcuni aspetti, un altro intellettuale, Hu Feng 胡风 (1902-1985), vide ne *Il campo della vita e della morte* di Xiao Hong «un poema epico, una poesia commovente capace di una sincerità e un realismo inediti nella letteratura cinese sui contadini» (真实而又质朴, 在我们已有的农民文学里面似乎还没有见过这样动人的诗篇。) (Hu Feng 1935, 132). Solo Lu Xun, il suo mentore, sembrò capire quanto l'autrice de *Il campo della vita e della morte* fosse capace di infondere «la forza di resistere e lottare» (坚强和挣扎的力气) (Lu Xun [1935] 1994, 42).

Al di là della visione critica dei suoi contemporanei, recuperandone l'intuizione positiva, possiamo affermare oggi che proprio questa sua condivisione, questo calarsi nell'abisso sociale di un destino instabile, il suo non fare ritorno a casa accettando il destino tragico della Nora di Lu Xun, permise a Xiao Hong di trovare una soluzione al dilemma etico ed estetico del suo tempo, tra un distante e paternalistico 'illuminismo' qimeng (启蒙) e una reale condivisione 'popolare' minjian (民间) (Chen Sihe 2011, 120-38). Una contraddizione che nemmeno il suo maestro Lu Xun era riuscito a superare. Infatti, pur ereditandone la visione alta e impegnata della letteratura, Xiao Hong adotta un punto di vista popolare, dal basso,

evitando di osservare e compatire la società dolente di cui si sente parte da un piedistallo intellettuale, restando perennemente in fuga insieme alle sue creature finzionali.

Bibliografia

- Chen Sihe 陈思和 (2011). «Qimeng shijiao xia de minjian beiju: Shengsi chang» 启蒙视角下的民间悲剧: 生死场 (Una tragedia popolare da un punto di vista illuminato: Il campo della vita e della morte). Zhang Haining 张海宁 (a cura di), *Xiao Hong yinxiang yanjiu* 萧红印象研究 (Impressioni su Xiao Hong. Studi). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe.
- Hu Feng 胡风 [1935] (2011). «Du hou ji» 读后记 (Nota dopo la lettura). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Ha'erbin chubanshe, 132-4.
- Liu, Lydia (1994). «The Female Body and Nationalist Discourse: Manchuria in Xiao Hong's Field of Life and Death». Zito, Angela; Barlow, Tani (eds.), *Body, Subject, and Power in China*. Chicago: University of Chicago Press, 157-80.
- Lu Xun 鲁迅 [1924] (1994). «Nala zou hou zenyang» 娜拉走后怎样 (Cosa accade dopo che Nora se ne è andata). *Lu Xun zawen quanji* 鲁迅杂文全集 (Raccolta completa dei saggi sparsi). Qinyang: Henan renmin chubanshe, 50-3.
- Lu Xun 鲁迅 [1935] (1994). «Xiao Hong zuo Shengsi chang xu» 萧红作《生死场》序 (Prefazione a Il campo della vita e della morte di Xiao Hong). *Lu Xun zawen quanji* 鲁迅杂文全集 (Raccolta completa dei saggi sparsi). Qinyang: Henan renmin chubanshe, 829.
- Lu Xun 鲁迅 (2006). «Cosa accade dopo che Nora se ne è andata?». Edoarda Masi (a cura di), *La falsa libertà*. Macerata: Quodlibet, 29-32.
- Mao Dun 茅盾 [1946] (1991). «Hulanhe zhuan. Xu» 呼兰河传. 序 (Prefazione a Racconti del Fiume Hulan). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Ha'erbin chubanshe, 698-706.
- Pesaro, Nicoletta (in corso di stampa). «Fiction of Left-wing Writers: Between Ideological Commitment and Aesthetic Dedication». Ming Dong Gu (ed.), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. London, New York: Routledge, 84-96.
- Xiao Hong 萧红 [1933] (2011). *Qi'er* 弃儿 (Il figlio abbandonato). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 133-46.
- Xiao Hong 萧红 [1935a] (2011). *Shengsi chang* 生死场 (Il campo della vita e della morte). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 1, 39-131.
- Xiao Hong 萧红 [1935b] (2011). *Zufu sile de shihou* 祖父死了的时候 (Quando morì mio nonno). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 155-57.

- Xiao Hong 萧红 [1936a] (2011). *Chudong* 初冬 (Primo inverno). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 1, 292-4.
- Xiao Hong 萧红 [1936b] (2011). *Shou* 手 (Mani). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 1, 298-310.
- Xiao Hong 萧红 [1937a] (2011). *Yongjiu de chongjing he zhuiqiu* 永久的憧憬和追求 (Perenne desiderio, perenne ricerca). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 257-66.
- Xiao Hong 萧红 [1937b] (2011). *Shali* 沙粒 (Grani di sabbia). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 165-6.
- Xiao Hong 萧红 [1938] (2011). *Xianshi wenyi huodong yu Qi yue: zuotanhui jilu* 现实文艺活动与《七月》—— 座谈会记录 (L'attuale attività artistica = *Relazione sul convegno della rivista di luglio*). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 444-62.
- Xiao Hong 萧红 [1940] (2011). *Hulanhe zhuan* 呼兰河传 (Storie del Fiume Hulan). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 3, 3-152.
- Yan, Haiping (2006). *Chinese Women Writers and the Feminist Imagination, 1905-1948*. Oxon; New York: Routledge.
- Zhang, Yinde (2010). «The Fiction of Living Beings». *China Perspectives*, 3, 124-32. URL <http://chinaperspectives.revues.org/5313> (26-09-2018).

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Una fuga all'insegna della 'disponibilità culturale' Lore Terracini e la doppia patria italo-argentina

Camilla Cattarulla
(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract Well known Hispanist and Hispano-America's scholar, Lore Terracini (1925-1995), daughter of the mathematician Alessandro and nephew of the linguist Benvenuto Aron, lived in Argentina, more precisely in Tucumán, from 1939 to 1947. Her family, Israelite, had been forced to leave Italy because of the Racist Laws promulgated by Mussolini in 1938. In Tucumán, her father and her uncle got assignments at University, where they have been able to establish an intellectual atmosphere of high-level criticism. Their openness to exchange and meeting between different cultures influenced also their sons and daughters, marking them throughout their lifetime. Lore Terracini, in her autobiographical texts, points out that this cultural predisposition led to a process of integration, enough to feel belonging to a double motherland, the Italian and the Argentinian, without forgetting, especially in the last years of her life, the Jewish identity.

Keywords Italian Racist Laws. Argentine. Exile. Integration. Jewish identity.

Nota critica letteraria, ispanista e ispano-americanista, attenta anche ai problemi della didattica della letteratura, Lore Terracini (Torino, 1925-1995),¹ figlia del matematico Alessandro, vive in Argentina, più precisamente a Tucumán, dal 1939 al 1947. Israelita, la sua famiglia, così come quella dello zio Benvenuto, linguista, che arriverà nella stessa città due anni dopo, è costretta ad allontanarsi dall'Italia per via delle Leggi razziali promulgate da Mussolini nel 1938. Quella degli ebrei italiani è una migrazione – per l'Argentina circa 2000 persone arrivate fra il 1939 e il 1942 – dalle caratteristiche molto diverse da quella di massa, contadina e analfabeta, che ha caratterizzato soprattutto gli ultimi decenni del XIX secolo.² Per gli ebrei italiani ci troviamo di fronte ad un'emigrazione familiare con parità di numeri tra uomini e donne, un'età media più elevata,

1 Tra i suoi lavori, l'edizione del *Diálogo de la lengua di Juan de Valdés*, gli studi sulla poesia di Luis de Góngora, sulla letteratura del Siglo de Oro, su Jorge Luis Borges, su Julio Cortázar. Sull'insegnamento della letteratura ha pubblicato nel 1980 il volume *I segni e la scuola. Didattica della letteratura come pratica sociale*. Una bibliografia delle opere di Lore Terracini si trova in Pepe Sarno 1990, 3-12.

2 Sulla storia dell'emigrazione italiana in Argentina cf. Devoto 2000.

una provenienza dalla classe borghese centro-settentrionale e un livello culturale alto di intellettuali e professionisti (docenti universitari, diplomatici, funzionari dello Stato, dirigenti d'azienda, militari e commercianti) che vanno a insediarsi nelle zone urbane.

Nonostante in quegli anni l'Argentina avesse messo in atto una legislazione molto più rigida per l'immigrazione, soprattutto se si trattava di ebrei provenienti dall'Europa Orientale, fra gli italiani ci furono situazioni privilegiate, in particolare per i professori universitari. In molti casi, i loro contatti con studiosi e politici argentini facilitarono l'ingresso nel paese e l'assunzione di incarichi svolti principalmente nelle università di Buenos Aires, Córdoba, La Plata, Mendoza, Rosario e Tucumán.

Generalmente, per gli ebrei italiani integrarsi nella società argentina non fu difficile per varie ragioni. Innanzitutto, non costituivano un problema sociale o politico perché, di fatto, non erano rifugiati, anche se il linguaggio burocratico li inseriva in questa categoria (cf. Jarach, Smolenski 1993, 27). In secondo luogo, i loro cognomi (con poche eccezioni) agli argentini, abituati com'erano ai nomi di coloro che provenivano dall'Europa dell'Est, ricordavano, per assonanza, cognomi italiani più che ebrei.³ Vale a dire che in Argentina la loro identità ebraica, oltretutto non ortodossa, si confondeva con quella italiana, un aspetto che si riscontra anche nei loro interventi e nei testi autobiografici.

Va detto, poi, che la fuga degli ebrei italiani non è stata dettata da ragioni politiche, anzi, molti di loro aderivano al fascismo e occupavano incarichi di rilievo al servizio del regime. Inoltre, erano perfettamente integrati nella realtà sociale e culturale italiana. Insomma, si può dire che la loro è una fuga dettata, oltre che dalle difficoltà psicologiche ed esistenziali provocate dalle Leggi razziali,⁴ anche dall'esigenza di continuare a esercitare le proprie attività professionali in un contesto straniero e di permettere ai figli di proseguire gli studi. Su quest'ultimo punto, proprio un carteggio intercorso tra i fratelli Terracini nel settembre del 1938, dopo che il RDL 1390 del 5 di quello stesso mese aveva confermato la notizia, appresa qualche giorno prima, dell'allontanamento dei docenti ebrei dalle università e degli studenti ebrei dalla scuola pubblica, è indicativo delle preoccupazioni per il futuro personale e dei propri figli e dei

3 Eleonora M. Smolensky (2005, 97) ricorda come in quegli anni si diffuse la curiosa categoria di *tano ruso*. Tradizionalmente, in Argentina il termine *tano* identifica l'emigrante italiano, mentre con *ruso* si intende quello genericamente proveniente dall'Europa Orientale, in prevalenza ebreo.

4 Come ricorda Riccardo Calimani (2015, 520): «Pesarono su tutti i perseguitati l'emarginazione, la necessità di ricorrere a sotterfugi per lavorare di nascosto, per sopravvivere. Il futuro incerto, le retrocessioni professionali, le umiliazioni, l'indifferenza, in molti casi, dei vecchi amici e conoscenti, un'ansia profonda per l'avvenire dei figli, l'idea di andarsene, un'angoscia continua, i capricci della burocrazia».

passi necessari per organizzare una scuola ebraica che, scrive Alessandro Terracini, non faccia

assolutamente lasciar decadere il tipo di cultura che i ragazzi avevano finora. E sebbene non sia il momento di far secessioni, se le scuole in programma dovessero propinare una cultura di seconda o terza qualità, per conto mio per i miei figli preferirei non servirmi delle stesse, bensì di lezioni private organizzate per loro e per loro coetanei i cui genitori la pensino come me. (Terracini 1990, 448)⁵

Poi, come ricorda la stessa Lore in uno dei suoi testi autobiografici dedicati in gran parte all'esperienza argentina, il padre, dopo aver scritto a varie università straniere, nel giugno del 1939 ricevette un invito dall'università di Tucumán,⁶ e, pur tra le difficoltà dovute allo scoppio della guerra, la famiglia riesce a partire. Più complicato, due anni dopo, sarà l'arrivo di Benvenuto costretto, con la madre e la figlia, ad un avventuroso viaggio tra Italia, Francia e Spagna.

In Argentina, Alessandro e Benvenuto, così come altri professori ebrei italiani costretti all'esilio, sapranno creare un clima intellettuale e di senso critico di alto livello, determinando spesso la nascita di vere e proprie scuole di pensiero e di ricerca scientifica e contribuendo alla crescita e al prestigio delle università dove erano stati chiamati a insegnare. Significativo è proprio il caso dell'allora giovane università di Tucumán, che, grazie alla presenza oltre che dei fratelli Terracini, anche di Renato Treves, Rodolfo Mondolfo e Giovanni Turin, e di docenti provenienti da Spagna, Francia e Germania, nonché di giovani argentini che poi si affermeranno come studiosi di rilievo (fra questi: Risieri e Silvio Frondizi, Enrique Anderson Imbert ed Eugenio Pucciarelli) raggiunse un notevole livello di riconoscimento scientifico e culturale, tanto che gli anni 1936-1951 sono considerati l'epoca d'oro di tale università.⁷

A proposito del clima di grande solidarietà culturale e amicizia che si instaura tra italiani, altri europei e argentini, Lore Terracini parla di una disponibilità ad un incontro tra culture che avrebbe caratterizzato gli adulti delle famiglie emigrate e i loro figli. Ciò si deve, a suo parere, al fatto che la loro è stata un'emigrazione privilegiata, spinta

5 In quegli stessi giorni, in una riunione a Roma dell'Unione delle Comunità Israelitiche Italiane, era stata ventilata la possibilità di istituire scuole ebraiche professionali, un'eventualità che preoccupa Alessandro Terracini.

6 L'invito è firmato da Arturo M. Guzmán, Preside della Facoltà di Ingegneria.

7 Sul tema cf. Acevedo de Bomba 2000, Bianchi 2004 e Vanella 2013.

sia da un elemento liberatorio per l'allontanamento dall'Italia fascista e dall'Europa in guerra, sia da una volontà di integrazione in un mondo ritenuto a priori preferibile. Era, del resto, appunto questa possibilità di integrazione una delle motivazioni più insistenti nell'animo di mio padre per lasciare l'Italia fascista e divenuta nelle strutture ufficiali antisemita, consentendo a noi figli di crescere in un ambiente che non emarginasse, nella scuola e nella società. L'America dunque non fu per noi solo una fuga da una realtà negativa, un rifugio dove aspettare che la situazione mondiale cambiasse; fu infinitamente di più, un'esperienza estremamente positiva in se stessa. (Terracini 1987, 242-3)⁸

Ma nell'aspetto positivo alla 'disponibilità', Terracini rileva una differenza tra genitori e figli. Per quest'ultimi, a suo parere, si è trattato di una predisposizione ad essere

contemporaneamente come gli altri ma un po' diversi; portandosi dietro qualcosa, che neanche noi sapevamo esattamente cosa fosse (l'aura dell'Europa, abitudini linguistiche, ricordi di paesaggi, fotografie, preferenze per certi cibi). Era una diversità per nulla emarginante, anzi un elemento fortemente positivo; fonte di curiosità negli altri, di interessamento, di affetto. Ci faceva sentire importanti nei riguardi dei coetanei argentini; così come, nei riguardi degli adulti italiani di famiglia [...], ci sentivamo qualcosa di più di loro perché, anche se molto più ignoranti culturalmente, eravamo più integrati socialmente. Ne veniva fuori una doppia identità, ancora del tutto pre-culturale (quella culturale sarebbe venuta all'università), e invece psicologica, sociale, comportamentale, affettiva; una doppia solidarietà con un ambiente originario le cui radici stavano nella famiglia e nella memoria, e un ambiente circostante le cui radici personali diventavano sempre più robuste. Quella che avrebbe potuto presentarsi come l'esperienza negativa di uno sradicamento si trasformò dunque nell'esperienza positiva della disponibilità. (Terracini 1996, 277)

Nel processo di doppia identità che accompagna i giovani, Terracini vede le differenze con gli adulti, i quali erano evidentemente portatori di una propria identità culturale già formata. Scrive Terracini (1987, 245): «Per loro si trattò di un incontro di culture [...] in cui, con grande disponibilità,

⁸ Un atteggiamento positivo simile è quello espresso da Renato Treves (1987, 249): «Debbo dire che quelle leggi [razziali] non furono da me accolte in modo drammatico. Da qualche tempo, avevo la sensazione precisa di quanto sarebbe avvenuto e la decisione di emigrare in un paese che mi offrisse la possibilità di lavorare e di vivere liberamente fu naturale e immediata. Ebbero la loro parte, lo spirito d'avventura, un certo desiderio di rivincita e forse anche il fatto che, in linea teorica, per me, l'emigrazione non era un'idea del tutto nuova».

proiettavano la loro esperienza europea su nuovi problemi, passando da Gioele Solari a Alejandro Korn, dall'etrusco al quichua [...]».

E la disponibilità culturale degli adulti non si limitava all'ambito di innovazione degli studi, ma, tramite l'università, coinvolgeva l'ambiente sociale tucumano con iniziative (che oggi si chiamerebbero di 'terza missione') volte a diffondere la cultura italiana in Argentina. Con questo proposito nel luglio del 1947 si costituisce il Centro de Cultura Italiano-Argentino, il cui primo Presidente è Alessandro Terracini, mentre Lore è tra i firmatari dell'Atto di Fondazione. Nell'opuscolo dedicato al Centro si legge:

Las diversas tentativas realizadas en nuestro país para organizar la incorporación de los valores culturales italianos a nuestra formación espiritual, concluyeron casi siempre, después de una vida precaria, en un lamentable fracaso. Con la fundación del Centro de Cultura Italiana en la Argentina, bajo los auspicios de la Universidad de Tucumán, se procura, por vez primera, organizar un programa de difusión, cultivo e incorporación del acervo espiritual italiano, con la intervención de una institución oficial argentina. Esta última circunstancia, que permite confiar en la permanencia y continuidad de la labor que en el Centro se realice, asegura además el aporte de elementos universitarios especializados que garantizarán la eficacia y la autenticidad de la labor de difusión e intercambio que el Centro se ha propuesto desarrollar.

La iniciativa ha encontrado ecos de entusiasmo en la colonia italiana del Norte del país. El Centro, fundado con la presencia del Embajador de Italia, de las autoridades universitarias, y de los miembros más conspicuos de la colectividad italiana, se encuentra, a poco tiempo de su nacimiento, en su período de organización que, merced al entusiasmo y diligencia de la actual comisión provisoria, habrá de terminar en poco tiempo más, para dar lugar a la primera etapa institucional de su funcionamiento.⁹

Già nei primi mesi di attività del Centro si realizzano alcune importanti iniziative. Fra queste una serie di conferenze di Sivio D'Amico titolate 'La historia del teatro italiano'; un'altra di Henry Molinari titolata 'Problemas de Planificación e Industrialización' e un ciclo di conferenze di Rodolfo Mondolfo (che sarà Presidente del Centro dopo Alessandro Terracini) dedicate alla filosofia classica e all'idea di cultura nel Rinascimento italiano.

Tornando al bagaglio culturale si trattava di un patrimonio che chiaramente i giovani delle famiglie ebee italiane non potevano avere anche per le caratteristiche della scuola fascista italiana su cui Lore Terracini è molto critica, così come in parte lo è anche nei confronti della scuola ar-

9 Centro de Cultura Italiana en la República Argentina (1947). Tucumán: s.e., 5.

gentina, della quale, però, riscatta l'assenza di una posizione egemonica, in Italia incentrata sul pensiero di Croce e Gentile (e il non essere stata 'crociana' influenzerà molto il suo futuro lavoro di critica letteraria). Ecco come ricorda la scuola argentina:¹⁰

La formazione culturale che offriva la scuola argentina era tutt'altro che perfetta; anzi, cosa in parte deplorata in famiglia, era carente sul piano umanistico. Poca letteratura; un appiattimento storico che [...], mescolava, in una lontananza remota, antichità biblica, classica, crociate e rinascimento; molta zoologia, botanica, anatomia, geografia, matematica; molte attività pratiche [...]; molta 'instrucción cívica'. Non che mancasse la retorica, tutt'altro; patriottismo, come nell'alzabandiera quotidiano, nelle celebrazioni del 'día de la bandera', 'del estudiante', le feste patrie, i 'próceres', nazionali, le guerre d'indipendenza, la luce del glorioso passato, il volto del trionfale avvenire, che si cantavano negli inni. Ma era un'altra cosa rispetto alla retorica fascista; pittoresca, non imposta. Anzi, proprio l'aspetto straniato che tutto questo assumeva ai nostri occhi, il fatto che si trattasse di una retorica 'altra', ebbe l'effetto benefico di appiattire una volta per tutte Carlo Alberto, Garibaldi, San Martín e Bolívar su un comune sfondo di placida e remota oleografia. Appunto perché le parole 'argentinità', o 'bolivianidad', o 'peruanidad' si sostituivano a 'italianità', acquistando forti valenze relative, [segnarono per noi la] fine dunque una volta per tutte di ogni sentimento nazionalistico. (Terracini 1987, 245-6)

Né italianità, né argentinità, dunque, ma, appunto, un'identità 'doppia' e 'relativizzata' che, lungi dall'essere un aspetto negativo, è fonte di arricchimento perché osservata, e creata, su un piano di straniamento che, nella vastità di terminologia e significato propria dei termini migrazione ed esilio, è uno degli atteggiamenti tipici di un'esperienza di delocalizzazione.¹¹ E nella doppia identità di Lore Terracini, si può includere il suo essere stata, per sua stessa ammissione, una linguista malgrado le sue tendenze matematiche: due discipline a lei famigliari per l'influenza dello zio Benvenuto e del padre Alessandro. Si potrebbe dire che Lore ha avuto un'attenzione 'matematica' all'analisi della letteratura tenendo conto dei fenomeni linguistici.¹²

10 A Tucumán, Lore Terracini frequenta un anno di scuola magistrale, per poi passare al liceo classico, e, una volta diplomata, iscriversi alla Facoltà di Lettere dove si laurea nel 1946. Tornata in Italia, nel 1948 si laurea in Filologia romanza presso l'Università di Torino. In seguito, è stata docente universitaria di Lingua e letteratura spagnola a Messina, Roma, Genova e Torino.

11 Su questi temi vedi Giorcelli; Cattarulla 2008.

12 La sua opera *I codici del silenzio* (1988) esprime bene un metodo critico che risente delle influenze dello strutturalismo e della semiotica, così come degli insegnamenti di

Nel 2007, Vanni Blengino, studioso delle letterature ispanoamericane e, in particolare, dei rapporti tra letteratura argentina e il fenomeno migratorio, in un testo autobiografico che è anche un saggio sull'esperienza migratoria – esperienza che, come Lore Terracini, aveva vissuto a Buenos Aires in prima persona dal 1949 al 1965 – riflettendo sul tema della doppia identità individua un 'terzo spazio', di frontiera, libero e indipendente da quello italiano e argentino, che, forse, è proprio quello che gli ha permesso di sviluppare una marcata sensibilità nei confronti dell'eterogeneità propria delle letterature ispanoamericane. Scrive Blengino (2007, 152):

Anche se mi inserivo nella mia personalità argentina, l'altra mia identità, l'altra mia storia perdurava attiva e presente, con la variante che non erano soltanto gli altri ad osservarmi, mi osservavo anch'io. Potevo sdoppiarmi in un io argentino, in un io italiano e forse un terzo, più occulto, più difficile da fare emergere, un io che osservava gli altri due.

Quella di Blengino è una prospettiva esterna, uno sguardo eccentrico rispetto agli spazi occupati dalle sue altre due identità, che forse ha inciso anche sulle riflessioni di Terracini, le quali, sebbene non così esplicitate, sono il risultato, anche qui, di un io che guarda gli altri due da una distanza spaziale e temporale.

Proprio a Blengino, Lore Terracini fa riferimento ricordando l'«Intervista a un immigrato degli anni Cinquanta» (Blengino 1984), in cui vi è il tentativo «non di essere obiettivi e tantomeno di spersonalizzarsi ma di scegliere, quando è possibile, nelle proprie esperienze quegli aspetti più facilmente riconducibili a una esperienza collettiva dell'emigrazione» (Terracini 1987, 242). Come Blengino, anche Terracini nei suoi scritti autobiografici cerca di presentare quegli elementi che possono ricondurre a un 'noi' collettivo: «Se rievoco esperienze personali è per cercare di vedere in esse qualcosa

Benvenuto Terracini e Leo Spitzer. Lore Terracini ha avuto un'attenzione particolare per l'insegnamento che, a suo parere, le deriva proprio dall'esperienza a Tucumán: «Yo llegué a Tucumán a los 14 años empapada de prejuicios contra la docencia, a tal punto que me negué a frecuentar una escuela normal – la escuela vocacional Sarmiento – que entonces creo que era la mejor de la ciudad, y quise en cambio inscribirme en el Colegio Nacional – que creo valía menos – justamente por el deseo, equivocado, de evitar las escuelas que formaban maestros. Aprendí en los años sucesivos cosas y actitudes muy distintas. Por un lado aprendí, cursando la Facultad como estudiante, lo importante que es que el docente no esté hablando desde la cátedra, en el vacío, sino concretamente, alrededor de una mesa, proporcionando a los estudiantes, textos, libros, criterios de análisis, motivos de discusión. En esos años la teoría de la información, el estructuralismo, la semiótica todavía estaban muy lejos; pero estoy convencida de que en mis posiciones actuales sobre la didáctica (didáctica de la literatura y en general) concebida como actividad comunicativa en donde los destinatarios tienen una función prevaleciente sobre la función del emisor, en estas posiciones influyó muchísimo la experiencia mía como estudiante aquí» (Terracini s.d., 6). Ringrazio Benedetto Terracini per avermi favorito l'accesso al suo archivio personale.

collettivo», scrive (Terracini 1987, 241). Non a caso, pubblicherà uno dei primi, e isolati, contributi che cercano di fare il punto sulla migrazione degli ebrei italiani in Argentina dopo le Leggi razziali (Terracini 1989). In effetti, negli ultimi anni della sua vita, compare un elemento che in precedenza sembrava essere stato tralasciato e che invece è forse sempre stato più presente di quanto lei stessa ne fosse consapevole. Mi riferisco all'identità ebraica. Se, infatti, la sua, come nella maggioranza delle famiglie ebraiche italiane, era stata «un'educazione ebraica alquanto blanda» (Terracini 1996, 223), un viaggio in Argentina, paese con cui comunque non aveva mai interrotto i contatti,¹³ realizzato negli anni Ottanta dopo la caduta dell'ultima dittatura militare, rappresenta per lei l'occasione per riannodare i fili del suo passato se non, come nota Carmelo Samonà (1990, 25), «un desiderio di riandare alle proprie origini e di ritrovarsi intera»: una unità che evidentemente stava cercando nell'identità ebraica, causa scatenante del suo aver vissuto una 'doppia condizione di italiana e argentina'. L'esperienza dell'allontanamento dal proprio paese assume in quest'ottica i caratteri del trauma dell'esilio e dell'emigrazione vissuto da Terracini con la leggerezza e la curiosità dell'adolescenza, ma mai dimenticato tanto da riemergere nella maturità in questo rinnovato interesse per la questione ebraica e, chissà, mantenuto sempre vivo dai suoi orientamenti metodologici che l'hanno vista, per usare ancora le parole di Samonà, attenta a «un discorso sull'esercizio del potere, sui rapporti fra culture diverse, sulla difficoltà della comunicazione umana» (1990, 26).

Bibliografia

- Acevedo de Bomba, Elena (2000). *Los intelectuales italianos en Argentina durante las décadas del '30 y '40: el caso de Tucumán*. Córdoba: Istituto Italiano de Cultura.
- Bianchi, Susana (2004). *Historia de las religiones en Argentina. Las minorías religiosas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Blengino, Vanni (1984). «Intervista a un immigrato degli anni Cinquanta». *Over pands*, 1, gennaio.
- Blengino, Vanni (2007). *Ommi! L'America. Ricordi d'Argentina nel baule di un emigrante*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Calimani, Riccardo (2015). *Storia degli ebrei italiani nel XIX e nel XX secolo*. Milano: Mondadori, 3.
- Devoto, Fernando (2000). *Historia de la inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

13 Per volontà testamentaria, tutta la biblioteca di Lore Terracini è stata donata alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Tucumán.

- Giorcelli, Cristina; Cattarulla, Camilla (a cura di) (2008). *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana tra delocalizzazione e radicamento*. Casoria (NA): Loffredo Editore.
- Jarach, Vera; Smolenski, Eleonora M. (1993). *Colectividad judía italiana emigrada a la Argentina (1937-1943)*. Buenos Aires: CEAL.
- Pepe Sarno, Inoria (a cura di) (1990). *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Roma: Bulzoni.
- Samonà, Carmelo (1990). «Lore Terracini: quarant'anni con gli studi di ispanistica». Pepe Sarno 1990, 13-26.
- Smolenski, Eleonora M. (2005). «Italianos-judíos en la Argentina». Palreiro, María Inés (comp.), *Narrativa: identidades y memoria*. Buenos Aires: Dunken, 93-102.
- Terracini, Lore (s.d.). *Conferenza tenuta presso la Universidad de Tucumán*. Manoscritto conservato nell'archivio personale di Benedetto Terracini, 1-9.
- Terracini, Lore (1987). «Dal Regio Ginnasio al Colegio Nacional. Emigrazione da scuola a scuola». Ferruggia, Gabriella; Ledda, Paola; Puccini, Dario (a cura di), *Americhe amare*. Roma: Bulzoni, 241-7.
- Terracini, Lore (1989). «Una inmigración muy particular: 1938, los universitarios italianos en la Argentina». *Anuario del IEHS*, 4, 335-69.
- Terracini, Lore (a cura di) (1990). «Cacciati dalla scuola. Carteggio ebraico '38». *Belfagor*, 4, 444-50.
- Terracini, Lore (1996). «Minima personalia. Un linguista in casa». *Belfagor*, 2, 223-30.
- Treves, Renato (1987). «Incontri di culture nell'America Latina alla fine degli anni Trenta. Una testimonianza». Ferruggia, Gabriella; Ledda, Paola; Puccini, Dario (a cura di), *Americhe amare*. Roma: Bulzoni, 249-60.
- Vanella, Liliana María (2013). «La migración intelectual de la Universidad de Tucumán en Argentina, durante el período de entreguerras. Complejo generacional, filiaciones e identidades académicas». *Integración y conocimiento*, 2, 165-78.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

«L'anima altrove»: due scrittrici dell'esodo giuliano-dalmata

Anna Maria Mori e Nelida Milani

Monica Giachino
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The paper focuses on two Italian writers who, after Second World War, lived the experience of Giulian-Dalmatian exodus. Anna Maria Mori, born in Pula in 1936, as a child left Istria with her family; Nelida Milani, born in Pula in 1939, remained in Istria. Several times in their works they told about that tragic experience, both individual and collective, sometimes even working together.

Keywords Italian literature. XX century. Giulian-Dalmatian exodus. Autobiography. Narrative.

In una pagina di *Nata in Istria*, pubblicato nel 2005, Anna Maria Mori scrive, riconoscendo come la propria cifra identitaria più vera siano l'estraneità e una sorta di coazione a fuggire:

E però oggi, se guardo, se mi guardo, mi riconosco in uno strano, continuo bisogno di andar via, cambiare, ricominciare. L'identità (ma cos'è poi l'identità?) che più mi somiglia è quella dell'estranea, di chi non fa parte di niente e di nessuno. [...] La maledizione forse è lì, in quella nave, in quel giorno grigio di febbraio di tanti anni fa, quando ho dovuto imparare per la prima volta ad 'andar via'. E adesso è quello che vorrei continuare a fare, per sempre: andare, andare... Via dal passato. E anche dal presente. (Mori 2005, 254-5)

Il riferimento è ovviamente al febbraio 1947, al Trattato di Parigi, che sancì la cessione di parte dell'Istria e della Dalmazia alla Jugoslavia, e all'esodo giuliano-dalmata, per lungo tempo taciuto e rimosso, che tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta coinvolse 350.000 persone.¹ Nell'inverno '46-'47 in circa trentamila lasciarono Pola, in poche migliaia restarono. Tra di essi Nelida Milani che, disseminato in tanti personaggi,

1 Sulla letteratura dell'esodo si vedano almeno Benussi, Petronio, Semacchi 2003 e Baroni, Benussi 2014.

ha raccontato l'esilio interno – anche linguistico – di chi rimase, la fuga interiore, e un'estraneità nello stesso tempo simile e diversa:²

Una suggestione di inafferrabilità mi tiene lontana dalle delusive apparenze dei quartieri nuovi. Cambio passo e mi lascio alle spalle quella realtà attraversata da segnali incrociati percepiti e rifiutati. [...] Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità della cittadina nella facoltà che più la caratterizzava, l'uso della parola orale e scritta. [...] La banca, l'agenzia turistica, la posta, il cambio valuta, tutta questa parte nuova [...] a volte mi appare estranea, o meglio, io mi sento estranea, nel senso che rifiuto ogni appartenenza là dove non mi riconosco. (Milani 1991, 92-3)

Anna Maria Mori, nata a Pola nel 1936 da madre istriana e padre toscano, scrittrice, giornalista, a lungo collaboratrice di *Repubblica*, bambina lasciò l'Istria; Nelida Milani, nata a Pola nel 1939, scrittrice, docente di Linguistica presso l'Università di Pola, in Istria rimase: più volte hanno ripercorso nella scrittura autobiografica, narrativa e saggistica il *recto* e il *verso* di un medesimo dramma, scegliendo anche di lavorare a quattro mani.

Nel 1998 pubblicano presso Frassinelli *Bora*, di recente riedito da Marsilio (2018) con sottotitolo *Il vento dell'esilio* e prefazione di Guido Crainz, un libro coraggioso che affronta nodi dolorosi e nervi ancora scoperti, costruito a due voci che solo il cambio di carattere tipografico distingue, il tondo per le pagine di Anna Maria Mori, il corsivo per quelle di Nelida Milani:³

Si parte. I mobili se ne vanno per conto loro. Raccontami papà: «Fu un inverno particolarmente rigido: neve pioggia, fango per terra, gelo nelle ossa e sulle cose. E ad aspettare di essere caricati sui bragozzi, sulla riva, c'erano i mobili: la povera roba di tutta quella povera gente che partiva, materassi che si infradiciavano, legno che ammuffiva e si sbriciolava in attesa degli imbarchi... Qualcuno li spediva con i treni, sui vagoni merci. La gente si imbarcava sul Toscana, che faceva la spola tra Pola e Trieste...». (141)

Ricordo il suono dei martelli che battevano sui chiodi, il camion che trasportava la camera da letto della zia Regina al molo Carbon, avanzando tra edifici mortalmente pallidi di paura, e tutti gli imballaggi che si infra-

2 Sul linguaggio e sulle dinamiche tra autobiografia e racconto in Milani si veda Rusi 2014. Nelida Milani è anche curatrice, insieme a Roberto Dobran, di una storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nella seconda metà del Novecento (Milani, Dobran 2010).

3 Si citerà dalla prima edizione, Frassinelli, conservando la distinzione originale tondocorsivo e limitandosi a indicare tra parentesi il numero di pagina al termine della citazione.

diciavano nella neve e nella pioggia. La grande nave partiva due volte al mese, dai camini il fumo saliva in cielo come incenso e insinuava negli animi il tormento sottile dell'incertezza e l'ombra dell'inquietudine [...].

Per noi che restavamo, era l'inizio di una nuova era. Dopo, infatti, le cose non sarebbero mai più state uguali né facili. (141-2)

La prima edizione porta in esergo le strofe iniziali di «Settembre» di Marina Cvetaeva, che appartiene ai *Versi per la Cecoslovacchia*, scritti nel 1938, quando un altro trattato, il Patto di Monaco, si era abbattuto «come una scure» tracciando un altro confine, l'annessione alla Germania dei territori dei Sudeti. Sono versi intrisi di un'apocalittica violenza che l'*incipit* fiabesco amplifica:

C'è sulla carta - un posto
Guardaci - sangue al viso!
Si batte nel supplizio della croce
ogni villaggio.

L'ha diviso - come una scure -
il palo di confine.
C'è sul corpo del mondo
una piaga: tutto divorerà...

L'immagine del confine come lama tagliente, amputazione percorre di fatto l'intero volume:

«figli dell'esodo: la breccia, la lunga e frastagliata rottura, quella che ha generato moncherini quella che ha aperto nella coscienza una ferita inguaribile». (11)

Bora muove da una doppia esigenza: confrontarsi con lo squarcio che ha separato terre, genti, famiglie e che, anche e soprattutto, ha scisso l'animo dei singoli individui, di chi è andato e di chi è rimasto; testimoniare i due versanti di quella lacerazione e opporre il confronto e il recupero memoriale al vuoto che tra i due lembi di quella piaga si è aperto. Vuoto che la parola 'bora' metaforizza. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe il termine 'bora' conta rare ricorrenze nel testo, poche ma ovviamente significative. Dà il titolo al volume e a uno dei capitoli, compare nell'epigrafe di tale capitolo, in una citazione di Peter Handke:

E poi c'è il vento contrario, la famigerata Burja (o Bora) che soffia dal Nord, un unico sibilo gelido che ti priva di ogni profumo e non ti fa più vedere né sentire... (199)

La bora non è solo un vento impetuoso che spazza, sradica, disperde, ma è soprattutto sinonimo di privazione, toglie la capacità di vedere, di sentire, di respirare. Infatti nella stessa accezione ricorre poco oltre, per l'ultima volta:

Con la bora si deve procedere a capo chino, contro le raffiche, gli occhi semichiusi e respiro mozzo, voltando di tanto in tanto la schiena per riprendere fiato. (215)

La genesi, complessa e accidentata, del libro è raccontata da Anna Maria Mori: progressive tappe di avvicinamento, distribuite nel corso di parecchi anni. Innanzitutto c'è per Anna Maria Mori l'esigenza, dopo tanto scappare, di fare i conti con le proprie origini e il proprio passato, di andare a vedere, per capire:

Io: venuta via da Pola, dove sono nata, nel 1936. E quando accadde, per me e per altri trecentocinquantamila, avevo pochi anni: da allora ho trascorso la vita, fino a poco fa, cercando, come dice la psicoanalisi di 'rimuovere', reagendo con insofferenza e persino con stizza alle canzoni in dialetto di mia madre, alle sue reminiscenze [...], alla sua inquieta e costante ricerca del ritorno e del risarcimento dell'ingiustizia subita, alle sue lacrime, che oggi, da che lei non c'è più, chissà com'è, magari è la vecchiaia che avanza, sono diventate le mie. (6-7)

Poi c'è l'incontro con un sottile volumetto *Una valigia di cartone* pubblicato nel 1991 presso Sellerio: libro d'esordio di Nelida Milani, che fino ad allora aveva pubblicato solo qualche racconto nelle raccolte antologiche del concorso letterario *Istria Nobilissima*. Comprende due racconti, «Impercettibili passaggi» e «Una valigia di cartone», appunto, già vincitori di quel premio: storie di due donne istriane, Norma vecchia contadina e Margherita giovane maestra, dall'esistenza segnata dall'esodo. La quarta di copertina riporta poche note biografiche, eloquenti proprio perché scarse: Nelida Milani «nata a Pola, oggi Croazia (era il 1991), ieri Jugoslavia, l'altro ieri Italia, e l'altro ieri ancora Austria-Ungheria». Insomma, una che era stata e stava «di là» e che da quella specola narrava l'esodo istriano e il dopo di chi era rimasto. Ricordi nello stesso tempo comuni e opposti, ma soprattutto complementari: «uno straniamento, una perdita di radici e sicurezza, e anche una rabbia pessimista e rivoltosa [...]. Raccontava delle nostre madri, della nostra generazione e di quella che l'ha preceduta» (9). Poi un primo contatto telefonico, gravato dall'ipoteca di un preventivo «non ho niente da dire» (10). E ancora, dietro insistenza, un incontro e una

breve, imbarazzata intervista.⁴ Segue una lunga lettera di Nelida Milani, che è anche uno sfogo, per scusarsi e per chiarire. Spiega la sofferenza e la rabbia che stanno dietro all'imbarazzo e alla reticenza; spiega il senso di abbandono, «di estraneità ai 'fratelli d'Italia'», la solitudine di chi è rimasto esule in patria:

Lei mi ha raccontato di essere andata via da Pola ragazzina. Come gli altri trentaduemila. [...] Lei, come loro, avrà lasciato qui la casa, la scuola, gli amici, forse un nonno al cimitero, forse il primo amore chiuso nel petto. [...] Noi che siamo rimasti abbiamo dovuto adattarci psicologicamente alla situazione reale, e in ognuno di noi si notano tracce di questo adattamento. [...] Lei non sospetta neanche la realtà. Che ne sanno gli esuli del nostro 'esilio interno', garantito unicamente dallo spazio casalingo? (11)

Poi un lungo periodo di silenzio interrotto solo da sporadiche cartoline e qualche biglietto di auguri natalizi. Infine una lettera di Nelida Milani della metà degli anni Novanta, che racconta il proprio presente e lascia intendere che forse ora il tempo del confronto e del dialogo è arrivato. E Anna Maria Mori risponde:

E se provassimo, con le lettere, come s'usava una volta, a pensare insieme, a ripercorrerla insieme, tu di là, io di qua, questa nostra storia dolorosa e misteriosa, uguale e diversa: due vite parallele, e parallelamente sradicate, la mia dalla casa, dalla terra, dalla mia gente, la tua dalla lingua che ti è stata insegnata alla nascita, dai nomi e dai volti di quelli che costituivano il panorama e l'orizzonte della tua infanzia? (15)

Bora è insieme tanti libri diversi: autobiografia parallela e complementare di due donne, vicenda di due famiglie nell'arco di tre generazioni, racconto per lacerti di tante altre esistenze, quelle di chi si è trovato a nascere e vivere in un certo luogo e in un determinato tempo e non ha avuto voce. Storie piccole che la Storia grande a più ondate ha travolto, sbalzato altrove o soppresso: Armando Pocar inghiottito dal mare; Paolo figlio di santola Pina passato attraverso l'inferno di Goli Otok; il signor Selovin che con instancabile determinazione per mesi e mesi richiede il foglio di via; oppure Franco/Franko che nella doppia grafia del nome, riassume una comune condizione. Richiesto di dichiarare la propria nazionalità da un poliziotto croato, risponde:

⁴ Come specifica in nota la stessa Anna Maria Mori, la breve intervista fu inserita nel programma in due puntate da lei realizzato per Rai Uno, *Istria 1943-1993: cinquant'anni di solitudine*; il documentario, rimontato, andò nuovamente in onda sulla medesima rete televisiva nel 1997, con titolo *Istria, il diritto alla memoria*.

di essere italo-croato o croato-italiano. Scegliesse lui, il poliziotto. «To ne može biti», rispose quello. Non può essere. «Come non può essere», insistette Franko/Franco. Se mi si torturasse e mi si dividesse in due, saprei bene con quale delle due metà andrebbe il mio cuore; ma so anche che non riuscirei a sopravvivere all'operazione». (217)

Un attento montaggio ha eliminato dallo scambio epistolare qualsiasi formula di convenienza, intestazioni o congedi. Non compaiono riferimenti al tempo della scrittura e alla quotidianità che l'ha inevitabilmente circondata, né richiami al qui ed ora, né interferenze dirette o intromissioni di un io narrante nell'altro: fino alla sterzata degli ultimi due capitoli, dove il ritmo si fa più serrato. A distinguere le due voci che si alternano all'interno di ogni capitolo, con segmenti di varia lunghezza, talora anche brevissimi, è il carattere tipografico. Le scelte formali restituiscono una sorta di mosaico che si compone conservando, talora netti, talora confusi, i margini delle diverse tessere.

È una sapiente architettura che delinea una condizione dell'esistenza: la separazione dei destini e delle esperienze, tra il prima e il dopo di chi è andato e chi è rimasto, le diverse sofferenze, ma anche le corrispondenze, le giunture, la specularità. I frequenti cambi di voce narrante sono affidati a riprese tematiche o insieme tematiche e lessicali in un fitto tessuto di concatenazioni e anafore, che diventa struttura portante del testo. Così per esempio il capitolo «Aragoste a Saccorgiana» che raccoglie frammenti di varia caratura sentimentale, memorie lievi e nostalgiche o gravi e tragiche, è costruito sulla ripetizione insistita della voce verbale 'ricordo', 'mi ricordo'. Per esempio: «Mi ricordo gli gnocchi, con dentro un cuore di susina rossa» (49); «Ricordo che la nostra osteria nazionalizzata venne data in gestione» (48); «Mi ricordo il tedesco con la mitragliatrice»; ricordo «il rifugio: tra un'ondata e l'altra di bombardamenti» (52); «Ricordo i nostri amori» (58).

Un altro esempio. In «Confini», uno dei capitoli più intensi, le due voci narranti si alternano scavando nei ricordi d'infanzia per individuare quando e come avvenne per entrambe la perdita della totalità, l'impossibilità di conservare un'identità certa e coesa. In apertura Anna Maria Mori rievoca sé bambina precocemente intenta ad imparare a leggere. La memoria scivola verso le diverse lingue parlate in casa, senza conflitti: il dialetto istro-veneto della famiglia materna, l'italiano purissimo del padre, il croato usato come lingua d'occasione, per attingere diminutivi o vezzeggiativi: «*cuciza* per dire casa, *casetta*, *ribic* o *ribiza* per dire pesce che in croato diventava subito pesciolino, *liepa* per carezzare con le parole un'amica dicendole 'bella, bella mia'». Oppure utilizzato «con la stessa delicata amorevolezza» per prelevare «la bestemmia dei giorni di bombardamento con l'allarme che suonava in ritardo» perché detta in croato «sembrava un po' meno bestemmia» (40-1) e dava la forza per correre forsennati verso

i rifugi. Il motivo della lingua per natura parlata agisce da raccordo con il paragrafo successivo, di Nelida Milani: «*Non so quando ho iniziato a portarmi dietro il mio animo diviso, il mio semenzaio di contrasti. Forse da quell'episodio del cane*». E racconta dell'incontro con un uomo, un giorno, mentre camminava per strada, chiacchierando in italiano con il fratello:

stava fermo con un grosso cane ma noi non riuscivamo a mettere completamente a fuoco l'immagine. Gli andavamo incontro, ignari. Quando gli fummo vicini lui ci guardò con occhi cupi e fermi nella faccia larga e pelosa e ci disse «Se vi sento ancora una volta parlare italiano, mollo il cane che vi divori. Ve la faccio io passare la voglia di parlare questa lingua fascista». (41)

Quell'episodio e poi molti altri ancora, per accumulo, fino alla consapevolezza che chiude il breve paragrafo:

Quando, alcuni anni più tardi, anche i mie fratellini Claudio e Diego, segnati nei registri e per la vita come Klaudio e Dijego, (con la grafia dei nomi slavizzata) dovettero andare alla scuola croata, io abbandonai definitivamente la presunzione di padroneggiare un'individualità coesa e definita. (42)

Quasi senza soluzione di continuità l'incipit immediatamente successivo di Anna Maria Mori riprende il «*Non so quando ho iniziato a portarmi dietro il mio animo diviso*» di Nelida Milani e recita: «Io credo di sapere quando ho cominciato... Sì, quando ho cominciato a coltivare il vizio della fuga, tagliare, scappare». Racconta per frammenti le tante fughe per coazione o per scelta: «io sono scappata: per mano alla nonna, sono scappata alle bombe in campagna. E ho continuato a scappare per tutta la vita» perché «l'esilio (o esodo) è come se me lo portassi impresso nelle cellule» (43-4).

Attraverso la ventina di capitoli il fluire delle storie di sé o di altri, vicende vissute o solo sentite raccontare, si organizza in un'ossatura di approssimata diacronia dagli inizi del Novecento alla fine degli anni Novanta, diacronia continuamente contraddetta da ritorni ed anticipazioni, secondo il tempo sospeso di una memoria spezzata o violentata, che procede per barlumi e associazioni:

Il ricordo lavora come un baco da seta, e poi, dopo un sonno profondo, sbuca fuori all'improvviso. [...] Spunta fuori quello che mi ha colpito di più, l'esatta memoria dei fatti, così come sono stati, non esiste. [...] i ricordi sbiadiscono, nella rappresentazione interiore ogni cosa perde precisi confini [...] mentre le sensazioni restano vive e spesso sovrastano i ricordi. (55)

Nei capitoli finali, intitolati «E tutto quel che ci resta è il mare e Atlantide», il dialogo si fa più ravvicinato e drammatico: non è possibile alternare memorie o riflessioni, è necessario confrontare scelte e destini diversi, perché l'argomento è il rapporto tra gli 'andati' e i 'rimasti'. Le voci, fino ad ora giustapposte, si rivolgono direttamente l'una all'altra e si compenetrano. Mettono a confronto nodi irrisolti, incomprensioni, grumi di dolore, sensi di colpa o di abbandono che si coagulano intorno a due domande ricorrenti «Perché ve ne siete andati? E voi perché siete rimasti?» (218). Le diverse sofferenze di chi decise di partire e di chi invece rimase si possono forse reciprocamente comprendere nel riconoscimento «delle nostre comuni radici spezzate» (218) che, a distanza di cinquant'anni, diventa la medesima tensione verso un non luogo, un altrove, differente e simile, o verso un luogo che non c'è più: Atlantide, appunto. Scrive Nelida Milani:

«Ci hanno separati in quell'età inesorabile, quando gli affetti ti trapassano ti si conficcano nel cuore e non si estraggono più, non finiscono mai» (213) e poco oltre «Solo il mondo affettivo è condivisibile, quello della nostra infanzia e adolescenza. E i mondi immaginari. Il mondo istriano come te lo immagini tu da lontano, il mondo italiano come lo immagino io». (224)

A concludere *Bora* è la voce, o meglio il pianto, di Anna Maria Mori che racconta una circostanza che ne ha segnato l'esistenza, ogni volta che si è trattato di declinare le proprie generalità, di rispondere alla domanda: nata dove? A fronte della risposta 'Pola, Istria' la reazione è stata sempre la stessa, che si trattasse del professore delle scuole medie o del Liceo o dell'impiegato addetto a svolgere qualsivoglia pratica burocratica. Un rapido frugare nelle competenze geografiche, poi un'illuminazione:

«Ah, in Jugoslavia... lei è jugoslava». «Veramente no: io sono italiana. Sono nata in Italia». Un'illuminazione: «Ah già, dimenticavo... Allora lei è profuga».

E chissà perché la cosa, 'lei è profuga', faceva così ridere il professore, la professoressa, l'impiegata del comune o dell'anagrafe che me lo chiedevano.

A me veniva da piangere. Anche e soprattutto perché gli altri ridevano. (227)

A distanza di 14 anni, nel 2012, Anna Maria Mori pubblica *L'anima altrove* che prende avvio dal senso di estraneità, dall'esilio avvertito come condizione esistenziale:

Se l'esodo ha a che vedere con la cronaca, la storia, la politica, l'esilio mi sembra piuttosto metastorico, metapolitico, psicologico, persino metafisico. È una condizione dell'essere, quello che si dice una 'dimensione dello spirito'. (Mori 2012, 7)

Nell'esilio c'è un prima e un dopo:

E finisce che a fare da raccordo tra quel 'prima' e quel 'dopo' non ci sono che le cose, un mobile, un soprammobile, un servizio di piatti, una lettera o solo una federa bianca ricamata: le cose di prima inserite anche incongruamente nel dopo, sono chiamate a un ruolo di testimone. L'esilio può essere anche questo: un mobile e un soprammobile di ascendenza austroungarica traghettato in un appartamento della Roma barocca o peggio in un paesaggio freddo e infinito del Canada. (Mori 2012, 8)

L'anima altrove è di fatto un libro pieno di oggetti, di 'cose' che sopravvivono alle persone e a cui è delegato il compito di conservare la memoria o anche la funzione di voce narrante.

Mori sceglie la forma del romanzo e un *alter ego* dal nome benaugurante di Irene: «sento che è arrivato, forse il momento di far finalmente pace con me stessa. E magari anche con il mondo» (Mori 2012, 19). L'afasia di Irene di fronte alla domanda della psicoanalista «Se io dico 'casa', lei cosa pensa?» (Mori 2012, 22); l'intreccio di più storie, la pluralità delle voci narranti, il cedere la parola alle cose (un angelo di marmo, le case) testimoniano come tale riconciliazione passi anche attraverso l'esperienza altrui. Affida a Nelida Milani la stesura di un capitolo, che porta un titolo prelevato dal *Romanzo di Ferrara* di Bassani, ossia «Dentro le mura» e che (io narrante, una casa istriana) racconta l'esilio interno di chi rimase. Significative le scelte formali che vanno in direzione dell'inclusione, dell'amalgamare esperienze diverse. Le pagine di Milani sono inserite nel corpo del romanzo senza soluzione di continuità, senza mutamenti di carattere tipografico, come se vi appartenessero per natura. Solamente una nota a piè pagina avverte del cambio di mano autoriale. La scrittura di Milani, solitamente tesa, densa e a tratti espressionistica, si fa in queste pagine più colloquiale e piana, e si avvicina a quella di Mori, entrambe mosse dalla volontà di raccontare un altrove comune, insieme differente e simile. E ancora una 'cosa', sopravvissuta al suo proprietario, dà il titolo al volumetto di racconti pubblicato da Nelida Milani l'anno successivo, *La bacchetta del direttore*: un oggetto-testimone che è andato altrove per tornare portando con sé la sua storia e il suo carico di sentimenti aggrovigliati e di memorie.

Bibliografia

- Baroni, Giorgio; Benussi, Cristina (a cura di) (2014). *L'esodo giuliano-dalmata nella letteratura. Atti del Convegno internazionale*. Pisa-Roma: Serra.
- Benussi, Cristina; Petronio, Marina; Semacchi, Graziella (2003). *Parole lontane. L'Istria nella sua storia e nel nostalgico ricordo di autori esuli*. Empoli: Ibiskos.
- Mori, Anna Maria (2005). *Nata in Istria*. Milano: Rizzoli.
- Mori, Anna Maria (2012). *L'anima altrove*. Milano: Rizzoli.
- Mori, Anna Maria; Milani, Nelida (1998). *Bora*. Milano: Frassinelli.
- Milani, Nelida (1991). «Impercettibili passaggi». *Una valigia di cartone*. Palermo: Sellerio, 65-118.
- Milani, Nelida; Dobran, Roberto (a cura di) (2010). *Le parole rimaste. Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nella seconda metà del Novecento*. 2 voll. Pola, Fiume: Pietas Iulia Edit.
- Milani Kruljac, Nelida (2013). *La bacchetta del direttore*. Sestri Levante: Oltre Edizioni.
- Rusi, Michela (2014). «Il linguaggio dell'esodo nella scrittura di Nelida Milani». Baroni, Giorgio; Benussi, Cristina (a cura di), *L'esodo giuliano-dalmata nella letteratura = Atti del Convegno internazionale* (Trieste, 28 febbraio-1 marzo 2013). Pisa; Roma: Serra, 256-61.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Silvina Ocampo y su particular santoral femenino

Trinidad Barrera

(Universidad de Sevilla, España)

Abstract Silvina Ocampo signs, together with Borges and Bioy Casares, the *Antología de la literatura fantástica* (1940), setting up early in the modality that the three would practice separately. His work, multifaceted, has a unique book, *Breve santoral* (1985), which recreates the lives of seven women who achieved holiness with singular lives. Her selection says a lot about the issues that concern Silvina in her brief narrative regarding women.

Keywords Poetry. Saints. Singular women. Feminism. Lives.

1

Hablar de Silvina Ocampo (1903-1993) evoca automáticamente la memoria de su marido, Adolfo Bioy Casares; de su amigo, Jorge Luis Borges; de su hermana, Victoria Ocampo, una tríada suficientemente poderosa para que la repercusión y valoración de su obra haya tenido serias dificultades, aún hasta el momento presente. Si bien el peso en las letras argentinas de cada uno de los citados es más que suficiente para ocasionar nublados a su alrededor, no podemos olvidar que la medular *Antología de la literatura fantástica* de 1940 aparecía firmada por ella, junto a Borges y Bioy, lo que determinó el juicio fácil de Silvina como escritora de cuentos fantásticos. Lo que es una verdad a media. Entre *Viaje olvidado* (1937) y el póstumo *Las repeticiones* (2006) transcurrieron más de medio siglo dedicada a la literatura y a la pintura, entre otras aficiones.

Silvina fue una intelectual poliédrica y multifacética, cultivó la pintura y la escritura, estudió en París y se empapó de Chirico, Léger y otros anunciadores del surrealismo, allá por 1920 durante su estancia en la capital francesa. La huella surrealista pictórica filtrará para siempre su concepción de la escritura. No sólo cultivó el cuento, también la poesía, en menor medida la novela y el teatro. Quedaron fuera de sus *Cuentos completos* (dos tomos, Emecé, 1999), los escritos para niños. Y sí se incluye en su *Poesía Completa* (dos tomos, Emecé, 2003) un librito singular de poemas, *Breve santoral* (1985), algunos de los cuales habían sido publicados ya en *Amarillo celeste* (1972). Ahora, su autora los recoge uniéndolo a otros nuevos. Este libro recobra un sentido pleno si tomamos

como referencia la edición primera porque viene ilustrado con dibujos de Norah Borges y prologado por Jorge Luis Borges.

2

La escritura de Silvina, tanto en la poesía como en la prosa, mezcla lo onírico, lo personal, lo inventado, el mundo infantil con sus leyes propias y a veces indescifrables, utiliza técnicas de acercamiento muy personales a unos temas que bordean lo fantástico y urde un tejido de realidad con sello propio. Por tanto el apelativo de fantástico no es privativo de sus cuentos sino también de parte de su poesía, como es el caso que vamos a traer aquí. El concepto de huida o fuga está presente en toda su escritura porque, como dijo en cierta ocasión, la motivaba a escribir: «La búsqueda de un orden diferente al que impone la vida» (Martínez Estrada 1961, 18). Estamos de acuerdo con Mancini (2004, 4) cuando señala que «para Ocampo la representación fantástica es una variable de la realidad», la «infracción o desvío» de esa realidad que comentaba Pezzoni (1986, 191).

3

La narrativa y la poesía de la menor de las Ocampo privilegia el universo femenino cuyo protagonismo es omnipresente en su obra, a su lado los niños, la infancia, la tradicional 'edad de la inocencia', trastocada por su mano en la 'edad de lo perverso'. Del surrealismo tomó quizás un particular manejo del lenguaje, creando imágenes *sui generis* de difícil encasillamiento en donde juega un papel importantísimo lo onírico, los sueños y las libres asociaciones de pensamiento, una práctica, la surrealista, que no le fue ajena tampoco ni a Cortázar ni a su propio amigo, el injustamente olvidado Wilcock. Esa es la atmósfera de su primer libro de relatos, *Viaje olvidado* (1937). La aceptación natural de lo extraño es una personal forma de evasión de una realidad real que probablemente le interese poco, le aburra o le fastidie, una vía de escape a las leyes del orden establecido, a las leyes de la física. La insatisfacción con el orden impuesto no conoce fronteras ni edades en su narrativa.

4

Si nos referimos a ese particular santoral del que hablábamos al principio veremos un tratamiento a esos santos y/o santas que se mueve entre la parodia, lo irónico y lo respetuoso, y en donde lo fantástico toma cuerpo a poco que remita a las vidas de esas santas. Es difícil separar el tratamiento

de cada aproximación, pero lo que sí está claro es la fijación por la otra cara del canon establecido, una huida a otra forma de concebir el santoral, desde lo íntimo sin ser beato, desde la ortodoxia siendo heterodoxa. Decía Borges en el prólogo de *Breve santoral* que «los santos son los semidioses o héroes de una mitología que le es ajena» (Ocampo 1985, 5). Como contraste, los dibujos de Norah Borges que respiran candor, inocencia, pureza, la otra cara de espejo. Si atendemos a las mujeres elegidas de su santoral, Rosa de Lima; María, la egipciaca, Serafina, Teodora, Inés, Lucía y Melania, veremos que las siete ejemplifican la transgresión del canon, cada una de un modo distinto: la castración, el travestismo, el pecado de lujuria, la magia, el amor lésbico, etc., su elección es siempre hacia mujeres fuertes y convencidas de unos objetivos que persiguen por encima de todo, así Santa Rosa de Lima: «en la cintura se anudó cadenas | cerró el candado y arrojó la llave | al aljibe del patio, ¿Ah, nadie sabe | del dolor de su carne y de sus venas?» (Ocampo 1985, 9). La santa limeña reprime sus deseos y cercena todos sus atributos de mujer bella y deseada, «quemó su mano, cortó su cabellera» (9) e hizo de Jesús, su esposo: «Yo creo que en su anillo estaba escrito | por Jesús: Rosa de mi corazón | sé mi esposa y en llamas la pasión | dibujaba un minúsculo espejito» (9-10). Silvina sueña – así lo dice explícitamente – una Rosa de Lima que recoge datos reales, efectivamente era una joven bella y deseada y por ello se cortó su cabellera. De la santa limeña le interesa sobre todo su castración como mujer, el cierre y corte de sus atributos femeninos, el ser objeto del deseo del otro y de sus propios deseos para asumir la consagración a Jesús y a los pobres de su entorno como fin último.

Otra de las santas elegidas es Santa María Egipciaca, la antaño prostituta: «Tu que has ardido en fuego de pasiones, | que fuiste escándalo a los doce años» (Ocampo 1985, 15). De nuevo la transgresión como símbolo. Si carismática era Rosa de Lima no lo fue menos María, la egipciaca, la pecadora arrepentida cuya historia de lujuria y lascivia ha sido ampliamente referida desde la Edad Media. La transformación, el radical cambio de vida de María está ligada a San Zósimas que también aparece en el poema, otro eremita que la encontró en el desierto. Según la leyenda, María, tras arrepentirse de su vida pecaminosa, se marcha al desierto como eremita donde pasa largos años hasta morir en halo de santidad. Las versiones occidentales u orientales insisten respectivamente en el protagonismo de una u otro. Silvina recoge el momento en que María, por su afán aventurero, se une a un grupo de peregrinos que van a Jerusalén a exaltar la Santa Cruz. Al no tener dinero para el viaje ofrece su cuerpo una vez más pero al llegar al templo le es imposible entrar, como si una fuerza superior se lo impidiese, hasta que ve la imagen de la Virgen María: «Fue al levantar los ojos y ver a la Virgen, | que lloraste | y por fin pudiste entrar en el templo, | allí sentiste la inspiración divina» (Ocampo 1985, 15). Y cruza el Jordán, símbolo del cambio de vida. Después vendrá

el encuentro con el monje Zósimas. En fin, todo lo que se dice en el poema está muy documentado en las hagiografías de María Egipciaca. Un antes y un después que vive, en ambas etapas, desde la convicción y la confianza.

De Serafina le interesa otra cualidad importante, la magia (dicen que a Silvina le fascinaba el esoterismo y la brujería) usada contra la agresión sexual de dos hombres, su fuerza la hace inmune a la tortura y solo la decapitación pone punto final a su vida. La maga es otro estereotipo femenino y esa magia se utiliza en defensa propia, frente a la agresión masculina. Conviene aclarar que para esta ocasión, la Ocampo no refleja la vida de Santa Serafina de San Gimignano sino la de Santa Serapia, también conocida como Serafina o Serafia, de esas tres maneras se conoce. Serafina, procedente de Antioquía (Siria), de padres cristianos, terminó en Roma trabajando en casa de una noble, Sabina. La historia de Serafina o Serapia, virgen y mártir está ligada a la de su dueña Sabina y su estancia en Umbria donde el prefecto Berilo la hizo pasar por los hechos que se cuentan en el poema. Berilo la entregó a dos varones lascivos que quisieron violarla pero que ella fulminó, como por arte de magia. Finalmente el prefecto la mandó decapitar. Voluntaria o involuntariamente Serafina detiene esos dos intentos de violación con su arte de magia diabólica, en opinión del prefecto; probablemente por efecto de la oración, en su caso milagro divino. Además la historia de Sabina y Serapia o Serafina se ha transmitido como la de una relación estrecha, de amor clandestino, diríamos entre la esclava y la señora con lo que el aspecto transgresor de orden sexual sobrevuela sobre el tema. De nuevo dos formas muy distintas de enfocar el mismo hecho, en cualquier caso magia y milagro se superponen y se funden.

Otro modelo femenino transgresor es el que ejemplifica el travestismo de Teodora, la santa de Alejandría. «Yo, disfrazada de hombre. Yo, Teodora | entro en un monasterio para expiar | mis culpas» (Ocampo 1985, 25). Su condición de adúltera está en la raíz de su entrada en el convento como si fuera varón pero no termina ahí la raíz de sus males, a Teodora se le acusa de haber dejado encinta a una joven que ha tenido un hijo suyo. Pese a la incongruencia, Teodora acepta la culpa de la falta que no ha podido cometer y cuida y alimenta al hijo que le adjudican. Tras su muerte se descubrió su inocencia y por ende, su santidad, en el 474: «De haber violado a una muchacha pura | me acusaron, mas yo con gran ternura | cuido al hijo del cual me creen el padre» (25). El tema de la mujer disfrazada de hombre y que se hace pasar por varón tiene una gran tradición literaria desde la Monja Alférez a tantas heroínas del siglo de oro español. Silvina había elegido este disfraz de hombre en el cuento «Las vestiduras peligrosas» pero aquí el modelo femenino travestido cumple una doble transgresión pues la razón por la que Teodora va al convento es por haber sido adúltera y en arrepentimiento toma los hábitos.

Otro caso es el de Inés, joven doncella cristiana perseguida por Diocleciano, parecido al de Serafina, solo que Inés es recluida en un prostíbulo

como castigo y consigue salir indemne de él sin ser violada o mancillada por ningún hombre. «Sempronio ordena que en un antro impuro | hombres intenten deshonrarla unidos: hacen morir a aquellos pervertidos | ángeles que vigilan su amor puro» (Ocampo 1985, 27). La leyenda de Santa Inés refleja la persecución de Diocleciano cuando era una joven de solo doce años de edad y ahí difieren las versiones, es condenada, según unos, a ser expuesta desnuda en una plaza pública, según otros – la versión de Silvina – a entrar en un prostíbulo. Cuando intentan violarla unos hombres, éstos caen muertos; la condenan a la hoguera pero ella sale indemne y finalmente es decapitada no sin antes desesperar a su torturador que se convierte en torturado ante la imposibilidad de doblegarla («la echan dentro del fuego y en la llama | Jesús ha de salvarla porque la ama. | En el año trescientos cuatro para | tronchar su cuello una luciente espada» Ocampo 1985, 27). De nuevo la rebelión de la mujer contra ese orden patriarcal sometido a la lujuria por encima de todo. Santa Inés, virgen, mártir y milagrosa.

El caso de Santa Lucía es especial, Silvina fija su poema en la ceguera material frente a la luminosidad de los sueños y solo se ocupa de ese juego, a través del símbolo del espejo: «Ha de buscar la vida en sus espejos, como en el agua azul la enredadera, | transformaciones mágicas espera» (Ocampo 1985, 29). La leyenda de Santa Lucía, mártir de Siracusa se funde con la de Santa Inés, en lo referente al tema del internamiento en un prostíbulo pero los datos son muy confusos y en esta ocasión Silvina ahorra datos biográficos para montar su poema sobre la relación: ojo | vista | ceguera | espejo. «Los ojos siempre pueden ver sin ver | pues lo que vieron todo está en los sueños» (29) es su comienzo; «Los ojos que no ven verán más lejos | cuando vuelvan a ver la claridad: | la luz perdura, no la oscuridad» (29), es su final. Podríamos interpretar su poema en función de la capacidad adivinatoria de Santa Lucía, donde no es necesario ver físicamente, con lo que incidiría en la importancia de la magia y la adivinación. Por otro lado puede referirse a la muerte donde ya no son necesarios los ojos para ver.

Por último, Santa Melania, probablemente la Joven, nieta de Melania la Vieja, mujer romana, poderosa, de múltiples riquezas que pudo repartir no sin grandes dificultades por parte de la familia, su vida fue agitada y muy viajera, fundadora de conventos femeninos y masculinos. Casada con un patricio romano al que le impone la abstinencia para seguir a su lado, después de tener dos hijos con él. Norah Borges la dibuja sacando sus joyas de un arcón y contemplándolas, Silvina la recrea jugando con el brillo de esa joyas y al mismo tiempo se nos antoja mirándose en el espejo de su abuela, Melania la Vieja.

A propósito de las santas de la antigüedad, Gómez Moreno (2008, 218) señala que «es fácil comprender que a uno se le antoje atractiva en especial la consideración del universo femenino de esas épocas lejanas a través, precisamente, de las vidas de las santas», no otra cosa debió parecerle a Silvina Ocampo que trae una galería de santas recónditas y rebuscadas, la

mayoría. No nos interesa aquí cuestionar la sincera o insincera religiosidad de Silvina sino la intención de su selección. La violencia o la agresividad que estas mujeres se ven obligadas a ejercer es muy grande, moviéndose continuamente entre el bien y el mal o entre lo elogiabile y lo reprobable para combatir la presión masculina dentro de una sociedad de patrones patriarcales firmemente asentados. Serafina o Inés no dudan en matar con su mirada a sus posibles violadores, aunque luego los resuciten; Melania consigue que su marido siga a su lado llevando una vida de castidad, sin contacto carnal hasta su muerte; Rosa de Lima no duda en castrar sus atributos femeninos y Teodora acepta su condición de violador imposible, sin rechistar. Son todas mujeres fuertes, de carácter, que no conocen el miedo y son transgresoras desde su condición de vírgenes y jóvenes – la mayoría –, o de adúlteras o promiscuas arrepentidas, con cierta dosis de masoquismo en algún caso concreto, como es la aceptación de Teodora de un rol imposible, el de padre. Su visión del universo femenino nos trae mujeres opuestas aparentemente, entre el adulterio y la virginidad pero unas y otras con objetivos muy claros. Mujeres fuertes, activas, que controlan su destino, que saben lo que quieren y lo ponen en marcha, el caso de Melania es quizás el más llamativo por el periplo emprendido y por la sujeción a la inversa, la del marido a la esposa. Mayor fortaleza si cabe es la que demuestra Teodora que prefiere asumir su destino de madre imposible y ser fiel a sí mismo, antes de descubrir y desbaratar su papel: el rol de varón que ella se ha fabricado. Todas, en mayor o menor medida, son estereotipos femeninos característicos del universo ocampiano y sus actos, por la condición de santas, cruzan lo milagrero con lo fantástico.

Bibliografía

- Gómez Moreno, Ángel (2008). *Claves hagiográficas de la literatura española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1961). «Diálogo con Silvina Ocampo». *La Nación*, 26 de noviembre, 18-19.
- Mancini, Adriana (2004). «Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos». *Orbis Tertius*, 9(10).
- Ocampo, Silvina (1985). *Breve santoral*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Ocampo, Silvina (1999). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, Silvina (2003). *Poesía Completa*. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, Silvina; Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pezzoni, Enrique (1986). «Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social». *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 187-216.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Miriam y Dalila ¿en fuga? Dos creaciones de Cansinos Assens

Ana Cecilia Prenz Kopušar
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract This work analyses some female characters present in the novel *Luminarias de Janucá* by Rafael Cansinos Assens. The dimension of the escape is analysed from different perspectives taking into account its double meaning that, on the one hand, can be understood as persecution and, on the other, as escape. Other meanings of the term are also considered. The female characters are analyzed within the problems posed by the historical context to which the novel refers, that is, the philosephardic campaign promoted by Senator Ángel Pulido at the beginning of the 20th century. Dalila and Miriam as well as the other treated female characters personify real women: Miriam is the author's sister, Dalila is Carmen de Burgos, known as Colombine.

Sumario 1 Introducción. – 1.1 *Las luminarias de Janucá* de R. Cansinos Assens. – 1.2 La fuga como persecución y como huida. Aclaración del término. – 2 Los personajes femeninos. – 2.1 Miriam como contrapunto. – 2.2 El salón de Dalila como espacio de contigüidad. – 3 Otros personajes femeninos. – 3.1 La leyenda de la *Fermosa fembra*. – 3.2 La poeta Ita. – 3.3 Sophy, la profesora de inglés. – 4 Conclusión. – 4.1 Los personajes de Cansinos a través de la lectura de Borges. – 4.2 El tiempo y espacio de Cansinos según Borges.

Keywords Cansinos Assens. *Luminarias de Janucá*. Philosephardic campaign. Female characters in *Luminarias de Janucá*.

1 Introducción

El estudioso palestino Edward Said ([2000] 2008, 216-31) nos ha dejado algunas directivas, a partir de sus reflexiones sobre el exilio, que nos pueden orientar en el enfoque del concepto que nos ocupa en este encuentro: la fuga, en particular de las mujeres, en la época contemporánea. Said habla de nuestros tiempos como de los tiempos de los refugiados, de los prófugos, de la inmigración de masa y de personas desplazadas, forzadas a abandonar su hogar y sus tierras sin ninguna esperanza de regreso. Decididamente seres, hombres y mujeres, que enfrentan una condición de fuga, una pérdida definitiva, un profundo sentido de extrañamiento, lo que el autor llama «la tragedia de desarraigo».

Rafael Cansinos Assens cuyos personajes femeninos en la novela *Las luminarias de Janucá* ([1924] 2011) son el objeto de nuestro trabajo, no

es ni por su ubicación cronológica en la historia de la literatura, ni por los temas tratados en su obra, un autor que congenie con las interpretaciones planteadas por Said; sin embargo, una cita que acompaña el final del artículo «Riflessioni sull'esilio» (Said [2000] 2008) de este último nos induce a tratar la personalidad de Cansinos y el lugar que ocupa en un momento clave de la historia de España, durante la famosa campaña filosefardí inaugurada por el senador Ángel Pulido. Said, tras analizar la difícil condición del exiliado, retoma las palabras del monje sajón del siglo XII Hugo de Saint-Victor:

È dunque fonte di grande virtù per la mente educata apprendere, poco a poco, innanzitutto a passare attraverso le cose visibili e quelle transitorie, così che in seguito sia in grado di abbandonarle dentro di sé. L'uomo che trova dolce la propria terra è ancora un debole principiante; colui che considera ogni terra alla stregua di quella in cui è nato è già forte; ma perfetto è solo colui al quale il mondo intero appare come una terra straniera. L'anima acerba concentra il suo amore su un posto nel mondo; l'uomo forte ha esteso il suo amore a ogni posto del mondo; l'uomo perfetto l'ha saputo estinguere. (Said [2000] 2008, 229)

Rafael Cansinos Assens fue un autor multifacético que cultivó un variado interés literario y lingüístico, una serie de gustos y actitudes que, según la lectura que ofrece González Troyano (2003, 38), se pueden comprender de manera más clara si colocamos al autor «en una permeable frontera, colindante con los múltiples territorios por los que se sintió atraído, y a los que en tantas ocasiones cruzó, una y mil veces, hasta hacerlos propios». En este sentido, Cansinos no expresa la universalidad de sus intereses a través de la búsqueda voluntaria de sus orígenes judíos, tema clave de la novela *Las luminarias de Janucá*, sino que la ecuación se revierte y es a partir de esa universalidad que puede explicarse su búsqueda, casi obstinada, de esa pertenencia. Su vida y su obra ofrecen una oportunidad para comprender las laceraciones y, al mismo tiempo, la búsqueda de un equilibrio en la difícil construcción de una identidad, sea personal, sea nacional (no excluyente del origen judío de España). En una parte considerable de su obra Cansinos afronta la expulsión de los sefardíes de 1492, su destierro, como asimismo el complejo proceso de gestación del retorno. El descubrimiento de los sefardíes y la aceptación de su compleja identidad son ejes que, junto a la tragedia del desarraigo, le permiten al autor construir la obra. En el caso de la novela de Cansinos la misma es planteada a través de una doble perspectiva o vivencia: la de los judíos españoles desterrados, por una parte, y la de los judíos españoles que permanecieron en España, por otra.

1.1 *Las luminarias de Janucá* de R. Cansinos Assens

La novela *Las luminarias de Janucá* narra un momento crucial de la España de comienzos del siglo XX: la denominada campaña filosefardí promovida por el senador Ángel Pulido, tendente a instaurar los vínculos con las comunidades sefarditas en el destierro. El elemento autobiográfico se plantea como la narración de un recorrido de vida por parte del protagonista, Rafael Benaser, *alter ego* de Cansinos Assens, pero también como el relato de la formación de un carácter. En concreto Cansinos narra la constitución de la primera comunidad judía en Madrid a través de las vivencias de quienes participaron en la misma. Una crónica de los hechos, un cuadro vivo de los acontecimientos y personalidades que formaron parte de esa historia. La novela en muchos sentidos reviste un carácter documental: detalles referidos a las personas/personajes, a sus discursos y reuniones, a las manifestaciones públicas, conferencias etc. con el fin de ilustrar muchas de las inquietudes que acompañaron a los actores de aquellos sucesos. Figuras como las del senador Ángel Pulido, del traductor gibraltareño José Farache, del hebraísta Abraham Shalom Yahuda, del dirigente sionista Max Nordau, de la escritora y periodista Carmen de Burgos, entre otros, se convertirán bajo otros nombres en personajes de la novela.

1.2 La fuga como persecución y como huida. Aclaración del término

El tema de nuestro trabajo tiene en cuenta el doble significado del término *fuga*, que en latín implicaba, por una parte, la persecución y, por otra, la huida, de tal modo que el agente de la fuga podía ser, según el caso, sujeto u objeto de la misma. *Fugar*, en su origen era un verbo transitivo, (hoy en desuso, salvo en algunos países de América Latina) que indicaba la acción de poner en fuga o huida, mientras que su segundo significado, como verbo pronominal, indicaba la acción de escaparse.

Además, el término *fuga* se ha extendido y se aplica hoy en numerosas actividades, de lo cual dan testimonio sinónimos como 'huida', 'evasión', 'escapada', 'deserción', 'abandono', 'escape', 'pérdida', 'filtración', 'derrame', 'emanación', por ejemplo. En materias como la música hablamos de 'fuga' para designar una composición que consiste en la repetición de un tema y su contrapunto, con cierto artificio y por diferentes tonos, mientras que, en geometría, un punto de fuga, es el lugar en el infinito en el que confluyen las rectas paralelas respecto a una misma dirección espacial, vistas en perspectiva. Como podemos ver, el término posee en sus distintas definiciones una dúplice connotación, excluyente (persecución y huida) incluyente (fuga musical y punto de fuga en geometría).

2 Los personajes femeninos

Los personajes femeninos de Cansinos Assens en la novela *Las luminarias de Janucá* son emblemáticos para analizar el rechazo (o la fuga) también de una identidad judía de España. Los dos personajes femeninos – mencionados en el título de este trabajo – son Dalila, *alter ego* de Carmen de Burgos, Colombine, y la hermana del autor, Miriam, nombre que el autor le atribuye en la novela. Ambas mantienen con respecto al judaísmo una actitud de fuga; huyen de distinta manera ante la nueva situación histórica que se plantea. Dalila lo hace desde su posición de intelectual, manteniendo una postura por sobre las partes; Miriam desde la fe religiosa, viviendo un proceso de gran laceración que al fin de la novela la lleva a conjugar las dos tradiciones que conforman su identidad. La fuga de ambas concluye en una convergencia superadora, en la que podemos encontrar el sentido que asumen los variados desplazamientos del término: persecución y huida, tema y contrapunto en música, punto de fuga en geometría, el desarrollo de un escenario que conduce a una verdadera epifanía.

2.1 Miriam como contrapunto

Rafael Benaser y su hermana funcionan como un contrapunto acerca de la búsqueda de los orígenes judíos de ambos; los dos han incorporado en su físico, en sus actitudes, en sus modales y expresiones, los sufrimientos, las laceraciones, violencias y humillaciones vividas por los judíos en el pasado. Miriam, «hebraizando su nombre, que de esta suerte sonaba más evocador y armonioso» (Cansinos Assens [1924] 2011, 93), conserva en su porte cierta altivez de la raza. Incrédula y cautelosa con respecto a los episodios del pasado de la familia que le va narrando el hermano, no comparte el mismo afán ante la búsqueda de una posible identidad judía.

La hermana del protagonista, cumple en el relato la función de una de las partes del contrapunto instaurado con Rafael Benaser. Mientras Benaser sigue a la búsqueda de datos que confirmen su condición de judío, hijo de una familia de conversos, Miriam se presenta como una cristiana que ha asumido la encarnación de Dios en Cristo. Se trata de un debate fundamental, que va más allá de la campaña de Florido – irónico nombre con que, en la novela, Cansinos bautiza al doctor Pulido, por su encendido discurso – ya que el autor involucra, simbólicamente, al mundo judío y al mundo cristiano. Benaser comprende a aquellos conversos que se han visto obligados a aceptar la fe cristiana para preservar su supervivencia en las condiciones históricas que les ha tocado vivir y los absuelve, porque en su interior, según el autor, seguían manteniendo su vieja religión. Miriam, por el contrario, piensa que hubo judíos que asumieron una conversión auténtica.

Cansinos nos presenta a Miriam, como un personaje ingenuo – así la define – que, en el transcurso de la novela, va mostrando un crecimiento interior que aparece claro al final. Sin embargo, más allá de la ingenuidad con que el autor quiere definirla, Miriam es un personaje más complejo. Ella acompaña a Rafael en todo el proceso de descubrimiento y aceptación, con su carácter y actitud física «encorvada de angustia», «torturada de dolores» (Cansinos Assens [1924] 2011, 129), que no constituyen un tormento pasajero, sino con un origen y una evolución constante: «Dolores de morbos heredados, imprecisos y misteriosos, atormentaban desde la infancia a la hermana del poeta» (129). Rafael la ve como una mujer piadosa, de fe cándida, manos pálidas, cuyos gestos tendían a apartar el estigma del deicidio presunto. Un sujeto en el que reaparecen «los sustos y congojas, como indicio de un destino ancestral» (129) en cuyos labios asoma el antiguo dolor y «la bolsa de hiel ancestral se expresaba en su cuerpo» (130).

La memoria, como la entiende Cansinos, se constituye en una vivencia física con consecuencias que pueden ser irreparables. Cansinos aquí elige el camino del cuerpo y de sus sentires como depositario de la memoria ancestral. Benaser/Cansinos «interpreta la herencia familiar como una cadena de generaciones que se abandona a la nostalgia y a la melancolía. La inercia y la muerte prematura de los miembros de la familia lo explica como un producto de la conversión» (Vicente 1992, 149). «El converso es un ser profundamente triste, solitario, nostálgico y abandonado entre un mundo perdido del que no consigue descifrar los símbolos y un mundo presente con el que no logra identificarse enteramente» (149). Miriam huye del descubrimiento de su doble identidad. A su vez es perseguida por su misma identidad porque la vive en su cuerpo.

Cansinos en el proceso de acercamiento al judaísmo elige una imagen refleja. Compara el dolor de un muerto sacrificado en la hoguera, antepasado de los hermanos, con el dolor de Cristo.

La sospecha sola de que por nuestras venas puede correr una gota siquiera de esa sangre que una vez fue vertida en un cadalso, como la de Cristo, para apaciguar el rencor de una plebe fanática, solamente esa sospecha, que hace que nuestro vello se erice de un espanto piadoso, [...] bastaría para que nosotros aceptásemos toda la grandeza y el horror de ser su prole y afirmáramos nuestra posible consanguinidad con ese muerto santo [...] al confesar nuestro ese cadáver calcinado, nos confesamos también de la estirpe de Cristo. (Cansinos Assens [1924] 2011, 46)

Aúna pues el sufrimiento de los judíos con el del propio Cristo demostrando así que descienden de los mismos padres y de una misma tradición. Subraya, de este modo, la consanguinidad.

2.2 El salón de Dalila como espacio de contigüidad

La importante actividad intelectual de Carmen de Burgos, Colombine, no se ve representada en el personaje de Dalila. Intencionalmente el autor escoge el nombre del personaje bíblico para representarla. Cansinos atribuye a Dalila un escaso interés, cuando no indiferencia, por la cuestión de los judíos sefardíes, a los cuales, no obstante, Colombine había dedicado parte de su labor, como también una sección en la revista *Crítica* fundada por ella.¹ Cansinos, del cual era amiga, la nombra en diferentes lugares de su obra, entre otras, en la *Novela de un literato* donde sigue su trayectoria de mujer que congregaba a su alrededor a los intelectuales de la época, y era admitida en las peñas de entonces, cuyos integrantes eran, en su mayoría, cuando no todos, hombres. Era conocida en su tiempo la tertulia que organizaba en su casa, de la que Cansinos nos da una muestra en las que convocaba Dalila en *Luminarias de Janucá*, un retrato vivo de las conversaciones y comportamientos, vistos desde una cierta intimidad, de los intelectuales que visitaban su salón. Colombine se movía con mucha libertad en los círculos intelectuales, de lo cual nos han dejado testimonio escritores como Benito Pérez Galdón, Blasco Ibáñez, el mismo Cansinos, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, entre otros.

Dalila, en efecto, muestra, como ella misma lo expresa, una indiferencia con respecto a las religiones consideradas todas igualmente tétricas y sórdidas: «Adoro la belleza helénica, la santa y divina belleza, única alegría de este mundo, única deidad adorable» (Cansinos Assens [1924] 2011, 142). Ante los ojos de Benaser, Dalila es una mujer inconstante y veleidosa, incapaz de captar la relevancia histórica del problema. «¡Todos los dolores del pueblo perseguido no significan nada para aquella mujer, bella y despiadada como un mármol ambiguo, como el mármol más derruido, pero no menos duro, de Sophy, la inglesa! (195). Su belleza pierde desde aquel instante todo atractivo para el joven. Es Dalila una mujer seductora y sensual a la que nunca perdonará tales palabras. Dalila, a los ojos de Benaser solo aspira a ser admirada por su belleza. En su salón impera Afrodita y no Minerva: «aspiraba a esa cosa tan pobre...: servir el té a sus amigos» (195). Por otra parte, Cansinos identifica en el salón de Dalila un foco de antisemitismo, el «primer salón antisemita de Madrid» (193).

¹ Escritora y periodista, cuya actividad había tenido mucha repercusión en su tiempo. Comprometida en la defensa de los derechos de las mujeres, escribió en las columnas de periódicos de la época y en revistas sobre el sufragio femenino, el divorcio y otros. Fue muy conocida y leída su columna «Lecturas para mujeres» en el *Diario Universal*. Escritora de ensayos y novelas como asimismo traductora, de su extensa producción recordamos *El divorcio en España* (1905) y *La mujer moderna y sus derechos* (1927). Fue también, circunstancia inédita en su tiempo, la primera corresponsal de guerra desde Marruecos.

El encuentro de Benaser con Dalila, se convierte en un motivo para reflexionar sobre la relación del personaje con las mujeres. Defraudado y ridiculizado por ellas, impulsado por su carácter romántico, nunca sintió que lo amaran con la misma ternura y exaltación que él poseía. Y aquí, aparece otro factor en la relación, diferente, que se suma al desinterés o indiferencia atribuidos a Dalila por la campaña de Florido/Pulido. Benaser era un hombre que «sentía el amor como el poeta de *El cantar de los Cantares*», pero sin encontrar a la Sulamita «capaz de amarle con la pasión de la regia pastora» (Cansinos Assens [1924] 2011, 135). La mujer occidental es astuta, egoísta y cruel, y su belleza un «suplicio artero y sádico» (135).

Cansinos elige al salón de Dalila para hablar de la indiferencia ante la problemática planteada. Dalila es un pretexto literario como asimismo su salón para acentuar el aislamiento de algunos, los sostenedores de la campaña filosefardí, ante tan compleja problemática. La crítica irónica de Cansinos parece dirigirse más al salón literario en sí que a la escritora que, como hemos visto, era una de las mujeres más liberales y progresistas de su tiempo, cuyas obras serían prohibidas, más tarde, durante la dictadura de Franco.

3 Otros personajes femeninos

En la novela aparecen otros personajes femeninos que cumplen prácticamente un rol de figurantes y que son funcionales al desarrollo y comprensión de la problemática tratada, como es el caso de la poeta Ita y de Sophy, la profesora de inglés del personaje. Al mismo tiempo Cansinos recurre a la tradición oral para remarcar el drama de los conversos, como bien lo ejemplifica la leyenda que sigue.

3.1 La leyenda de la *Fermosa fembra*

El autor recurre, así, a la leyenda popular de la *Fermosa fembra*, famosa en Sevilla, para corroborar el vínculo de sangre que demuestra su ascendencia judía. Hablando, una vez más, a través de las vicisitudes de un personaje femenino el autor plantea la búsqueda de una salvación que conduce a la muerte, debido a la persecución ejercida por la Inquisición. Esta leyenda es uno de los intertextos de la novela que sustentan el equilibrio de la narración y se suman, al mismo tiempo, al carácter de ficción propio de la obra de Cansinos.

La historia de la leyenda, siguiendo los lineamientos de Benaser es la siguiente: Los Reyes Católicos establecen la Inquisición en Sevilla. Toda la nobleza sevillana es conversa. Diego de Susán, padre de la *fermosa fembra*, es el hombre más rico de Sevilla y converso. Los ataques de la Inquisición, que para Benaser en lenguaje moderno representa «una cor-

poración de chantaje» (Cansinos Assens [1924] 2011, 116), se dirigen a los conversos. Los hombres de ascendencia judaica tiemblan ante el desafío contra ellos: «eran poderosos, altivos, soberbios, como caballeros españoles» (116). Al celebrar conciliábulos nocturnos en la casa de Diego de Susán preparan una conspiración. «La Fermosa fembra enojóse al saber que su padre, el opulento prócer, hubiese sellado en aquella conspiración su fraternidad con los conversos y su apego a la antigua fe» (116). La joven decide salvar a su padre «a costa de sus hermanos de raza y de fe» (116) y delata a los conspiradores. Lo hace revelando a su enamorado secreto, ligado a la Inquisición, los detalles de las reuniones que se celebraban en el sótano de Susán. «Y todos ellos, días después, decoraban, antorchas vivas, el quemadero levantado en Tablada» (118). Uno de ellos era Pedro Fernández Benaser «cuya sangre», dice Rafael, «palpita todavía en nuestras venas» (118). La hermosa hembra, burlada por el hombre que le había prometido salvar a su padre y torturada por los remordimientos de su traición, dispuso en su testamento que enterraran su cadáver en la puerta de su casa «bajo la losa en que los transeúntes posaban el pie, para ser así hollada por todos, como carroña de un perro, hasta la consumación de los siglos» (119). Desde entonces la calle de Diego de Susán y de su hija pasa a denominarse la calle del Ataúd.

Esta leyenda constituye un punto de inflexión en el pensamiento de la hermana de Benaser y, por consiguiente en su relación con este. Al oír la y escuchar la descripción que Farsi – personaje que en la obra cumple la función de guía intelectual y espiritual de Benaser – hace de la calle en el barrio judío de Santa Cruz, siente que «su ciudad nativa, se le hace ahora más suya y propia, merced a ese recuerdo familiar. Y todo su cuerpo se estremece en un temblor inefable» (119).

3.2 La poeta Ita

Las referencias intertextuales abundan en la novela. Así, en una de las discusiones en el salón de Dalila, sale a colación Shylock, el personaje de Shakespeare en *El mercader de Venecia*, por boca de la poeta Ita, uno de los agonistas más esquemáticos y superficiales de la novela, personificación del fanatismo. Será, a la postre, el personaje que permitirá a Cansinos criticar una de las imágenes más tristes y ramplonas del judío. Ita califica a los judíos como sórdidos, miserables, harapientos que practican la usura como uno de sus ritos (Cansinos Assens [1924] 2011, 138) y aún celebran el crimen ritual en el tiempo de Pascua. Esto le permite a Rafael Benaser revertir, con no disimulada ironía, la historia y sostener que el verdadero crimen ritual lo comenten los cristianos a través del sacramento de la Eucaristía. La respuesta de Rafael es significativa:

El crimen ritual es cierto y se practica hoy, aunque parezca absurdo. Sólo que no son los judíos quienes lo practican. Los judíos fueron siempre hombres de poca imaginación. Tuvieron sensibilidad, pero no grandes vuelos imaginativos. En la época del Antiguo Testamento, cuando su religión prescribía sacrificios, nunca pasaron de inmolar animales, corderos o machos de cabrío. Nunca, como los griegos, eleváronse hasta la idea magnífica y terrible de la víctima humana. En este punto, sólo los cristianos pudieron competir en fantasía teológica con los gentiles. Su Eucaristía, que es la inmolación del Hijo del Hombre, para comunicar la virtud de su sangre y su carne a la simple hostia cereal, es un acto prodigioso de taumaturgia, que acredita su genio imaginativo. La Eucaristía; he ahí el verdadero ritual, la obra magnífica de su fantasía teológica, que revive en tiempos modernos y racionalistas el sentido de los antiguos mitos gentílicos. (Cansinos Assens [1924] 2011, 140)

La poeta cita el caso histórico del santo niño de La Guardia e insiste sobre la imagen de los judíos como pueblo deicida. Alude a una leyenda popular sobre la supuesta crucifixión de un niño, perpetrado en el siglo XV por judíos y conversos en el pueblo de La Guardia, en Toledo, quienes fueron juzgados y condenados por la Inquisición y quemados vivos. Se considera que aquel hecho fue el antecedente más relevante para justificar la expulsión de los judíos, un año después.

Esta leyenda y la imagen de Shylock como figura típica del judío son las argumentaciones de Ita para sostener su posición. El personaje del fanático se convierte, así, en otro elemento funcional y, de algún modo, necesario para la trama y el desarrollo de la narración. Tan esquemático es el personaje cuanto la frase a la cual intenta reducir la discusión: «los judíos nos han dado el tipo de Shylock, y los cristianos el de Jesús!» (Cansinos Assens [1924] 2011, 141). A esta interpretación de Ita sobre la figura Shylock, Benaser opone la idea de que Shylock resume «como el Nazareno el infortunio de la raza» (141) ambos representan el mismo y «eterno dolor de una raza y de la Humanidad» (141).

3.3 Sophy, la profesora de inglés

El personaje de Sophy, por otra parte, cumple una función estructurante en la trama de la novela, la profesora de inglés de Benaser. Sophy llega, a través de una observación de los rasgos físicos de Benaser, a desempeñar un papel decisivo, que no es otro que el de reafirmar la búsqueda de la identidad judía del protagonista. Se asemeja a la poetisa Ita en su prejuicio con respecto a los judíos, pero se diferencia en que su forma de expresarse revela, no el fanatismo militante de la poetisa, sino, más bien, una opinión trillada de la época. En su encuentro con Benaser, la

profesora observa detenidamente al protagonista y la forma en que el mismo se expresa, circunstancias ambas que no pasan desapercibidas por su interlocutor. Benaser sospecha que en la observación de la mujer algo parecía delatar su condición de judío. Se trata de un episodio, en apariencia divertido, que Cansinos relata con cierto humor. Rafael debe leer algunas «canciones pueriles [...] que los niños de Londres entonan en los squares y los parques» (Cansinos Assens [1924] 2011, 57). Estas canciones en boca de Sophy, la anciana señora que por «declinar de sus hechizos» (57) se convirtió en profesora de inglés, se le aparecen a Benaser como una verdadera música. El protagonista, en cambio, no logra imitar «aquellos sonidos indefinibles, llenos de brumas y de humo, [...] aquellos sonidos hiperbóreos» (58). Es en ese momento que Sophy exclama la frase decisiva: «You pronounce as a Jew» (58). Es para Benaser un acto crucial de reconocimiento, de afirmación de su búsqueda. A través del descubrimiento del otro, del judío de España, iba descubriéndose a sí mismo. Es un momento revelador en el que, a través de la frase ingenua de la profesora, el lazo buscado por Benaser se define y a su vez confirma su identidad. «Evoca el poder de la mirada del otro en la afirmación de la identidad» (Vicente 1992, 149).

El episodio tiene varios puntos interesantes: uno es la comparación que hace Cansinos a través de la descripción de Sophy entre los judíos «pintorescos y desharrapados» de Whitechapel y los gitanos, otro pueblo errante, al que Cansinos le brinda atención en varios puntos de la novela. Sophy habla con desprecio de los judíos:

Llegan emigrados de Rusia, de Polonia y de Alemania, llevando entre sus harapos perlas de un valor fabuloso, y piojos. Forman un pueblo aparte, sin reunirse con los demás extranjeros sino en las mesas de los bares; comen manjares cargados de especias y preparados de un modo extraño; hablan un idioma que ni los policemen más habituados al trato con los extranjeros entienden. Y cuando hablan inglés, lo pronuncian como tú..., en seguida se les conoce que no son del país. (Cansinos Assens [1924] 2011, 59)

Benaser se abstrae pensando que la profesora no conoce las glorias de la raza e ignora la procedencia judía de Disraeli, quien «adornó su nombre con la corona de baronet y fue el árbitro de la moda» (Cansinos Assens [1924] 2011, 59). El desconocimiento de Sophy entremezclado con sus prejuicios emerge también cuando narra haber visto un casamiento judío en Gibraltar. Al mencionar el canto a la novia, Benaser constata que Sophy no reconoce el madrigal de Salomón. A pesar de que Sophy ignore lo que está narrando, «el halago de la raza llega hasta Rafael» (60).

Sería temerario decir que el tratamiento literario que Cansinos hace de las mujeres, con la salvedad a medias de su hermana Miriam, corresponde,

seguramente en parte, a su condición de joven romántico y despechado. Más atinado nos parece decir que dicho tratamiento, en el que emplea una buena dosis de ironía, busca reflejar en la creación literaria los prejuicios de la época.

4 Conclusión

Hemos querido acercarnos al tema del encuentro, proponiendo el análisis de los personajes a través de algunas de las variadas connotaciones del término *fuga*. Así, a algunos de los personajes les cabe el doble sentido del término como persecución y huida, pero también las acepciones que tiene en la música (tema y contrapunto) y en la geometría, con el punto de fuga, que es el de una confluencia superadora. Creemos que la aplicación del término, en nuestro caso, es un elemento de análisis para acercarnos a la condición social de la mujer en un momento determinado de la historia como, asimismo, a los mecanismos de defensa y de lucha para superar los prejuicios. Las implicancias del término *fuga*, por sus variadas connotaciones, podrían aplicarse también a algunos personajes masculinos de Cansinos, sin embargo, no solo por el título de este encuentro, sino también por la singular visión de que son objeto las mujeres en la novela, quedan circunscriptas a los personajes femeninos.

En el caso particular del capítulo referido al salón literario de Dalila, se puede hablar del mismo como del de un momento de balance, un atajo que marca el estado de la cuestión con respecto al desarrollo de la campaña, pero también de la clara y diferente función que los personajes femeninos cumplen frente a los masculinos. En ese espacio, que funciona como un espacio de confrontación de las ideas en torno a la cuestión sefardí, - en el cual el entusiasmo por el proyecto se enfrenta con las dificultades de llevarlo a la práctica - las discusiones y posiciones de las mujeres son presentadas de un modo irónico y, a veces con cierto tinte burlón. La tertulia, a pesar de que congrega a varios intelectuales de la época, se describe como un lugar frívolo, donde se aborda el tema con ligereza y en la cual las mujeres llevan la peor parte.

4.1 Los personajes de Cansinos a través de la lectura de Borges

Nos parece interesante incluir aquí, a manera de una nota marginal un par de reflexiones de Borges acerca de *Las luminarias de Janucá*.² Al hablar sobre los personajes de la novela dice que son esquemáticos «sin más vida que la que el argumento prefija» (2012, 79). Borges se refiere, aquí, a esa «quietación» (78) de los personajes, cuya única acción es la de conversar o referir sus pensamientos y se lamenta de que la realidad, «la transitada realidad de los hombres en su vida común» (79), así como la individual, con sus vicisitudes, no esté representada en la novela. Es obvio que Borges no se refiere aquí a esa falta de aventuras, que el autor no se propone, sino a esas circunstancias, descriptivas o narrativas, ligadas al dinamismo de la narración.

4.2 El tiempo y espacio de Cansinos según Borges

El escritor argentino resalta que el espacio y el tiempo en que se mueven los personajes de la novela, la Madrid de la época, son, a través de la atmósfera que crea la prosa de Cansinos, en realidad espacio y tiempo «de lejanía, de conseja talmúdica» (Borges 2012, 79). Ejemplo de ello es:

esa contemplación alargada y ese dichoso aniquilamiento ante el espectáculo humano, que según Hegel (*Estética*, segundo volumen, 446) son distintivos del Oriente. Su tiempo mismo no es occidental, es inmóvil: tiempo de eternidad que incluye en sí el presente, el pasado y lo porvenir de la fábula, tiempo haragán y rico. (79)

El mundo literario de Cansinos es para Borges transparente y privo de enredos, «y un ritualismo placentero lo rige, sólo equiparable al orden divino que ha dado al tiempo dos colores – el color azul de los días y el negro de las noches – y que reduce el año a sólo cuatro estaciones como una estrofa a cuatro versos» (78).

2 Borges escribe sobre *Luminarias de Hanukah* en *El tamaño de mi esperanza*. Publicado en Buenos Aires, revista *Proa*, 1926, 95-9. Citamos aquí la reedición de 2012.

Bibliografía

- Aizenberg, Edna (1980). «Cansinos-Asséns y Borges: en busca del vínculo judaico». *Pittsburgh: Revista Iberoamericana*, 46(112-113), 533-44.
- Borges, Jorge Luis (2012). *El tamaño de mi esperanza. El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Cansinos Assens, Rafael [1924] (2011). *Las luminarias de Janucá*. Madrid: Arca Ediciones.
- González Troyano, Alberto (2003). «Cansinos Assens y su complicidad con los excluidos». *Heterodoxos e incómodos en la historia y la literatura españolas de la edad contemporánea*. Madrid: Comunidad de Madrid Consejería de Educación, 37-46.
- Said, Edward [2000] (2008). «Riflessioni sull'esilio». *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*. Milano: Feltrinelli, 216-31.
- Vicente, Arie (1992). «Cansinos Asséns: Pasión y agotamiento en el movimiento filosemita de 1905». *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX*. Vol. 4 de *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Irvine, noviembre 1992). East Texas State University: Asociación Internacional de Hispanistas, 147-55. URL https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_019.pdf (2018-10-09).

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

La saga/fuga de Margo Glantz

Vicente Cervera Salinas

(Universidad de Murcia, España)

Abstract This article looks at the collection of short stories *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005) by Mexican writer Margo Glantz with a view to relating them with topics and *leitmotiven* which the author used in some of her previous fictional work. The examination of her short stories is mainly conducted from the concept of saga/fugue, stemming from the mythic novel by Gonzalo Torrente Ballester. This concept is applied to Margo Glantz' work, especially to show the lines of flight which connect the collection of short stories with previous work such as the novel, *El rastro* (2002), with which Glantz obtained international acclaim. Glantz' alter ego, Norma García, is the narrative voice which weaves and combines this element, always in an organic and harmonious manner, according to different tones and scales, as is the case with Johann Sebastian Bach's counterpoint work.

Keywords Glantz. Novel. Fugue. Mexican literature. Contemporary literature.

Si Gonzalo Torrente Ballester concibió en los años setenta una novela cumbre de la literatura española tardo-franquista, *La saga/fuga de J.B.* ([1972] 1993), la obra narrativa de la mexicana Margo Glantz (1930) cabría ser definida, por su parte, como un inmenso juego literario donde la historia real y la transcripción fictiva desempeñan papeles centrales en un proceso donde la 'saga' (la historia real de su familia de origen judío-ucraniano y la suya propia) se entremezclan y producen el salto a la ficción para plasmarse en distintas novelas, un verdadero ciclo novelesco, donde un mismo personaje (Nora García, *alter ego* de Margo Glantz) compone, casi musicalmente, su peculiar andanza personal, buscando el rastro de sus días o deambulando por la vida con zapatos de diseñador en relato que siempre se plantea siguiendo las líneas de fuga que surgen de manera natural y continua sobre un dispositivo argumental determinado que está en la base del relato.

Así, una buena parte de la obra literaria de Glantz – que complementa su faceta como especialista académica en literatura hispanoamericana y en especial en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz –, cabría ser identificada como una 'saga/fuga' también. Ya no la de los personajes identificados por las iniciales de sus nombres (J.B.) que a través del tiempo coinciden en un mismo lugar, marcando la construcción cronotópica de ese espacio, Castroforte del Baralla, como sucede en la novela anteriormente citada de Torrente

Ballester, sino otra versión actualizada y referida a los avatares de una familia. En ella, una mujer asumió el destino de compositora de su linaje y al fin de su propia biografía novelada. Nos hallamos, pues, ante otra variante del modelo: la 'saga/fuga' de Margo Glantz, que también deriva en la 'saga/fuga' de Nora García (su alter ego en la ficción): la 'saga/fuga' de M-N/G.

De tal modo, por ejemplo, en el relato «Animal de dos semblantes», inserto como capítulo independiente - pero elemento compositivo al fin - de *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005), el procedimiento de crear una saga/fuga incluida en la propia del personaje Nora García (ya rastreado en textos literarios precedentes), consistirá en plasmar los episodios que conforman la biografía de los canes que pasaron, de manera casi siempre desgraciada, por la vida de esta mujer. Saga/fuga dentro de la saga/fuga que construye - deconstruyendo siempre el modelo tradicional del relato - la narradora mexicana. Observémoslo siguiendo el 'incipit' musical (el tema, por decirlo así), de este capítulo:

La vida es cabrona, dicen, y estoy de acuerdo. Lo he experimentado en carne propia y en carne de mis perros. De alguna forma u otra, algo terrible les pasa a los perros que han vivido en mi casa: se escapan, los roban, se rompen las patas, los atropellan, los abren de par en par, les salen bubas. Cada vez que les hablo a mis nietos me preguntan si ya se murió o se escapó el perro que ellos me regalaron porque los que yo les regalé a ellos han ido desapareciendo poco a poco, como si se tratase de una maldición gitana o como si viviésemos en un régimen fascista, aunque los nazis, ellos, en lugar de matar perros los sacaban a pasear mientras exterminaban a los judíos en los hornos crematorios y el padre Las Casas cuenta la historia del perro llamado Becerrillo, entrenado especialmente para matar indios. En cambio, Pinochet durante el golpe de Estado en Chile exclamaba con voz mediocre y chillona, cuando Allende aún estaba con vida en la Moneda: hay que matar a la perra ahora que está en celo, sólo así se irán los otros perros. (Glantz 2005, 58)

En efecto, este texto resulta bien revelador del procedimiento literario-musical elaborado por Glantz a través de la voz narrativa de su trasunto en la ficción, Nora García. Esta mujer, desde su yo autodiegético, narra los distintos episodios que componen su relación con los perros-mascota de su vida, y lo hace siguiendo esa técnica que acabamos de comprobar; es decir, la saga de un tema con sus líneas de fuga particulares y continuas: los perros familiares y las alusiones continuas a los «perros» de la historia que pautan la suya propia incorporando constantes saltos en la sucinta enciclopedia del tema que explora. Se trata de saltos y sinuosidades narrativas que se introducen sin más problema en el continuum del relato, ilustrando con las sucesivas fugas argumentales esa saga biográfica y, al fin, trascendida al marco de la historia y la cultura. La saga de los perros

de Nora García van configurando la fuga musical de la narración, donde los episodios temáticos se interconectan e interseccionan forjando armonías complejas, al modo de la partitura contrapuntística de Johann Sebastian Bach en su arte de la fuga.

Asimismo se entremezclan los ámbitos de la realidad histórica con el plano de la ficción merced a la construcción de la voz narrativa, esta Nora García que asume las vivencias reales de Margo Glantz pero desde la libertad de presentarlas como si de episodios imaginarios se tratase. No sólo imaginarios sino también generadores continuos de un ámbito paralelo en la narración consistente en un haz de reflexiones, opiniones, comentarios, glosas y digresiones. Por ello, los recuerdos de Nora García en esta saga de mascotas («Y yo, Nora García, sigo recordando, recuerdo que el Groucho se volvió loco porque nos fuimos de viaje y lo abandonamos. Por eso empezó a morder y a desconocer a sus amos», Glantz 2005, 77), desembocan en la incorporación de personajes reales, de referencias históricas, de amigos escritores o artistas de la propia Margo Glantz, etc. El texto, en definitiva, activa un muy complejo arte de la fuga, realizando variaciones continuas sobre ese tema general, que en este capítulo no es otro que la saga canina evocada en la vida de la narradora protagonista:

También la Laika tuvo que irse, esa perra dálmata que le regalé a Corina y que a mi vez tuve que regalar porque se embraveció (como de costumbre nadie le hacía caso) y teníamos que dejarla amarrada, tratarla como si fuera perra; y cuando andaba suelta, se arrastraba por el suelo y se comía las cartas que me llegaban, el zaguán no tenía buzón y las cartas caían por el suelo. Devoró una a una las que Carlos Monisváis me enviaba desde Inglaterra (a él no le gustan los perros, sólo los gatos: tiene dieciséis y les pone nombres muy curiosos (Sufragio Efectivo no Reección o Carmelita Romero Rubio de Porfirio Díaz) [...] (Sergio Pitol adoraba a su Sacho, perro enorme, peludo, simpático, labrador e inofensivo. Otro perro famoso fue el Flush de Virginia Woolf.) [...]).

Mis amigos Mario Bellatín, narrador, y Raúl González, fotógrafo (amos, cada uno en su género, buenos artistas), suelen burlarse de mí, sólo porque la Lola es una perra callejera subida a más, es decir subida a mi casa, en una mansión del barrio de Coyoacán. (Glantz 2002, 82-3)

Más cercana que al modelo de Gonzalo Torrente Ballester, Margo Glantz propone en su novelística un peculiar modo de circulación de la memoria, que tendría como más inmediato referente a su admirado compatriota Sergio Pitol, con una novela forjada asimismo como 'arte de la memoria' y también combinatoria permanente y juguetona entre los recuerdos personales y la invención de sus recreaciones: *El arte de la fuga*, que Pitol publicara en 1996, y también en la sutil intersección de géneros literarios, entre la crónica y el ensayo, entre la fabulación y los diarios.

Algo similar plantea Margo Glantz a través de su alter ego de ficción, Nora García: una postulación memorística que camina sin apariencia de rumbo fijo, deteniéndose en cualquier lugar y demorándose en intereses no necesariamente funcionales, desde el punto de vista de una narrativa tradicional, para la armazón de una fábula con sentido argumental. Como reconoce la voz narradora en su primer paso de esta caminata con zapatos de tacón de aguja (o, al menos, con su deseo), se trata aquí de una colección de relatos que, reunidos, forman una historia que puede ser, o no, 'la misma historia' que en su dispersión enunciaban. Al fin y al cabo, como reza el título de este prolegómeno de su deambular, nos hallamos ante una «Memoria de las apariencias» (Glanz 2005, 9), tramada y trazada por el signo de la conjunción final de sus episodios, pero no desde la voluntad de contar una historia secuencial con elementos premeditadamente concebidos para conseguir tal efecto. Sería algo así como esa suma de episodios dispersos que el tiempo acumula en una experiencia personal y que, al decir de Borges, terminan dibujando el rostro de nuestra cara, como estampa famosamente en el Epílogo de su *Hacedor* (1960). Los pasos perdidos o hallados de Nora van componiendo el cuerpo, el tejido, el mapa de su texto, y la reunión de sus episodios refleja el signo de su historia: la historia de unas huellas que han sido marcadas «walking around», posándose y residiendo en la tierra. Pero, eso sí, de unas huellas afiladas y puntiagudas: las de sus zapatos de tacón de aguja.

Esta saga/fuga propiamente ficcional de Margo Glantz comenzó a forjarse de modo explícito a partir de 2001, con su obra *Zona de derrumbe*, que publicó la editorial Beatriz Viterbo, y que consta de seis narraciones sustentadas por la voz de este personaje inventado, Norma García. Los relatos que constituyen esta obra seminal serían posteriormente remodelados en su versión definitiva, *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, donde reaparecen los mismos *Leitmotiven*: los temores al cáncer de mama, su afición por el arte y su historia, los viajes por Europa, el catálogo de sueños y la devoción por los zapatos de Ferragamo o el ya mencionado amor a las mascotas. El ciclo de Nora García se completa, a la fecha, con una novela bisagra, la más reputada de la autora, *El rastro*, con la que obtuvo en 2002 la categoría de Finalista del Premio Herralde de Novela, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, y que publicaría en España la editorial Anagrama ese mismo año. A partir de esta obra, según Celina Manzoni, la narradora se caracterizará por introducir «en el orden cerrado de los géneros literarios y de las previsiones académicas elementos inquietantes identificables con la transgresión y el desorden» (Manzoni 2004, 7). De esta manera, como si de una fuga de Bach se tratase, es decir, urdiendo y combinando un tema en distintos tonos y escalas de manera orgánica y armónica, urde Margo Glantz el proceso narrativo de Nora García.

El eco de discursos autobiográficos, como en el ciclo de Thomas Bernhard, resulta evidente en el decurso de esta lectura glantziana, por su continua combinación entre lo memorial y lo musical. También cabría rastrear la obra del austriaco en la combinatoria que se produce dentro de su obra completa entre los títulos específicamente memorísticos y autoficcionales (en el caso de Bernhard los que corresponden a su pentalogía *El origen*, *El sótano*, *El aliento*, *El frío* y *Un niño*) junto a los que se insertan más propiamente en el ámbito de la novela como grado superior de la ficción y la verosimilitud de lo narrado, más allá de su histórica verdad (obras de Bernhard como *Helada*, *Trastorno*, *La calera*, *Sí*, *El sobrino de Wittgenstein* o *El malogrado*). Relativo a Margo Glantz, la comparación vendría dada por el cotejo que estableceríamos entre una de sus primeras obras de evidente calado autoficcional como *Genealogías* con las novelas, por ejemplo, que remiten al ciclo narrativo de Nora García, como las referidas en estas páginas. Este discurso autoficcional, el de sus *Genealogías*, además, fue reconstruido por Glantz desde su primera edición en 1981 hasta la definitiva de 2006, ampliando así su corpus de imágenes y vivencias personales, en una especie de ‘obra en progreso’ que será el sustento y también la compañía constante de su devenir en la ficción.

No sería descabellado por lo tanto afirmar que sin la previa iluminación de sus constelaciones genéticas y de los orígenes judíos de una familia que se instalará en México tras un arduo tránsito existencial, el corpus de su novelística no se hubiese podido afianzar del modo en que lo consigue en el ciclo de Nora García. Al igual que Thomas Mann, la visualización relatada de su genealogía le permite a Margo Glantz alcanzar la madurez y la libertad como escritora, más allá de sus raíces pero sin olvidar su punto de partida. Porque, en efecto, ese «rompecabezas judío llamado Margo Glantz», como la denominó Carlos Pereda (2010, s.p.) en la celebración de su octogésimo cumpleaños, se expone en su escritura autobiográfica ya con las herramientas y procedimientos constructivos de que hará más tarde gala en su ficción. Por un lado, *Genealogías* expone lo que con acierto indica en dicho texto Carlos Pereda, la versatilidad de la autora para despojarse «de los roles tradicionales» adaptándose a unos y a otros modelos de comportamiento humano en un constante vaivén, que en ocasiones la acercará a esa condición viajera por espacios y estratos sociales que caracterizase a su padre y, en otras, a la cualidad de resiliente de su madre, la caracterizada por el hecho de «resistir el tedio de los lugares comunes tanto como las puertas cerradas de la diversa intolerancia y su contraparte, la razón arrogante de los poderosos y de los que no lo son tanto pero tienen demasiado miedo» (Pereda 2010, s.p.).

El *Leitmotiv* de la música y de sus ‘latidos’ corporales conformará el núcleo temático y estructural, en efecto, de una novela como *El rastro*. Se activa en ella de modo sutil el movimiento rizomático de la narración, un modo no mediatizado por la estructura racional de la psique como discurso

del método, y un procedimiento ajeno al fin al soporte filosófico más arraigado en la fijación de lo contado, es decir, al aristotélico y cartesiano de una sintaxis 'clara y distinta' tanto en la secuenciación de lo relatado como en la propia fijación de cada escena. Cabría decir: tanto en un plano sintagmático como en el plano del paradigma.

No se trata sólo de una alteración más o menos experimental de los planos narrativos, que estará en la base de la mejor narrativa hispanoamericana desde los años veinte del pasado siglo con obras como *La vorágine* de Rivera, y por supuesto en la forja narrativa de Juan Rulfo y, tras él, de los granados frutos de los sesenta y setenta, con ejemplos como los de José Donoso, Carlos Fuentes o Augusto Roa Bastos. En el caso de Glantz la libertad compositiva se subraya también desde patrones subjetivos que ya no se refieren estrictamente al desorden narrativo temporal o a la confusión polifónica de voces (como sucedía en la narrativa dislocada y a modo de puzzles de las generaciones precedentes que eclosionaron en el *Boom*), sino al propio contenido de lo narrado y al lugar donde se fijan los recuerdos.

Prosigue así la narrativa de Glantz - y se ilustra claramente con una novela como *El rastro* - un curso personal de asociaciones libres, que van desde lo autobiográfico, más o menos ficcionalizado (autodiégesis) hasta lo cultural (especialmente en la semioesfera de la música clásica, de la narrativa rusa y de la pintura italiana). Aterricemos un momento en un fragmento de este *rastro* para ilustrar dicha cualidad movediza de su narración, precisamente en un punto donde la esfera semiótica de la cultura - y la esfera de los signos particular del sujeto narrativo - se interseccionan fecundamente, como sucede en la mayor parte del corpus textual:

Yo era y soy chelista como también lo fue Jacqueline du Pré, la desafortunada mujer de Daniel Barenboim, el pianista a quien le escuché tocar la sonata número 13 de Beethoven en el Teatro Colón, las chelistas (como me sucedía y todavía me sucede a mí, Nora García, y también le sucedió a Jacqueline du Pré cuando tocaba) tienen que sostener el violonchelo entre las piernas porque cuando se toca el chelo éste se vuelve un miembro obstinado del propio cuerpo, se templea el cuerpo como si se templara un instrumento. Instrumento difícil, exige una práctica diaria, de lo contrario (como decía Brailowski, refiriéndose al piano), uno mismo lo empieza a notar y a resentir, luego lo advierten los amigos más íntimos (si también son músicos) y, finalmente, el público. El cuerpo, no cabe duda, lo repito, es también un instrumento, díganmelo a mí que tengo que poner el violonchelo entre mis piernas y adaptarme a él, a tal grado que suelo olvidar que se trata de un instrumento y acaba transformándose sin que yo lo advierta (lo reitero) en una mera extensión de mi propio cuerpo. (Glantz 2002, 110)

Como vemos, la médula del relato no va a consistir en la recreación narrativa de una escena determinada sino, más bien, en el haz de reflexiones, pensamientos y disquisiciones que surgen en torno a la misma, y que componen una esfera particular de asociaciones que tendrían el centro en la vivencia del personaje pero que se ramificarían – se fugarían – constantemente a lugares relacionados con la cultura, el arte, el ensayo, la anécdota o la especulación psíquica. El aparente movimiento centrífugo hacia lugares diversos del ‘centro’ imaginado no deviene finalmente en sensación de caos, puesto que un cierto modo compositivo termina ordenándolo y reconduciéndolo al centro vital: la psique del personaje, pero no sólo en un sentido neta y puramente mental sino también en un sentido biográfico-cultural: de ahí su paralelismo con la música, con el arte barroco de la fuga en la almendra profunda de su saga. Las fugas proceden de sus vivencias y la narradora abre vías secundarias para crear un mapa complejo y variopinto, pero finalmente compacto y musical: un arte verdadero de la dispersión aparente que remite siempre al tema central, como en las fugas de Bach.

El corazón del relato, así como corazón de Juan, el personaje que fuera compañero de Nora en la novela, a cuyas exequias regresa ella al inicio del relato como quien repentiza una partitura de recuerdos, se va así deshaciendo también entre las manos de la narradora, como en el famoso verso conclusivo del soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, revisitado continuamente en la obra de Margo Glantz y explícitamente reproducido como paratexto de su ‘rastros’-novela (nada casualmente, por cierto): «pues ya en líquido humor viste y tocaste | mi corazón deshecho entre tus manos» (Glantz 2002, 11). Así, de la misma textura y consistencia, de similar naturaleza y cualidad es la novela de la mexicana, heredera natural del barroquismo rizomático y fugado de Sor Juana: un texto narrado como ‘líquido humor’, que destila a partir de un flujo natural de vocaciones y recuerdos, y que a su vez representa los latidos emocionales (los presentes y los representados en la evocación del relato) como granos de arena en perpetua metamorfosis, deshaciendo así el conjunto, la totalidad, el corazón, la playa, entre las manos de su autora. Y por ende, cabría añadir, entre las manos de sus lectores:

Y escribo, sigo escribiendo, sentada ante mi máquina, Juan y yo vivíamos juntos; lo ayudaba a pasar a limpio sus escritos o sus partituras antes de que hubiese computadoras, cuando todavía era necesario utilizar hojas diferentes de papel pautado para cada uno de los instrumentos, las partituras, sí, esas reliquias de otros tiempos: ahora todo se escribe directamente en la computadora, la raza de copistas está en extinción. Mozart escribiendo a la luz de la vela los últimos compases de su *Réquiem* sería obsoleto o Rousseau renunciando al mundo y dedicando sus mañanas a copiar partituras para ganarse la vida, absurdo (ni absurdo

ni obsoleto, ocupado inexistente, oficio totalmente olvidado). Muchas cosas, me digo, son obsoletas, sonrío, ¡qué banalidad! La banalidad de asistir a un entierro, de estar en medio de los ¿dolientes?, ¿Cómo una invitada más, una vulgar invitada más? (Glantz 2002, 36-7)

Siguiendo así el rastro de la muerte y retornando al lugar donde yace el cuerpo de un hombre al que amó, la narradora, como una Molly Bloom viuda y enlutada, expuesta a las miradas ajenas de un velatorio, del velatorio de su expareja, comenzará a deambular por sus recuerdos, sensaciones, impresiones, gustos y preferencias, deseos, 'preceptos', conceptos e ideas del mundo, dándose - en esa esfera - cita desde lo estrictamente médico y quirúrgico (como lo será la detallada explicación científica de una operación a corazón abierto) a las sesudas y nítidas reflexiones de una musicóloga que examina en un plano de especialista las cantatas de Bach, a los personajes emblemáticos de la novelística de Dostoievski (Rogozhin o Nastasia Filopovna, de *El idiota*, serán de los más citados) o la portentosa voz de los contratenores.

La historia, la fábula y la diégesis autónoma de la narradora van desplazándose de manera abierta, siguiendo el rastro de sus propias analogías y secuencias asociativas, en la línea de Bergson y Deleuze, pero también en la reflexión fría que en ocasiones surge en su discurso acerca de los vínculos entre Eros y el Tánatos, propia de un Georges Bataille de filiación freudiana, donde la reflexión antropológica hubiese dejado el paso expedito a un discurso heteróclito sobre cultura occidental. El rastro como lugar y el rastro como movimiento del pensar, en la línea de Wittgenstein, se dan la mano en esta novela líquida y porosa, donde los paréntesis, los incisos y las digresiones no valen menos que el contenido argumentativo de lo narrado.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de este arte narrativo 'fugado' vendrá precisamente de la mano de la ejecución musical, y no azarosamente de una de las obras más recordadas del *opus* para teclado de Johann Sebastian Bach. Me refiero a las famosas *Variaciones Goldberg* BWV 988, esas deliciosas composiciones para clave que compusiera el autor de la *Pasión según san Mateo* para su discípulo y clavicordista de la corte de Sajonia Johann Gottlieb Goldberg. Es curioso que estas composiciones hayan sido precisamente objeto de recreación particular en los modernos repertorios musicales, especialmente desde que el pianista canadiense Glenn Gould las grabase por segunda vez en los años ochenta en adaptación para el teclado del piano. Las partituras del gran maestro del arte de la fuga dan pie en la obra de Glantz a toda una serie de peculiares variaciones narrativas sobre el tema de su propia historia musical, con alusiones constantes y directas a la ejecución pianística del mismo Gould, pero también a los comentarios evocados de la vida de su esposo y músico, a cuyo funeral, como ya sabemos, asiste Nora en el presente narrativo.

En dichas evocaciones se entrelazan contrapuntísticamente los grandes temas de la novela: la mujer que asiste al sepelio como una extraña para los demás y, en cierto modo, para sí misma, activando así la fuga del pensamiento hacia un pasado común donde el teclado del piano y el teclado del corazón conciertan en una historia que se disuelve entre los acordes del tiempo. De los comentarios rememorados de Juan sobre la música de Bach interpretada por Gould, la narradora (N.G.) comienza sus propias variaciones concertantes, que le llevan de Bach a Schumann, y de éste a Prokofiev, y de éste a Liszt, y de éste nuevamente a Gould, buscando la ilación de los subtemas en la partitura de sus recuerdos recreados. Las alusiones culturales se imbrican asimismo con las escenas reconstruidas, y no en vano llega a hilar el sonido de las *Variaciones* con la alusión a una novela donde el propio Gould es también protagonista, la que el ya citado Thomas Bernhard publicase tras la muerte del moderno y audaz intérprete de Bach: *El malogrado* (1983).

Observemos un preclaro ejemplo de esta técnica contrapuntística en una de las escenas de la novela, donde los recuerdos se interconectan con las alusiones culturales y los paréntesis enlazados a modo de sinapsis emotivas. Un fragmento donde el arte de la fuga literaria alcanza un verdadero vórtice de intensidad evocativa:

(Estamos todos tomando, divertidos en la sala grande, el alcohol hace las veces de chimenea, calienta los discursos y los cuerpos. Juan, con sus obsesiones de erudito hace lo posible para congelarnos el alma.) La decisión de volver a grabar las variaciones fue el producto de sus conversaciones con otro crítico musical, Bruno Monsaingeon: Para mí, dijo Gould, las Variaciones contienen fragmentos magníficos, aunque también fragmentos absolutamente deleznable (Thomas Bernhard hace algo semejante en uno de sus libros que yo tengo sobre mi mesa de luz, su lectura suele impacientarme: descalifica a la mayoría de los grandes músicos y escritores contemporáneos.) (¡Qué diferentes son los dos pianistas, en su manera de entender la música y la interpretación! Richter tocaba con igual apasionamiento obras muy distintas: sabía encontrar en ellas lo que tenían de extraordinario y, en lugar de rebajarlas, las exaltaba.) Gould remataba su tajante observación con esta frase contundente (y presuntuosa): Como obra, como concepto, es decir, como un todo, las Variaciones Goldberg son un fracaso (lo reitero, en verdad no estoy de acuerdo ni con Gould ni con Bernhard ni con Juan.) (Los grandes compositores del Romanticismo, a los que Gould despreció (Schumann, por ejemplo), solían practicar diariamente obras contrapuntísticas de Bach en las transcripciones que para el piano había escrito Felix Mendelsohn Bartoldi, compositor que admiraba Gould, aunque no lo incluyera en su repertorio como tampoco a otros románticos – Chopin y Schubert.) (Glantz 2002, 49-50)

Y como en la *Variaciones Goldberg*, tras múltiples variaciones, fugas y contrapuntos, la narradora regresará de ese ‘viaje’ o sueño – en clave de Sor Juana – a la «primera variación» o lugar de partida, sentada frente al cuerpo exangüe de quien fuese su compañero sentimental, pero acompañada en verdad del incesante flujo de sus pensamientos y *Leitmotiven*: «El corazón tiene sus motivos que la razón desconoce» junto a «La vida es una herida absurda». Pascal y el tango. El tango y Pascal entrelazados por un mismo rastro que regresa a sí mismo. Hilo de Ariadna que le permite acceder, en sutil retorno de lo vivo lejano a la salida. Una salida que no deja más que la imagen de un mismo cuerpo exangüe, sin fluidos ni teclados ya posibles. Sólo queda el corazón deshecho entre las manos de una escritora que concibe un texto astillado y aparentemente disperso o roto, pero con una estructura interna basada en la libre circulación fugada de su historia entreverada. Como lo será la de la mujer que «caminó por la vida con zapatos de diseñador».

Y esa armazón biográfico-cultural no es sino el entramado de la fuga espiritual de Nora García siguiendo ‘el rastro’ de sí misma al hilo de una técnica compositiva que reproduce el sistema del contrapunto, configurando de este modo una verdadera fuga narrativa. Una fuga que corona brillantemente la saga que sostiene el corpus integral de su literatura.

Bibliografía

- Glantz, Margo (2001). *Zona de derrumbe*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Glantz, Margo (2002). *El rastro*. Barcelona: Anagrama.
- Glantz, Margo (2005). *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama.
- Glantz, Margo [1981] (2006). *Las Genealogías*. Valencia: Pre-Textos.
- Manzoni, Celina (2004). «Presentación». Glantz, Margo, *Narrativa*. Universidad Nacional Autónoma de México. México: Universidad Autónoma de México, 7-23.
- Pereda, Carlos (2010). «Un rompecabezas judío llamado *Margo Glantz*». Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes. URL <http://www.cervantes-virtual.com/obra/un-rompecabezas-judio-llamado-margo-glantz/> (2017-10-04).
- Pitol, Sergio (1996). *El arte de la fuga*. México: Era.
- Torrente Ballester, Gonzalo [1972] (1993). *La saga/fuga de J.B.* Barcelona: Destino.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Zenoveva, una colona italiana in fuga (da se stessa)

Maria Catarina Zanini
(Universidade Federal de Santa Maria, Brazil)

Abstract This paper aims to analyze the comic strip character called Zenovena (or Genovena), created by the comedian Carlos Henrique Iotti, circulating in newspapers and periodicals in southern Brazil since 1983. Zenovena is a typical descendant of Italian immigrants in southern Brazil that was raised in the colony (countryside), but that has been transformed over the years. These changes promote inner conflicts that end up being a source of humor. She is married to Radicci, also a descendant of Italian immigrants and the mother of the young Guilhermino. He is a college student, an environmentalist, a surfer and an inventor, in contrast to the peasant logic of his parents. Zenovena becomes a woman in flight (of herself) whilst reviewing her values, models and patterns in a reflexive and dialogued way.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La colonizzazione italiana verso il Rio Grande do Sul. – 3 Zenoveva, matrimonio e famiglia. – 4 Considerazioni finali.

Keywords Zenoveva. Italian settlement. Gender.

1 Introduzione

L'obiettivo di questo paper è quello di presentare e analizzare il personaggio femminile Zenoveva (Genoveva). Personaggio donna in fuga da se stessa che ha cercato, con il passare degli anni, di trasformare il suo stile fisico e la sua postura nei confronti del marito, oltre a mettere in discussione la divisione del lavoro domestico e gli standard estetici e i valori della società nella quale vive. In questo studio, voglio analizzare e riflettere, attraverso i discorsi verbali e gestuali del personaggio Zenoveva nelle vignette,¹ riguardo a come sia possibile fuggire da se stessa (storicamente) o no, e quali sono le dinamiche soggettive e sociali contenute in

Autrice: Dr.ssa Maria Catarina Chitolina Zanini, antropologa e professoressa del corso di Scienze Sociali della Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Traduzione a cura di Francesco Santini, studente del Programma di Studi Post-laurea *mestrado* in Storia (UFSM).

1 Secondo Innocente (2005, 20), il genere prodotto da Iotti può essere considerato come vignette. In generale, le vignette vengono normalmente pubblicate quotidianamente sui gior-

questa fuga. Si tratta, sicuramente, di una fuga da se stessa che avviene con molto humor e riflessività. Il termine ‘genere’ è inteso qui come una costruzione storica, dinamica e dialogica, come evidenzia Scott (1990). Zenoveva donna colona discendente italiana è storicità, soggettività e fuga da se stessa in un senso ampio e profondo.

Chi è Zenoveva? Zenoveva, moglie del personaggio Radicci,² è una creazione di Carlos Henrique Iotti,³ che circola sui giornali del Sud brasiliano fin dal 1983. Il grande protagonista delle vignette è appunto Radicci, oggi marchio commerciale registrato, molto famoso e apprezzato. I personaggi hanno iniziato ad apparire sulle vignette di giornali e riviste e oggigiorno sono presenti su molti altri tipi di media,⁴ oltre a sceneggiature teatrali e altri tipi di spettacoli. Zenoveva è una tipica discendente italiana della regione montagnosa del Rio Grande do Sul, sposata da molti anni con Radicci e madre di Guilhermino, un giovane universitario, ecologista, surfista, buddista, inventore,⁵ il quale, pertanto, si contrappone al mondo contadino che caratterizza la logica dei suoi genitori. Oltre ai tre personaggi, fanno parte della famiglia, il *nono* [nonno], la Zia Carmela, oltre ad altri personaggi che appaiono sporadicamente, i quali dialogano sempre con i tre personaggi principali.

Tutti questi personaggi della famiglia fanno parte della storia di Zenoveva come madre, moglie, lavoratrice rurale, donna e colona italiana del meridione brasiliano.⁶ Il *nono* combatté la Seconda Guerra Mondiale e porta con sé ricordi di battaglie e imprese, tuttavia, evidenzia Iotti, non si ricorda per quale schieramento combatté (Iotti 2006a, 5). Zia Carmela

nali. Alcune toccano temi politici, altre maggiormente umoristici. Quelle di Iotti possono essere classificate come umoristiche.

2 Il nome Radicci deriva dalla foglia verde omonima, molto apprezzata dai discendenti italiani locali, come verdura da insalata.

3 Iotti è giornalista, nato a Caxias do Sul, nel 1964 ed è discendente di immigranti italiani. In merito alla creazione delle vignette e dei personaggi disse: «Radicci fu creato nel 1983. Non che io sia vecchio, è che ho cominciato presto. Sono dei pesci, luna in pesci e ascendente pesci, non so se questo significhi qualcosa. Ci sono persone che rimangono di stucco quando rivelo ciò. Vai a sapere perché... Radicci fu creato per essere una specie di nostro colono italiano in un'epoca in cui essere colono era vergognoso. È un antieroe, ciociottello, basso, calvo, scorreggione, amante del vino e dell'ozio, nettamente diverso dall'immigrante dipinto e acclamato dalla storia ufficiale». (Iotti 2006, 5)

4 Cf. www.radicci.com.br (2018-10-04).

5 Guilhermino, universitario, il quale lascia la colonia per poter vivere in città, prova una serie di trasformazioni estetiche e di valori. Comincia a fumare marijuana, diventa ambientalista, sperimenta il veganismo e altre pratiche urbane. Il suo nuovo modo di vedere le cose sorprende i suoi genitori ed è fonte di numerose scene umoristiche.

6 Colono, secondo Seyferth (1993), è il contadino portatore di un'origine etnica distinta prodotta nello scenario storico regionale del meridione brasiliano. Può essere colono italiano, tedesco, polacco o di un'altra origine etnica derivata da processi migratori.

è la donna della colonia che sviluppa un dialogo femminile con Zenoveva all'interno delle vignette. Zenoveva appare all'interno della trama delle vignette, fin dal 1983, come madre/moglie/donna in una famiglia contadina che abita nella colonia, nell'entroterra, della zona rurale denominata *serra gaúcha* e che pian piano si trasforma col passare degli anni. Porta con sé tutte le implicazioni e *habitus* (Bourdieu 1983) di tale condizione femminile. Zenoveva condensa la donna discendente italiana e le relative contraddizioni tra standard del mondo olistico e individualista, in cui anche i progetti individuali hanno un peso sulle decisioni e sulle scelte di vita. Col passare del tempo, Zenoveva si interroga riguardo alla propria femminilità, alla propria sessualità, al suo ruolo di madre, di moglie. Ella si riconfigura nel tempo e nello spazio come personaggio e in quanto donna.



Figura 1 Iotti. Radicci. Vignetta. www.radicci.com.br (2018-10-04)

La storicità e la soggettività di Zenoveva appaiono continuamente nelle vignette, sia tramite le sue gestualità, le sue parole, i suoi pensieri, sia tramite altri modi di esprimersi che tale arte permette. Zenoveva entra in contatto con il cambiamento dei valori e degli standard estetici e di consumo, soprattutto grazie alla televisione. Ella segue le trasformazioni sociali, tecnologiche, economiche e culturali contemporanee, dal mondo della colonia, rurale, verso uno stile di vita più urbanizzato, considerato 'moderno'. Lungo la sua esistenza si notano alterazioni del suo comportamento, del suo modo di considerare il matrimonio e del suo ruolo nell'organizzazione familiare, oltre che della propria immagine estetica e a riguardo della cura del proprio corpo. Zenoveva si 'modernizza' man mano cercando di contrapporsi a un certo assetto maschile (Bourdieu 2003) e patriarcale delle famiglie di discendenza italiana nelle quali la donna occupa un ruolo subordinato di moglie fedele e servizievole.

Considerando che nell'universo degli immigranti italiani nel Rio Grande do Sul, la famiglia, come valore e istituzione, è qualcosa di estremamente importante, questa madre/donna/moglie riflette il modo in cui gli standard si risignificano e i ruoli sociali sono negoziati all'interno del dominio

domestico. Zenoveva testimonia la difficoltà del dover rappresentare in modo soddisfacente il ruolo al quale tradizionalmente si è delegati e, allo stesso tempo, che gli individui possono diventare agenti e soggetti delle proprie azioni e scelte. Possono alterare posizioni e collocazioni sociali e farsi ascoltare, vedere e comprendere. Possono, allo stesso modo, negoziare significati e posizioni all'interno delle interazioni sociali quotidiane. Tuttavia, credo che la cosa più incisiva riguardo al personaggio di Zenoveva, sia il cambiamento della sua immagine. Ella si vede differente nei confronti di se stessa. Quello che Zenoveva era non combacia più con ciò che Zenoveva vuol essere, sarà o in quello che si trasformerà, di vignetta in vignetta.



Figura 2 Iotti. Radicci. Vignetta. www.radicci.com.br (2018-10-04)

Il dialetto usato nella comunicazione tra i personaggi è il *sotacòn*. Dice Iotti, il creatore del personaggio in questione: «non è portoghese, non è italiano, non è dialetto, è una nuova lingua, il *sotacòn*» (Iotti 2006a, 5). Secondo Iotti (2006a, 5) questa lingua è una trasposizione grafica della fonetica dello *zeito* che «le persone della *serra gaúcha* parlano». Questa lingua generica, mescola il portoghese a diversi dialetti italiani regionali, è una sintesi delle dinamiche di trasformazione dei linguaggi e delle espressioni, sia immaginari che della vita reale. Il *sotacòn* esprime questa mescolanza di espressioni, modi e stili di vita che il transito tra questi mondi produce.

2 La colonizzazione italiana verso il Rio Grande do Sul

La migrazione verso la regione della *serra gaúcha*, luogo in cui i personaggi vivono la propria storia, cominciò nel 1875, nelle colonie di Conde d'Eu (oggi Garibaldi), Dona Isabel (oggi Bento Gonçalves) e Caxias do Sul. Quei migranti erano, per la maggior parte, del Nord Italia, contadini, nullatenenti e cattolici. Si trattava di una migrazione familiare. Tale processo avvenne in un momento in cui l'Italia affrontava diversi problemi economici, politici e di valori (Grosselli 1987; Franzina 2006). Quelle famiglie

emigrarono anche per riprodurre la condizione contadina e mantenere un determinato stile di vita, da un'Italia nella quale il capitalismo trasformava valori e relazioni sociali in modo incisivo. Inoltre, l'Italia, come Stato (e governo), si trovava in processo di unificazione. Un'unificazione molto più formale che culturale e politica in termini di identificazione nazionale di costruzione di un'italianità, che si svilupperà decenni più tardi con Mussolini.

Importante, in questo senso, come indica Sayad (1998), è pensare ai processi migratori come a fatti sociali totali e anche come a un transito tra Stati. Migrarono persone, modi di essere, storicità e soggettività. I negoziati dalle legislazioni degli Stati e governi fecero sì che i processi migratori avessero determinati risvolti. Nel caso brasiliano, la priorità, alla fine del XIX secolo, era diretta alla migrazione di agricoltori con famiglia e provenienti dal Nord Italia. Azevedo (1975, 94) indica che dal 1882 al 1914, sarebbero entrati, nel Rio Grande do Sul, circa 66.901 italiani e nel 1910, ne sarebbero stati presenti sul territorio in questione già 250.000. Quando partirono dall'Italia erano, per la maggior parte, contadini poveri che lavoravano la terra in maniere diverse, fossero esse di loro proprietà o di altri. Intravedevano nell'emigrazione la possibilità di ascensione sociale e di migliorare le proprie condizioni di vita.

Nel Rio Grande do Sul, essi si trasformarono in coloni (proprietari di terra), ossia, quegli immigranti che avrebbero abitato le colonie, con le proprie famiglie, in lotti. Colonia era il termine che designava il territorio nel quale quelle famiglie di migranti erano collocate per il processo colonizzatore. Si trasformavano pertanto in coloni. Tali colonie possedevano, in media, 25 ettari ed erano pagate dagli stessi immigranti. La divisione fisica del territorio avveniva tramite la creazione di lotti urbani e rurali. Le colonie della *serra gaúcha* divennero rapidamente municipi e città, nel senso più ampio del termine.

Quando quelle famiglie effettuarono la traversata transoceanica portarono in Brasile la propria visione di mondo, i loro *ethos*, i loro *habitus*, i propri valori e le proprie contraddizioni. Zenoveva è la somma delle generazioni anteriori e del modo con cui poterono vivere la condizione femminile. Cosa significava essere una donna durante il periodo della grande migrazione? Cosa si sa a riguardo delle vicende e esperienze delle donne nel processo migratorio? Esse accompagnavano i mariti, i genitori o i fratelli. Esistevano sempre in funzione di 'qualcun altro', figlie di qualcuno, sorelle di qualcuno, mogli di qualcuno. È in questo contesto che Zenoveva può essere compresa, nelle storicità e soggettività delle donne discendenti italiane della *serra gaúcha*. Ciò nonostante, Zenoveva voleva essere qualcuno, oltrepassare i ruoli che le erano delegati dalla società. O forse, voleva rappresentarli in maniera diversa.

3 Zenoveva, matrimonio e famiglia

Zenoveva appare per la prima volta nelle vignette di Iotti, nel 1983, come moglie di Radicci. Si trattava di un matrimonio comune tra discendenti di migranti, in cui l'uomo sembra apparentemente avere il controllo dell'ordine domestico e coniugale e nel quale la donna si prende cura della casa, della campagna e del figlio. Radicci, tuttavia, non è un gran lavoratore e gli piace molto bere vino, emettere flatulenze e guardare altre donne. Sarebbe, secondo le parole di Iotti, un antieroe, ben diverso dagli uomini descritti nelle saghe dell'immigrazione locali (2006a, 5). Le relazioni di genere presentano un'asimmetria di potere tra i personaggi, cosa che Zenoveva trasforma con il passare del tempo. Ella reagisce, cerca di prendere posizione e muta durante lo scorrere degli anni. Zenoveva non invecchia, al contrario, ringiovanisce. Ella vuol essere ascoltata, vista e ammirata. Nell'edizione tascabile intitolata *Radicci 3*, in una vignetta con i due coniugi l'uno di fronte all'altra:

Radicci esclama: «Sei bellissima quando sei arrabbiata!». Allora Zenoveva risponde, guardandolo furiosa: «Non serve a niente fare il ruffiano! Te ne vai lo stesso a dormire in salone!». Coticché, Radicci, mentre passa la notte in salone, guardando la TV, dice: «Mi sa che è meglio che compri un divano migliore!».⁷

Ossia, Zenoveva reagisce e prende posizione, mettendo in discussione l'ordine stabilito, maschilista e disuguale. Ella, inoltre, difende suo figlio Guilhermino quando questi diventa universitario e porta in casa nuovi modi e valori. Inizialmente veniva rappresentata come una donna lavoratrice, sempre attenta alla casa, che cucinava, puliva e lavava i vestiti, mentre il suo maggior passatempo era quello di guardare la televisione. Una routine comune tra le donne di discendenza italiana, della regione in questione, ancora oggi. Invece, Radicci appare, spesso, come un uomo pigro, brontolone, individualista, al quale piace emettere flatulenze in pubblico. Tuttavia, gli scenari per Zenoveva si modificano. Ella esce dal mondo del lavoro per scoprire altri ambiti, come la cura di se stessa, del tempo libero e della vita oltre Radicci.

Nell'edizione intitolata, *Mixòrdia, o menos pior do Radicci*, del 2006, Zenoveva è descritta dall'autore nel seguente modo:

è la Mamma, figura centralizzatrice e ostacolo tra Radicci e una damigiana di vino. Una specie di pentagono, poiché è anche soggetta agli

⁷ Dialogo originale in Iotti 2003c, 2: «Radicci diz: 'Tu fica linda quando fica zangada!'. E Zenoveva olhando furiosa, diz para Radicci: 'Non adianta pussa o saco! Vai dormi na sala!!'. E Radicci, dormindo na sala, assistindo televisão, diz: 'Vô te que compra um sofá melhor!'».

attacchi terroristici del marito. Da questa simbiosi non molto armonica nasce Guilhermino, il figlio. Questi vive in conflitto con il padre per diversi motivi. Le sue posizioni politiche vanno dal rosso Che Guevara al verde marijuana, facendo diventare suo padre, fan di Benito Mussolini, paonazzo di rabbia. (Iotti 2006a, 5)

All'inizio, nelle vignette, Zenoveva si vestiva con molta semplicità, come le colone italiane della regione, con un fazzoletto in testa, grembiule, ciabatte, gonna, sempre con vestiti da lavoro, insomma. Ma, a volte, Zenoveva sognava il lusso e le altre cose del mondo del consumo mostrato dalla televisione o che osservava durante i viaggi che la coppia faceva. Anche la nostra protagonista voleva fare interventi di chirurgia plastica, pilates, ginnastica, liposuzioni, altri viaggi e godere dei piaceri della vita.

Zenoveva sognava, tra l'altro, di posare per la rivista Playboy. Nell'edizione tascabile, *Radici* 7, (Iotti 2011, 25), ella sogna di essere sulla prima pagina di Playboy, venduta nelle edicole, sulla quale appariva il titolo 'La vera regina della Festa dell'Uva!',⁸ 'L'Uva della *serra*' (riferendosi a Zenoveva come uva), 'Da Flores da Cunha⁹ come mamma l'ha fatta', 'Quello che Radicci vede'. La prima pagina mostrerebbe Zenoveva di spalle che raccoglie un grappolo d'uva, mentre ne pesta dell'altra con i piedi, con una foglia di vite che copre i genitali e una mano sul seno. Nelle vignette si vede Zenoveva che sogna queste immagini e RADICCI, di malumore, si rivolge a lei ironicamente: «Sogna, sogna che la Pepsi ti paga».

In questo libricino tascabile ci sono varie vignette riguardo al sogno di Zenoveva di posare per Playboy. Nelle immaginazioni e nelle vignette, Zenoveva è sempre sexy e volenterosa di farsi fotografare in pose sensuali, mentre Radicci crea situazioni di humor e ironia al riguardo.

Cosa succede con il passare degli anni? Zenoveva si riconfigura come donna, ricreando se stessa, in fuga dagli standard rigidi dell'ordine contadino della colonia in cui il ruolo di donna era ristretto all'ambito domestico e del lavoro. Nell'edizione de *O Livro negro dei Radicci*,¹⁰ nella vignetta

8 La Festa dell'Uva è il nome di una grande manifestazione che avviene ogni due anni nella regione della *serra gaúcha*. Siccome molti discendenti italiani di quella regione coltivano la vite, questa festività ha un grande valore per essi (Zanini, Santos 2013). L'elezione della Regina della Festa dell'Uva è un avvenimento molto importante, inoltre tale figura si mette in grande evidenza sui *media* e nella festa in generale.

9 Flores da Cunha è il nome del municipio nel quale Zenoveva sarebbe nata. È un municipio della *serra gaúcha*.

10 Dialogo originale in Iotti 2002: «Diz Zenoveva: 'Ma che saco!!! Che inferno!!! Lavar, lavar, lavar. Ainda bem que a casa eu já limpei!'. Neste momento chega Guilhermino (o filho), com uma roupa na mão e, olhando para a mãe no tanque de roupas, diz: 'Bem, mãe, manchei aquela camisa de seda... e agora?'. Neste momento, Zenoveva está com os olhos arregalados, paralisada. Na tirinha seguinte Zenoveva diz para Radicci: 'Ma acabei dei encerá o chón!'. E Radicci, olhando para ela, diz: 'io acabei de amassa uva com os pé!!!'.

«Genoveva à beira de um ataque de nervos» appare Zenoveva al lavatoio, dove esclama: «Ma che noia!!! Che inferno!!! Lava, lava, lava... meno male che la casa già l'ho pulita!». In quel momento arriva Guilhermino (il figlio), con alcuni panni in mano da lavare, che aveva appena sporcato e dice: «Mamma, ho macchiato quella camicia di seta... e adesso?». Zenoveva spalanca gli occhi e rimane paralizzata. Nella striscia seguente, Zenoveva esclama: «Ma avevo appena finito di passare la cera!». Radicci risponde: «Io ho finito di pestare l'uva con i piedi!!!» (ovvero era entrato in casa con i piedi sporchi di uva). Zenoveva alzando le braccia esclama: «Adesso basta!». Radicci la guarda stupefatto. Allora lei dice: «Adesso me ne vado in una SPA!!!». Radicci: «SPA?!». Zenoveva risponde ironicamente in preda a un attacco di nervi: «Sì, prima devo SPAzzare tutti questi fogli SPARsi!!!».

Insomma, la vita quotidiana di Zenoveva era segnata dal prendersi cura della famiglia, e molto poco di se stessa. E il matrimonio? Anch'esso entra in crisi e Zenoveva chiede la separazione da Radicci. Ella si interroga anche a riguardo della sua sessualità, della sua vita nell'insieme. Chi era lei? Chi era Radicci? Una coppia con un figlio già all'università, in una vita di paesino. I personaggi si trasformano via via, dialogicamente. Iotti, in molti momenti, presenta vignette, nelle quali Zenoveva questiona la performance sessuale di Radicci e lo sollecita a preoccuparsi di più della soddisfazione sessuale della moglie. Come in una vignetta¹¹ in cui la protagonista di questo studio si prepara per andare al letto, mette una camicia da notte sexy e domanda a Radicci, già sdraiato sul letto: «Su Radicci! Oggi non si fa niente?». Radicci, sdraiato, fingendo di dormire dice: «No! Penso di essere in quei giorni!». E Zenoveva allora lo guarda con disappunto.

Nell'edizione *Mixordia: o menos pior de Radicci*,¹² Zenoveva già modernizzata, dopo aver fatto una plastica, si mette davanti a Radicci, vestita di una lingerie molto sexy, con calze autoreggenti, in una versione molto sensuale. Radicci, sdraiato sul letto, la guarda e coprendosi le dice: «Non provarci neanche, che oggi non si fa niente!». E la moglie, tutta in tiro, si mette le mani sui fianchi e dice: «Che c'è? Non ti piace più?». E lui risponde, nascondendosi sotto le coperte: «Mi piace sì! Ma oggi ho mal di testa».

(Ele acabara de entrar na casa com os pés sujos de uva). Zenoveva levantando os braços diz: 'Pra mim chega!'. E Radicci, fica olhando para ela espantado. Ela diz então: 'Agora vô prun SPA!!!'. Radicci: 'Spa?!'. E diz para ela ironicamente, olhando para sujeira toda que estava no chão: 'Primeiro tem que vare questa papelada toda que tá sparamada!!'».

11 Dialogo originale in Iotti 2003c, 16: «Zenovena se prepara para ir para a cama, coloca uma camisola sexy e pergunta para Radicci que já estava deitado na cama: 'Ma vamo Radicci! Oggi non vai ter?'. Radicci deitado, fingendo estar dormindo diz: 'Non! Acho que oggi io tô naqueles dias!'».

12 Dialogo originale in Iotti 2006a, 99: «Radicci, deitado na cama, olha para ela se cobrindo e diz: 'nem vem que nom tem!'. E Zenovena, toda produzida, coloca as mãos na cintura e diz: 'O que foi? Non gosta mais?'. E Radicci, escondendo - se debaixo das cobertas, diz: 'Gosto! Ma to com dor de cabeça'».

La sessualità della coppia è narrata in maniera giocosa, un po' tesa e con humor piccante, a volte. Grazie a questa modalità narrativa, i personaggi mostrano conflitti presenti nella vita di molte coppie, non soltanto di discendenza italiana. Parliamo di questioni come il tradimento, la gelosia, l'appagamento, l'innovazione, il consumo e l'uso di oggetti fuori dal comune, il corpo, il piacere, la salute, e via dicendo. È interessante osservare come sia sempre Zenoveva a cercare soluzioni innovative e a fare cose diverse nell'ambito della sessualità.

Su *Radicci 2*,¹³ Zenoveva, pulendo la giacca di Radicci trova un filo chiaro, che pensa possa essere il capello di un'altra donna. Esclama quindi, furiosa: «Un capello biondo sulla giacca di Radicci!». Allora quest'ultimo appare e dice: «è di una spiga di granturco!». Allorché la moglie prende una pannocchia, con la quale lo picchia mentre dice: «Te la do io la spiga».

Radicci, comunque, ama fissare il sedere delle altre donne, tanto al mare quanto in altre situazioni, il che fa irritare sempre Zenoveva. Le scene in spiaggia sono sempre molto divertenti, e in questa, visto che Radicci rimane con lo sguardo fisso sulle natiche delle signore, Iotti privilegia, nel disegno, proprio questa parte del corpo. Come nel volume *Radicci, Zona rural* del 2006 (Iotti 2006b, 120), nel quale Zenoveva si trova in spiaggia con Zia Carmela e con Radicci, seduto, che fissa il sedere di una ragazza. Zia Carmela arriva, mette le mani sui fianchi e dice: «è troppa benzina per il tuo motore che ormai è fuso!», Volendo così dire che la ragazza sarebbe troppo bella per un uomo come Radicci, non più un giovincello.

Tuttavia, anche Zia Carmela e Zenoveva osservano e apprezzano i ragazzi sulla spiaggia. In questa stessa edizione (Iotti 2006b, 120), le due donne, guardando un giovanotto muscoloso, esclamano: «Ferrari!», mentre quando si presenta Radicci, esclamano: «Maggiolino 4 porte!» (in tono dispregiativo). Ossia, fanno una comparazione tra un uomo giovane e in forma, e Radicci, panciuto e dalle abitudini poco igieniche. Nella stessa striscia (Iotti 2006b, 121), Zenoveva guarda un altro bel ragazzo e dice: «Audi A3» e riferendosi al marito, invece: «Aero Wallys!». Usando sempre un tono comparativo e dispregiativo nei confronti di Radicci; questi, d'altro canto, vedendo una bella e giovane ragazza, dice: «Porsche 911 Turbo», mentre riferendosi alla moglie: «DKW Kandando». Queste vignette ci indicano che l'autore, Iotti, dà spazio sia all'uomo che alla donna per esprimere la propria sessualità, i propri gusti e voglie. Tanto Radicci quanto Zenoveva vengono presentati in tutte le loro contraddizioni e imperfezioni. Sono umanizzati e umani in senso creativo.

Questa giocosità tra il corpo umano e le macchine è molto comune nelle vignette di Iotti, e scatena uno humor nel quale i lettori si riconoscono,

13 Dialogo originale in Iotti 2003b, 67: «E diz, olhando furiosa: 'Um cabelo loiro no casado do Radicci'. Radicci então aparece e diz: 'É de uma espiga de milho'. E Zenoveva pega um sabugo de milho e bate em Radicci dizendo: 'Io te dô sabugo'».

soprattutto grazie al linguaggio. Nel Rio Grande do Sul è comune, inoltre, comparare persone e relative performance (sessuali o meno) a macchine e motociclette. Potenza, velocità, bellezza, prestazioni e via dicendo sono termini usati sia per la sessualità che nella valutazione di automobili.

Nell'etnografia da me operata, tra i discendenti di immigranti italiani, della regione centrale del Rio Grande do Sul, ho osservato che la sessualità è ancora un tema tabù, come anche il corpo in generale e i relativi piaceri. Il corpo deve essere utilizzato, in primo luogo, per il lavoro e la procreazione. Parlare di piacere, di sensualità o sessualità non è qualcosa di comune, tantomeno voluto tra le donne della generazione di Zenoveva. Vi sono autori che indicano che vi sarebbero, tra i discendenti italiani, comportamenti maggiormente liberali (Vanini 2004), tuttavia, durante il mio studio era più comune trovare donne che si lamentavano dell'eccessivo lavoro, dell'ingiusta ripartizione delle eredità e delle terre, dell'egoismo di alcuni uomini e per nulla della sessualità. Si parlava molto di maternità e cure dei bambini, ma il piacere era poco menzionato. Il piacere sessuale non fu mai menzionato come qualcosa di rilevante nelle interviste che ho realizzato con le donne dell'età di Zenoveva. Ciò nonostante, tra le generazioni più giovani, si osserva il cambiamento delle abitudini, delle scelte matrimoniali e anche una maggior professionalizzazione delle donne.

In *Radicci, Zona rural*¹⁴ del 2006, in una delle vignette, Zenoveva, in piedi, domanda a Radicci, con un tono imperativo: «Che cosa mi regali per la festa della mamma?». Radicci, seduto, appoggiato al tavolo, dice: «Delle pentole e uno scopettone». Nella vignetta seguente, si vede Radicci che corre 'inseguito' dalle pentole che gli vengono lanciate alle spalle e Zenoveva che esclama: «Vieni qua, dove vai? Manca lo scopettone!».

Ovvero, ironizza e mostra la propria insoddisfazione per quello che Radicci aveva intenzione di regalarle per la festa della mamma. Questa vignetta indica che Zenoveva non vuole più ricevere questo tipo di regalo per la festa della mamma: quegli oggetti rimandano al lavoro in cucina e in casa, considerata l'angolo sacro delle donne italiane. Zenoveva, però, vuole altri regali.

Comprendo che la sessualità del discendente italiano è, ancora, influenzata dal cattolicesimo e dalla visione secondo la quale il corpo è fatto per lavorare e non necessariamente per il sesso o per il piacere sessuale (vedi Zanini 2006). Zenoveva, tuttavia, non concorda con tali logiche. Si consideri che nel mondo contadino vi è una forte disciplina riguardo al corpo (Foucault 1977; Foucault 2006) come strumento di lavoro. Che spazio avrebbero le vanità femminili e la cura di se stessi? Tale corpo contadino femminile è sorvegliato, valutato moralmente e controllato, nelle volontà

14 Dialogo originale in Iotti 2006b, 63: «Zenoveva, de pé, pergunta a Radicci num tom imperativo: 'O que tu vai me dá no dia das mães?'. Radicci, sentado, apoiado na mesa, diz: 'Unas panela e um escovon!'. E na tirinha seguinte, aparece somente Radicci correndo, com panelas sendo jogadas atrás dele e Zenoveva dizendo: 'Vem cá! Falta o escovon!'».

e abilità. Vi è una sorveglianza su cosa produce, come produce, quanto produce, insomma, tale corpo contadino è quello della produzione di ricchezza e non di sensazioni. Zenoveva, nonostante ciò, mette in discussione questi standard e queste esigenze riguardo al suo corpo, al suo tempo e alla sua volontà. Questa *hexis* fisica (Bourdieu 2006), che segna le gestualità, viene da lei messa in discussione e sfidata. Il personaggio, durante gli anni, smette di curvarsi e corregge la propria postura. Zenoveva altera la propria *hexis* fisica contadina all'interno delle vignette.

Sempre in *Mixordia: o menos pior do Radicci*, del 2006, la nostra protagonista viene intervistata. Nel capitolo «Genoveva Da Ré – do lar... da roça» Iotti spiega un po' del processo modernizzatore attraverso il quale questo personaggio è passato. L'autore evidenzia che Zenoveva è cambiata sia fuori che dentro, affrontando le resistenze di Radicci:

Ha fatto una plastica e ha quindi ottenuto un profilo maggiormente delineato, con seni più voluminosi, che le hanno permesso, tra l'altro, di usare scollature più pronunciate e provocanti. Ha cominciato a leggere Marta Suplicy e addirittura Rose Marie Muraro¹⁵ [...] Definitivamente, Genoveva non è più la stessa. (2006 a, 67)

In questa intervista Zenoveva racconta di come conobbe Radicci, come si sposò con lui e parla così del matrimonio. I due personaggi si conobbero in un *filò*, pratica comune tra gli antichi discendenti italiani. Nei *filò*, durante la sera, varie famiglie si riunivano per parlare, fare piccoli lavori, bere, a volte pregare e socializzare. Molti fidanzamenti e matrimoni avvennero a causa dei *filò*. Zenoveva racconta che la vista di Radicci le diede un *caloròn* e che fu così che il fidanzamento cominciò. Racconta, inoltre, della sua educazione familiare. Genoveva dice: «Fu di base forte, un'educazione rigida e corretta come dev'essere. Non questa roba di oggi. Quando mio papà parlava, tutti rimanevano in silenzio (e quando lui non parlava, lo stesso)».¹⁶

15 Entrambe le autrici sono conosciute per i loro testi di carattere femminista.

16 Originale in Iotti 2006a, 68: «Genoveva diz: 'Foi uma base forte, um educação rígida e correta como deve ser. Não essas coisa de hoje em dia. Quando mio papa falava, todo mundo ficava quieto (e quando ele não falava, nós também ficava quieto)'».

PERGUNTA Há quanto tempo vocês estão casados? Se fosse começar tudo de novo casaria com o mesmo homem? Por que?

ZENOVEVA Semo casado 22 anni. Se tivesse que começa tutto di novo acho que faria. Que que vai se fazê...

PERGUNTA O que mais lhe atrai no Radicci?

ZENOVEVA O bigode, quando non tá sujo (o que é raro)

PERGUNTA E o que menos gosta nele?

ZENOVEVA Os pé!

PERGUNTA O que vc pensa da fidelidade? Você é fiel ao Radicci?

INTERVISTATORE Da quanto tempo siete sposati? Se dovesse ricominciare tutto da capo, si sposerebbe con lo stesso uomo? Perché?

ZENOVEVA Siamo sposati da 22 anni. Se dovessi ricominciare tutto di nuovo, penso che lo farei. Che vuoi farci...

INTERVISTATORE Che cosa l'attrae di più di Radicci?

ZENOVEVA I baffi, quando sono puliti (il che è raro)

INTERVISTATORE e cosa le piace meno?

ZENOVEVA I piedi!

intervistatore Cosa pensa della fedeltà? Lei è fedele a Radicci?

ZENOVEVA Ma è ovvio!!! Ma che domande?! Mi fa vergognare.

INTERVISTATORE e se un giorno scoprisse che Radicci l'avesse tradita? Cosa farebbe?

ZENOVEVA Gli taglio via il *pistolin!*

Questo tipo di battute e scherzi a riguardo all'infedeltà maschile è molto comune nel meridione brasiliano. Si nota, in questo modo, che Iotti ha avuto una certa preoccupazione di attribuire al personaggio di Zenoveva un tono riflessivo e dinamico, accompagnando ciò che, in realtà, è successo alle donne delle generazioni più recenti, che vogliono studiare, uscire di casa e non vogliono necessariamente essere 'la donna di qualcuno'. Vogliono essere valorizzate per le proprie scelte e posizioni sociali. Vogliono, altresì, avere tempo di prendersi cura di loro stesse e di conoscere piaceri e soddisfazioni che la vita può loro offrire. E non necessariamente solo lavorare o lavorare per il marito, i figli e la famiglia.

4 Considerazioni finali

Attraverso questo articolo si osserva quanto il personaggio Zenoveva, creato nel 1983, da Carlos Henrique Iotti, sia passato attraverso trasformazioni fisiche, di valori e di postura personale. Zenoveva ha ricreato se stessa, fuggendo dai vecchi standard di donna colona italiana che si prendeva cura della casa, del marito e del figlio e molto poco di se stessa. Discendente italiana, abitante del Rio Grande do Sul, Zenoveva portava con sé tutte quelle implicazioni derivanti dall'essere stata cresciuta per diventare una moglie e una madre.

Tuttavia, con il passare degli anni, il personaggio si è trasformato riflessivamente, riuscendo a mettere in discussione standard e posizioni del marito e della propria società riguardo alla propria sessualità, alla divisione del lavoro e al suo ruolo nel mondo. Zenoveva trasforma il suo corpo, tramite operazioni di chirurgia plastica, ginnastica, pilates e liposuzione,

ZENOVEVA Ma claro!!! Ma que pergunta!? Me deixa com vergonha.

PERGUNTA E se um dia vc descobrisse que o Radicci pulou a cerca? O que vc faria?

ZENOVEVA Cortava o pistolin dele fora!

ma anche con molta voglia di vedere le proprie volontà riconosciute. Zenoveva è una donna in fuga dagli standard tradizionali, in cui il posto che le era destinato non la riguarda più. Vuol essere un'altra all'interno di se stessa. Tramite il suo creatore, Iotti, tali trasformazioni diventano discorsi e immagini, il che ci indica una nuova lettura, piena di buon umore, della condizione delle donne di discendenza italiana. In fin dei conti, Iotti, il creatore, è un uomo che ha la sensibilità per vedere quanto Zenoveva avesse bisogno e meritasse di cambiare, prendersi cura di se stessa e valorizzarsi in quanto donna.

Bibliografia

- Azevedo, Thales de (1975). *Italianos e gaúchos. Os anos pioneiros da colonização italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- Bourdieu, Pierre (1983). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- Bourdieu, Pierre (2003). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bourdieu, Pierre (2006). «O camponês e seu corpo». *Revista Sociologia e Política, Curitiba*, 26, 83-92.
- Franzina, Emilio (2006). *A Grande emigração*. Campinas: Editora UNICAMP.
- Foucault, Michel (1977). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- Foucault, Michel (2006). *Microfísica do Poder*. 22a ed. Rio de Janeiro: Graal.
- Grosseli, Renzo Maria (1987). *Vencer ou morrer. Camponeses trentinos (venetos e lombardos) nas florestas brasileiras*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Innocente, Lenaide Gaonçalves (2005). *A tira em quadrinhos no Jornal do Brasil e no Diário Catarinense: um estudo de gênero*. Tubarão. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Universidade do Sul de Santa Catarina, 107.
- Iotti, Carlos Henrique (2002). *O livro negro do Radicci*. Porto Alegre: L&PM, 176.
- Iotti, Carlos Henrique (2003a). *Radicci 1*. Porto Alegre: L&PM.
- Iotti, Carlos Henrique (2003b). *Radicci 2*. Porto Alegre: L&PM.
- Iotti, Carlos Henrique (2003c). *Radicci 3*. Porto Alegre: L&PM.
- Iotti, Carlos Henrique (2004). *Radicci 4*. Porto Alegre: L&PM.
- Iotti, Carlos Henrique (2006a). *Mixórdia: o menos pior do Radicci*. 4a ed. Porto Alegre: L&PM.
- Iotti, Carlos Henrique (2006b). *Zona rural*. 2a ed. Porto Alegre: L&PM, 184.
- Iotti, Carlos Henrique (2011). *Radicci 7*. Porto Alegre: L&PM.
- Ortner, Sherry B. (2007). «Subjetividade e crítica cultural». *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 13, 28, 375-405.
- Sayad, Abdelmalek (1998). *A imigração*. São Paulo: EDUSP.

- Scott, Joan (1990). «Gênero: uma categoria útil de análise histórica». *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, 2(15), 5-22.
- Seyferth, Giralda (1993). «Identidade camponesa e identidade étnica (um estudo de caso)». *Anuário Antropológico*, 91, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 31-63.
- Vanini, Ismael Antônio (2004). «O sexo, o vinho e o diabo: demografia e sexualidade na colonização italiana». *Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos* (23-26 agosto 2010). Passo Fundo: Ed.UPF.
- Zanini, Maria Catarina Chitolina (2006). *Italianidade no Brasil Meridional*. Santa Maria: Ed. UFSM.
- Zanini, Maria Catarina Chitolina (2007). «Nós e as antigas: italianidade, gênero e família». Zanini, Maria Catarina Chitolina (org), *Ensaio em Antropologia*. Santa Maria: FACOS/UFSM, 8-15.
- Zanini, Maria Catarina Chitolina (2008). «Radicci, um ítalo brasileiro». *Fazendo Gênero 8*. URL http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST65/Maria_Catarina_Chitolina_Zanini_65.pdf (2018-10-11).
- Zanini, Maria Catarina Chitolina; Santos, Miriam de Oliveira (2013). «As Festas da Uva de Caxias do Sul, RS (Brasil): Historicidade, mensagens, memórias e significados». *Artelogie*, 4, 1-10.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Aracoeli di Elsa Morante

Tra fughe e ritorni, un viaggio alla ricerca di sé

Silvia Camilotti

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract I propose a close reading of Elsa Morante's latest book, *Aracoeli*, drawing upon three key literary devices: escapism, metamorphosis and paradox, which I use in relation to both the principal characters in the book, Aracoeli and her son Emanuele. Moreover, my reading will also bring to light the author's personal experience and how it is relevant to the novel particularly in relation to the literary device of escapism.

Keywords Elsa Morante. Aracoeli. Motherhood. Escape. Journey.

Pochi romanzi italiani degli ultimi anni hanno saputo proiettare
la rappresentazione dei grovigli viscerali dell'io femminile
entro lo scenario cupo di un sistema collettivo prossimo al tracollo.
(Rosa 2006, 330)

In una nota autografa intitolata *Note importanti per il corso del romanzo*, presente nei manoscritti di *Aracoeli*,¹ ultima opera di Elsa Morante, è citata la *Tempesta* di Giorgione.

Vi si legge, al quinto punto «ricordare la tempesta di Giorgione (il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe)» (Bernabò 2012, 262).

Aracoeli - ripercorriamo brevemente il romanzo - è una giovane andalusa di umili origini che si innamora, ricambiata, di un ufficiale italiano, Eugenio, che segue a Roma nei primissimi anni Trenta del Novecento. Lì dà alla luce Emanuele, che trascorre i primi quattro anni di vita quasi esclusivamente con la madre, nel quartiere di Monte Sacro (Totetaco, per il bambino). La coppia infatti deve attendere l'ufficializzazione, sancita dal matrimonio, cui seguirà la ricomposizione del nucleo familiare in quelli che nel romanzo sono definiti «Quartieri Alti». In questo nuovo contesto nasce il secondo figlio, una bambina, Encarnacion (Carina), che tuttavia viene improvvisamente a mancare a un mese di vita. Tale evento accelera un

1 L'edizione a cui facciamo riferimento è Einaudi. Cf. Morante [1985] 2015.

processo di degradazione che in realtà si era sporadicamente manifestato già durante la gravidanza e che vedrà presto il collasso dell'intero gruppo familiare, nonché del più ampio contesto storico-sociale in cui i personaggi sono inseriti. La degenerazione fisica e psichica della donna la condurrà alla morte e implicherà il trasferimento di Emanuele a Torino dai nonni paterni, due figure magistralmente tratteggiate nel loro algido distacco, non privo di punte di disprezzo, nei confronti di un nipote che offusca il loro prestigio borghese, in quanto figlio di una donna semi selvaggia, non all'altezza del loro status.² Anche Eugenio non verrà risparmiato dalla catastrofe, fisica, psicologica e più ampiamente sociale: finisce in rovina dopo l'8 settembre 1943, alcolizzato, in un appartamento semidiroccato dove il figlio, nel 1945, lo vedrà per l'ultima volta. A questo piano cronologico se ne intreccia un altro, che vede Emanuele adulto, nel 1975, trent'anni dopo il suo definitivo incontro col padre, intraprendere un viaggio ai limiti dell'allucinazione verso l'Andalusia. Egli tenta di risalire alle radici materne, per cercare e fuggire – vanamente – anche da se stesso.



Giorgione, *Tempesta*.
1502-1503. Olio su tela,
83 × 73 cm. Gallerie
dell'Accademia, Venezia

2 Tra i ritratti, segnaliamo alcuni significati passaggi: «i genitori di mio padre si ergevano quali maestosi Penati, degno oggetto di venerazione non per noi soli, ma altresì per la città di Torino, e anche per l'intero Piemonte» (Morante [1985] 2015, 333); «Statue Parlanti» (351); «la loro severità era formalistica laica metodica austera implacabile maschia e agghiacciante» (356).

Occorre dunque chiedersi come Morante ponga il dipinto di Giorgione in relazione al suo testo. Esso risulta senza dubbio di grande centralità per la scrittrice nella fase di progettazione di un romanzo estremamente pluristratificato, al pari del quadro da cui prende spunto.³ Non appare chiara quale fu la lettura che ne diede Morante, tuttavia ci pare plausibile, come sostiene Graziella Bernabò (2012, 263), che ella

identificasse l'immagine femminile del dipinto piuttosto con una zingara o, comunque, con una donna in libero contatto con la natura, che non con più pompose figure della Bibbia o della mitologia. E che questo le dischiudesse la strada per assimilarla alla giovane Aracoeli, la quale, per giunta, cantava a suo figlio Manuele la canzoncina del bambino partorito dalla gitana. Oltretutto, la donna del dipinto di Giorgione allatta il bambino in una posa simile a quella di Aracoeli nel più antico ricordo, o pseudo tale, che Emanuele ha di sua madre.⁴

La donna ritratta in un ambiente primigenio, incontaminato, avrebbe ispirato in Morante lo stato genuino, innocente, quasi selvaggio della prima Aracoeli, della donna che, lasciata la sua terra, vive nel mondo felice di Totetaco in idillica simbiosi con il suo bambino, libera dalle maglie che il paradigma borghese imporrà. Del suo personaggio, Morante scrive infatti:

3 Il volume di Salvatore Settis (1978, 105-6) ripercorre la storia interpretativa del dipinto, arricchendola di una nuova lettura di cui riportiamo uno stralcio che, immaginiamo, sarebbe potuto piacere a Morante: «intenta e pensosa, l'Eva della *Tempesta* non sembra badare tanto al piccolo Caino che, seduto su un lembo del lenzuolo che la avvolge, comincia a succhiare il latte dal seno della madre; ma piuttosto volge verso lo spettatore uno sguardo non malinconico, ma come pieno di consapevolezza e trepidazione. Tuttavia, quel suo girarsi verso il centro della composizione rende la figura di Eva simmetrica a quella di Adamo; e il suo sguardo che va *fuori* del quadro pare un ulteriore invito all'identificazione emotiva col suo compagno *dentro* il quadro, che immerge – invece – i suoi occhi nell'ombra. Entrambi si volgono verso un 'paesaggio morale', che sintetizza in pochi tratti la loro vicenda trascorsa e la storia futura dell'uomo. Sullo sfondo, inaccessibile, la *civitas* che è il *paradisus voluptatis*, irta di torri e di colone e mura, di là da un ponte che nessuna presenza umana può oramai animare, oltre il fiume dell'Eden. Sulla città, sul ponte, incombe minaccioso e lontano il fulmine che squarcia le nubi, *vox a longe*, che ha dichiarato e ripete agli uomini e al serpente la loro condanna. Così Adamo, immobile, si appoggia alla sua asta; Eva allatta il piccolo Caino, e nasconde dietro a un cespuglio la sua nudità di puerpera; fra di loro, due colonne spezzate sono emblema della Morte, che è ormai entrata – con la fatica del lavoro – e i dolori del parto – nella trama della vita umana».

4 Emanuele, infatti, descrive nei seguenti termini quel momento: «non distinguo bene il suo vestito [...] ma riconosco il suo modo di scostarsene l'allacciatura dal petto, badando a sporgerne appena la punta della mammella, con un pudore addirittura comico: di una che si vergogni perfino davanti al suo cucciolo» (Morante [1985] 2015, 12-3).

la sua è la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontrosità. Nel suo sangue, tuttavia, di continuo vibra una letizia, anche per il solo motivo d'essere nata. (Morante [1985] 2015, 14)

Tale candore la rende estranea al mondo razionale, quasi minacciata dallo stesso, contro il quale risulta indifesa:

ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiava in una zona di stupore e di assenza, al modo di un piccolo animale a cui venga offerta in pasto una materia non commestibile. L'intelligenza misteriosa, che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei. (Morante [1985] 2015, 207)

Una spensieratezza connaturata, minacciata però dai vincoli sociali che la imbrigliano senza rendersene conto, cui ella, tuttavia, ambisce. Aracoeli risulta donna estremante legata e influenzata dalle proprie credenze di sapore ancestrale, che confermano quella visione genuina e pudica che Morante avrebbe attribuito alla figura femminile, materna di Giorgione. Il dipinto presenta poi in primo piano una figura maschile, in cui la scrittrice vede il fratello di Aracoeli, mitizzato dal nipote e di cui porta il nome, morto combattendo contro le truppe franchiste. Infine, sullo sfondo si colgono i segnali di una rovina imminente, che nel romanzo si concretizzerà dopo la morte di Carina.

La Tempesta appare un quadro carico di presagi, dal carattere definitivo, come peraltro 'definitivo' è stato giudicato questo romanzo da Fortini (1987, 240). D'altronde, anche Morante stessa nella nota autografa già citata scrive a proposito del suo testo: «il finale deve dare il senso della fine del mondo» (cit. in Bernabò 2012, 262). Tale sensazione di disfatta, di sconfitta rovinosa, si evince non solo dalla incisività delle scelte contenutistiche, dove non pare esserci salvezza per alcuno – sebbene, come vedremo, forse uno spiraglio finale si intravede – ma anche dalle caratteristiche stilistiche della scrittura. Essa risulta infatti estremamente frammentata e scomposta: «rotto, sconvolto, frantumato» definisce Garboli il romanzo (1995, 199), soprattutto nelle parti dedicate al viaggio di Emanuele, reale ma dai tratti stralunati. La sua ricerca illusoria, che è anche fuga da sé, riflette un percorso identitario e memoriale traumatico in cui egli racconta presente e passato (anche quello che precede la sua nascita) attraverso il ricorso insistito al flashback, tecnica che contribuisce a rendere anche lo stile della scrittura non continuativo.

La prima maternità e i quattro anni successivi nel quartiere di Totetaco corrispondono dunque a un periodo di perfetta letizia, di simbiosi tra madre e figlio nonché di assenza del padre; è un periodo che Emanuele ricorda, mitizzandolo, con enorme nostalgia. Totetaco diventa metafora del grembo materno (Rosa 2013, 71), cui Emanuele, col viaggio in Andalusia, vuole tentare di ritornare:

quel magico giardino, fiorito stamane dentro la stanzuccia buia dal chiuso delle mie palpebre, intende significarmi che, in realtà, la corriera di El Almendral mi riporterà a Totetaco. Da un pezzo ormai so che nel quartiere di Monte Sacro a Roma sarebbe inutile cercarlo. I nostri felici 1400 giorni sono stati cacciati via di là. Il nostro Totetaco – mio e di Aracoeli – è emigrato nel piccolo paese della Sierra. (Morante [1985] 2015, 144)

Dunque sia Totetaco che El Almendral appaiono, nell'illusione di Emanuele adulto, luoghi dove trovare protezione, dove riunire il proprio io frantumato che ambisce a una ricomposizione con la e nella madre. Egli infatti, sin da piccolo, nutre nei suoi confronti una devozione totale, quasi umiliante:

così, mi sorprendevo inebetito a bamboleggiare, a imitazione di te (non ero stato la tua bambola?) e, intossicato per sempre del tuo latte, mi umiliavo in implorazioni maniache mi prostravo gemevo. (Morante [1985] 2015, 125)

La devozione risulta totale e insana, come l'aggettivo «intossicato» palesa; inoltre, la concitazione ansiogena e maniacale è sottolineata anche dall'assenza di punteggiatura tra i verbi in conclusione del periodo, scelta che compare anche altrove nel testo.

Il processo di degradazione di Aracoeli coinvolge inevitabilmente anche il figlio: in seguito al trasferimento nei Quartieri Alti si viene a produrre in lei un vero e proprio ripudio degli anni a Totetaco, svincolati dall'etichetta borghese che poi andrà imponendosi e che ella legge come un'ascesa sociale, ma che nei fatti si tradurrà in rovina. Quando, durante la seconda gravidanza, inizia a manifestarsi un certo disagio psicologico e fisico, il marito, uomo devoto alla moglie, cerca di porvi rimedio invitandola a concludere gli ultimi mesi fuori Roma, in un ambiente più salubre. Per tutta risposta, Aracoeli rifiuta caparbiamente: «io voglio che la NIÑA nasca qui a Roma! In casa NOSTRA!!» (Morante [1985] 2015, 234). La bambina deve, nella visione della donna, nascere in un luogo riconosciuto, prestigioso, entro una cornice legittimamente sancita dal matrimonio. La sua risposta viene commentata da Emanuele nei seguenti termini:

a me, lì presente fra loro due, questa frase produsse un effetto di scalfitura interna [...]. E sarà stato forse (io non lo nego) un colpo inatteso di gelosia; tuttavia, non per me stesso propriamente – piuttosto per l'altra casa, dove *io* ero nato – o meglio per la sua ombra. Totetaco! Ripudio, casa bastarda! (Morante [1985] 2015, 234)

Quel passato, simbolo di libertà, garanzia di protezione, viene rimosso, cancellato, negato, sia per Aracoeli sia per il suo primogenito.

La figura della fuga, sin qui accennata, attraversa il romanzo in senso letterale e figurato e non investe solo il personaggio di Emanuele: infatti, non appena Aracoeli e Eugenio si incontrano, si innamorano subito ed ella lo segue in Italia, scelta che risulta affrettata, sebbene imperitura. Si tratta infatti di un amore travolgente, cui entrambi si lasciano andare:

subitaneamente, al passaggio di quella ragazzetta andalusa, mio padre ne fu preso nel sangue e nei sentimenti, senza rimedio, tanto da decidere, con suprema impazienza, di portarsela con sé in patria e di farla sua moglie per l'eternità [...]. Fra il suo sacro dovere verso l'amore, e l'altro suo dovere - altrettanto sacro - verso la Regia Marina Italiana [...] risolse di buttarsi, senza scelta né tradimenti, nel campo aperto del destino [...]. Fu anche quella di lei, come quella di lui, una passione ardita e improvvisa, ma coniugale e definitiva. (Morante [1985] 2015, 50-1)

Il motivo della fuga sostanza, come già anticipato, anche il personaggio di Emanuele adulto, mai in pace con se stesso e il suo passato, che tenta di ricostruire il proprio io spezzato nella terra della madre, raggiunta lasciandosi alle spalle un'esistenza grigia, desolata e frustrante a Milano. Egli si definisce «apolide, sbalestrato» (Morante [1985] 2015, 26), «paria» (102) e vive un irrisolto rapporto con il proprio corpo («mi è sempre più difficile riconoscermi nel mio corpo, [...] voglio dire in quello esteriore», 123-4).⁵ La percezione conflittuale della sua fisicità trova riscontro, sin dall'adolescenza, anche nel disagio imposto dalle categorie di genere:

la pubertà, ossia l'ingresso nell'età virile, [...] per me fu un evento avverso: giacché in verità io non volevo crescere e mi pareva scandaloso farmi uomo. Le trasformazioni corporee della virilità mi sgomentarono al modo di un'usurpazione oltraggiosa. E lo spuntare della prima barba, in ispecie, mi angosciò, quale una denuncia flagrante dello scandalo. (Morante [1985] 2015, 84)

Tale inadeguatezza si deve alla mancata coincidenza con il modello di virilità imposto ed egli ne assume piena consapevolezza nel collegio in cui vive per un periodo, quando un bambino, in preda alla solitudine della notte, cerca rifugio nel suo abbraccio:

⁵ La descrizione che dà di sé è impietosa, divisa tra il ribrezzo e la commiserazione, desiderosa di ritornare a quella condizione di fanciullo che ancora vive dentro di lui ma che non può realizzarsi: «nell'interno di me, secondo il mio senso nativo, il mio mestesso s'incarna ostinatamente in una forma perenne di fanciullo. Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, deve essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale» (Morante [1985] 2015, 124).

io da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità*, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. (Morante [1985] 2015, 107)

Emanuele vive una sensazione di «perfetta allegrezza» (108) nei panni di madre, investito di un senso di responsabilità e protezione che lui stesso aveva provato nei suoi primi quattro anni di vita.

L'incapacità di vestire panni virili si traduce, al contrario, in profondo biasimo da parte degli algidi nonni paterni:

Comportarsi virilmente! In realtà, i nonni dovettero accorgersi prestissimo che questa era una presunzione illusoria, nel caso mio [...] Non rispondevo per niente al loro ideale virile. (Morante [1985] 2015, 333)

D'altronde Emanuele non risponde nemmeno all'ideale virile del padre, che ad ogni ritorno a casa, accanto ai complimenti per i successi scolastici, lo invita a svolgere maggiore esercizio fisico: «ti trovo cresciuto, ma un po' sciupato» (215).

Le figure di Aracoeli e Emanuele, lette attraverso il motivo della fuga, esibiscono dunque un senso di inadeguatezza nei confronti dei vincoli sociali e di genere, che produce uno spossessamento autodistruttivo del loro io.

Tale chiave interpretativa si pone in stretta connessione con un'altra figura, consustanziale a entrambi i personaggi, che abbiamo individuato nella metamorfosi. Emanuele subisce infatti una prima metamorfosi da bambino, agli occhi della madre, quando è costretto a indossare gli occhiali che paiono incrinare il rapporto con lei: «difatti (io credo) per la prima volta nella nostra vita, essa mi vedeva brutto» (203). In realtà gli occhiali appaiono solo una delle tante spie dell'imbruttimento di Emanuele, anche allo sguardo paterno, che «taceva la parola della verità: *imbruttito*» (215): così Emanuele si vede infatti agli occhi di entrambi i genitori.

Il tema della metamorfosi coinvolge più pienamente Aracoeli e ha inizio con la seconda gravidanza, per degenerare dopo la morte della neonata. Tali spie si colgono ad esempio quando Emanuele si rende conto che la madre, gravida, sta modificando le proprie abitudini, lasciandosi andare:

le sue svariate occupazioni di prima parvero innanzi a lei deformarsi e sprofondare nell'inesistente, come ombre. (Morante [1985] 2015, 218)

Quella che era una donna attiva e gioiosa, viene avvolta da una inerzia deformante: «trasandata, mal pettinata, sempre in vestaglia e ciabatte» (222) e al ritorno da un periodo di vacanza imposta, per lasciare riposare

sua madre, Emanuele la trova «più sfiancata e torpida» (227).⁶ La gravidanza pare non solo fiaccare il corpo della donna, ma anche lo spirito: emergono infatti in lei fobie maniacali, quali il rifiuto del mondo esterno, percepito come pericoloso:

sobbalzava a ogni minimo incidente, il passaggio dei veicoli e delle guardie a cavallo le faceva paura. E affrettava l'ora di tornare indietro, come se il mondo universo, con tutti i suoi oggetti e i suoi viventi, le rappresentasse un'unica minaccia contro il suo piccolo bene. Poi, rincasando, si abbatteva sul letto, snervata e affannosa, quasi fosse reduce da una spedizione incerta, e da una fatica enorme. (Morante [1985] 2015, 228)

In tale passaggio, la realtà urbana si mostra in tutta la sua mostruosità, in antitesi con lo spirito di natura che caratterizzava la vita prima dell'arrivo nei Quartieri Altì.⁷ D'altronde la seconda gravidanza rende manifesta una dialettica sempre più conflittuale tra, come scrive Giovanna Rosa (2013, 34), «il vischioso magma dei moti irriflessi e la ferrea forza dei condizionamenti sociali».⁸ Infatti, come sottolinea ancora la studiosa:

quanto più la donna aspira a inverarsi nella maternità, sacralizzata dall'istituto matrimoniale, tanto più il corpo procreativo patisce gli assalti di un *eros* seduttore che distrugge ogni legame e altera il senso dell'io. (Rosa [1995] 2006, 295)

Infatti, la metamorfosi di Aracoeli coinvolge anche la sfera più intima del sé, ossia quella che concerne la sessualità. La donna, dopo la morte della neonata, appare posseduta da un *eros* morboso, a dimostrazione di come

6 Anche la sua voce muta: «il suo noto sapore a me familiare da sempre (*intriso di miele e di saliva*) le si fondeva adesso, dalla gola, in un impasto più denso, vischioso e quasi sporco» (279).

7 Nel saggio *Pro e contro la bomba atomica* (1987), Morante tratteggia un quadro cupo della realtà, investendo lo scrittore (che distingue dal letterato e dallo scrivente) di un ruolo centrale nella società («un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura» (97). L'alienazione che percepisce è rappresentata mediante le immagini del caos cittadino, del progresso, del mondo degli adulti. Parimenti, nel saggio *Il beato propagandista del paradiso* leggiamo di una «fabbrica deformante delle città degradate» (122) in cui la lingua materna è costretta a crescere, nonché di «industria dei mass media, coi suoi genocidii aberranti» (133). Tale visione sconcertante del reale permea anche la vicenda di Aracoeli e il suo fallimentare tentativo di abbandonare lo stato di natura per quello più artefatto della cultura.

8 Rosa parla di impossibile convivenza, che scatena il malessere della protagonista, tra «la naturalità vitale del popolo contadino e il prestigio sicuro dell'alta borghesia» (Rosa [1995] 2006, 330). Ciò che nasce da tale conflitto si traduce in reciproca corruzione, poiché non è solo il mondo contadino, naturale, a soccombere, ma trascina con sé anche l'altro. Ne è un esempio evidente l'epilogo desolante di Eugenio e della sorella di lui, divenuta maschera di se stessa, nonché dei nonni paterni, tutti emblemi di una classe sociale implorsa.

il desiderio procreativo non possa risolversi serenamente entro la gabbia della famiglia istituzionale. Emanuele ne parla nei seguenti termini:

sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso. La sola condizione a cui non trasgrediva, nonostante tutto, era che l'uomo fosse un ignoto di passaggio. (Rosa [1995] 2006, 290)

Tale ninfomania corrisponde anche all'esplosione di un tumore celebrale, inteso dalla critica come rifiuto dell'intellettualità, della razionalità, nonché sintomo della crisi della famiglia in cui Aracoeli, inconsapevolmente, si è trovata ingabbiata: la natura femminile pare così ribellarsi alle restrizioni che la vita borghese impone. D'altronde, Morante non pare affatto interessata a parlare di un caso clinico: la malattia di Aracoeli assume connotati che oltrepassano la soglia della degradazione corporea per significare un disagio molto più profondo. Infatti Emanuele non vuole credere che sia stato il tumore cerebrale ad aver indotto la ninfomania della madre e agli spergiuri della zia Monda secondo cui «la tua mamma fu sempre IRREPENSIBILE» pensa: «non ci ho mai creduto. Forse, non ci credo nemmeno adesso» (Morante [1985] 2015, 371).

La metamorfosi di Aracoeli assume progressivamente tratti paradossali. Il paradosso appare infatti, nella presente lettura, il terzo paradigma individuato: ella esprime un'inquietudine e un malessere profondi, assumendo connotati antitetici a ciò che era e rappresentava prima del trasferimento ai Quartieri Alti. Le caratteristiche di pudicizia e ingenuità della prima Aracoeli, quelle che Morante potrebbe aver visto nel dipinto di Giorgione, non solo mutano, ma si trasformano nel loro opposto. Tale paradosso si compie quando veste i panni di moglie, dunque entro le maglie di una istituzione volta a regolamentare la sessualità,⁹ che invece scatena gli istinti più viscerali. La giovane, da creatura innocente, diventa una ninfomane dimentica del suo bambino e rifiuta dunque non solo il suo essere moglie, ma anche il suo essere madre. Il passaggio, anche nei rapporti col marito, da una sessualità sana a una disperata rappresenta un ulteriore tassello del paradosso: nel «teatro infetto e convulso di quella ultima stagione», l'amplesso tra i due non esprime più «il sentimento amoroso, ma una disperazione ingorda» (Morante [1985] 2015, 278) di lei che presto si riverserà anche su sconosciuti di passaggio.

9 Si veda Costa, Emilia; Viola, Daniella (2008). *Il matrimonio. Una rivoluzione evolutiva per la struttura sociale umana*. Milano: FrancoAngeli, in particolare il capitolo primo.

Quella che appare come una catena fatale di disgrazie, in realtà presenta forti riferimenti all'esperienza biografica dell'autrice;¹⁰ come sostiene Fortini (1987, 244), «Morante, per poter continuare a vivere il proprio delirio autodistruttivo vuole una tragedia, non una disgrazia». In tal senso, rileggere la cronologia del romanzo svela il senso di tale affermazione. Come ricostruisce Bernabò (2012, 230-2), la strage dell'*Italicus* nel 1974, la morte di Pasolini fra il 1 e il 2 novembre 1975, il sequestro Moro nel 1978 influenzarono pesantemente la scrittrice, tanto che dopo il caso Moro confessò a Carlo Cecchi che non riusciva più a procedere con la stesura di *Aracoeli*, che la impegnò dal 1975 al 1981.

Anche la sua visione disturbata del femminile, per nulla pacificata (se non in un contesto incontaminato, pre-borghese) dà voce al «rifiuto assoluto, connaturato al suo carattere aspro e impetuoso, del kitsch di un certo femminismo borghese». Se dunque ella prende le distanze dalle rivendicazioni emancipazioniste cui assiste, d'altro canto nutre una «simpatia per un femminile arcaico» (Bernabò 2012, 284), incarnato dalla prima *Aracoeli*, nonché una dedizione totale all'idea di maternità: le sue figure femminili risultano infatti

materne, tradizionali e, per molti aspetti, perdenti, ma anche grandissime e quasi sacrali nella loro capacità di amore e generosità.
(Bernabò 2012, 286)

La donna dunque, nella sua naturalità, risulta sconfitta da un sistema che la vuole regolamentare, controllare, disciplinare. Morante incarna una prospettiva ambivalente in tal senso, in quanto in continuo equilibrio tra un'assoluta esigenza di emancipazione dal maschile, di fuga dalla sottolineatura della differenza sessuale in senso femminista (Elsa Morante scrittore, si definiva) e di atteggiamento estremamente materno verso gli altri, in particolare giovani e bambini: tale ricerca trova l'espressione più estrema nel personaggio di *Aracoeli*.

Anche la figura di Emanuele appare collegata all'esperienza biografica della scrittrice. Non solo egli è omosessuale come il compianto Pasolini, la cui data di morte coincide con il viaggio in Spagna, ma le atmosfere del romanzo ricreano una visione amara del reale, presente negli appunti di *Petrolio*.¹¹ Inoltre egli esprime rifiuto nei confronti di un maschile adulto e virile, sentito come negativo o assente; ciò riflette ulteriormente l'esperienza di vita della scrittrice sia da bambina che da adulta: il clima di tensione in famiglia dovuta alla mancata coincidenza tra il padre naturale

10 Sull'autobiografismo presente in *Aracoeli*, si veda anche Garboli 1995 che vi legge anche la disperazione della scrittrice dinanzi al processo di invecchiamento e malattia che la travolge.

11 Sulla specificità del rapporto con Pasolini si veda il paragrafo omonimo di Concetta D'Angeli (2003, 19-26).

e quello ufficiale, emarginato quest'ultimo dalla madre, la influenzò senza dubbio, mentre da adulta, dopo il matrimonio con Moravia e la fine del rapporto con il pittore Bill Morrow, ella cercò la frequentazione di giovani uomini configurandola non come un rapporto amoroso ma bensì «materno, nell'intento generoso di una loro valorizzazione intellettuale e artistica» (Bernabò 2012, 155). Non pare esserci posto dunque nemmeno nella vita della scrittrice, perlomeno dopo l'esperienza matrimoniale, per un uomo che incarni mascolinità e età adulta. Peraltro, le parole di Emanuele, «per me paternità significava assenza; [...] non sono mai stato figlio di un padre» (Morante [1985] 2015, 213-4) potrebbero appartenere all'autrice stessa.

L'identità maschile è rappresentata indebolita, in crisi, incerta, non solo nel personaggio di Emanuele, ma anche del padre, la cui mascolinità viene ridotta a parodia¹² e il cui epilogo tragico si può intendere come una disfatta non solo dell'ideale paterno, ma più ampiamente di quello virile.

Tuttavia rinveniamo un tardivo riconoscimento della figura paterna mediante il tentativo di gettare verso di essa un ponte affettivo, di ricucire una cesura di anni, un approccio votato al fallimento ma non per questo meno significativo:

e se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella mano schifosa fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse carezzato la testa (una di quelle carezze istituzionali, da me sempre accolte in passato con una giusta frigida indifferenza) io forse gli avrei urlato: Ti amo! (Morante [1985] 2015, 382)

In tal senso si può intravedere uno spiraglio in cui Emanuele, sullo sfondo di una degradazione individuale e collettiva, potrebbe ancora offrire uno sguardo materno e amorevole a un uomo in pena, se solo questi fosse capace di accoglierlo.

E dunque *Aracoeli*, pur nella diversità che per certi aspetti lo contraddistingue rispetto alle precedenti opere, riconferma quella visione del romanzo che aveva Morante, dichiarata nel saggio «Sul romanzo»:

il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. (Morante 1987, 46-7)

¹² L'apparente compostezza e serietà dell'uomo non lo rendono affatto figura forte, ma maschera di se stesso, incapace di esprimere sia sentimenti di amore filiale sia qualsivoglia imposizione: «verso di me, fino da principio, i suoi modi accusavano, insieme a una sua buffa imperizia nel mestiere di padre, anche una discrezione esitante e confusa, quasi temesse di impormi la sua potestà, sotto qualsiasi aspetto» (Morante [1985] 2015, 156).

Il racconto della realtà e dei rapporti umani, pur nell'implosione che li caratterizza, risulta dunque un'esigenza imprescindibile anche nell'opera ultima di Morante che non abdica all'ideale di scrittore in cui ha sempre fermamente creduto: la fuga della scrittrice da una società che nei suoi ultimi anni percepisce come ostile, al pari della vita che si sta mostrando nella sua crudeltà, non si traduce in una evasione dal reame della letteratura, che al contrario viene intesa ancora come strumento di denuncia.

Bibliografia

- Bernabò, Graziella (2012). *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- D'Angeli, Concetta (2003). *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Roma: Carocci.
- Fortini, Franco (1987). *Aracoeli* in *Nuovi saggi italiani*. Vol. 2. Milano: Garzanti, 240-7.
- Garboli, Cesare (1995). *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa [1985] (2015). *Aracoeli*. 17a ed. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1987). *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Rosa, Giovanna [1995] (2006). *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*. 2a ed. Milano: Il Saggiatore.
- Rosa, Giovanna (2013). *Elsa Morante, Profili di storia letteraria*. A cura di Andrea Battistini. Bologna: il Mulino.
- Settis, Salvatore (1978). *La 'Tempesta' interpretata. Giorgione, i commitenti, il soggetto*. Torino: Einaudi.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Trauma y desarraigo en *A Pale View of Hills*, de Kazuo Ishiguro

Vera Helena Jacovkis
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Abstract In *A Pale View of Hills*, Kazuo Ishiguro's first novel, the main character and narrator Etsuko remembers a summer in Japan after the Second World War. Migration and the possibility of rebuilding their lives in a different place become a matter of discussion in that period. The purpose of this article is to explore through textual analysis how the novel presents an experience of war in visual terms. Sight becomes the frame for war experience, and therefore the notion of 'witness' becomes central. The narrator takes a position between being a victim and being a witness, showing the difficulties of telling traumatic experiences such as war, the atomic bomb, and its consequences.

Sumario 1 Introducción. – 2 La visión del horror. – 3 El testigo. – 4 Conclusiones.

Keywords Memory. Trauma. Witness. Sight. War.

1 Introducción

En las décadas de 1970 y 1980 se produce un resurgimiento de la novela histórica en el Reino Unido así como en otros países (cf. Robinson 2011; Bradbury 2001; Mengham, Tew 2003; Lane, Tew, Mengham 2006; Bradford 2007). Este interés en la historia por parte de la ficción viene de la mano de la atención que comienza a tener la noción de 'memoria' en el campo de la historiografía. Como indica Andreas Huyssen (2002), si el comienzo del siglo XX favoreció el futuro sobre el pasado y el presente, en las décadas recientes ha habido una vuelta al pasado que ha ubicado a la memoria como preocupación central en el campo cultural y político (13). En muchas novelas del período se produce una reflexión sobre el modo en que el pasado se conecta con el presente, a partir de una focalización en la historia y la memoria. Uno de los principales ejes de interés serán los grandes eventos traumáticos del siglo XX: las guerras mundiales y la bomba atómica.¹

1 Muchos autores, por su origen, trabajan también en este periodo con la violencia del pasado colonial, como Buchi Emecheta, Salman Rushdie, Shiva Naipaul.

Kazuo Ishiguro (reciente ganador del Premio Nobel de Literatura) es un escritor nacido en Nagasaki en 1954, algunos años después de la explosión de la bomba atómica, que migra al Reino Unido a la edad de seis. *A Pale View of Hills*, su primera novela, publicada en 1982, tiene como narradora protagonista a Etsuko, una mujer japonesa de Nagasaki que deja a su primer marido japonés para migrar al Reino Unido con una hija pequeña del primer matrimonio, Keiko, y un periodista inglés que se convertirá en su segundo marido, Sheringham. El presente de la novela se sitúa a fines de la década de 1970. Niki, hija del segundo matrimonio de Etsuko y nacida en Inglaterra, visita durante cinco días a su madre luego del suicidio de Keiko, quien nunca ha conseguido adaptarse a la vida en Inglaterra. En este marco, Etsuko recuerda un verano poco después de la guerra en el que, embarazada de Keiko, conoce a una mujer, Sachiko, y a su hija, Mariko. En medio de la difícil reconstrucción de la ciudad luego de la bomba atómica, Sachiko está planeando mudarse a Estados Unidos con un norteamericano y hay diversas discusiones en relación con esa migración y el bienestar o no de su hija. La visita de Niki, entonces, sirve como marco para el segundo relato, aquel de los recuerdos, en el que Etsuko pierde protagonismo para volverse, más bien, narradora testigo de las experiencias de los otros personajes.

La novela propone un universo femenino. Los únicos personajes masculinos que actúan en el texto son Jiro, el esposo de Etsuko en Japón, y Ogata-San, el padre de Jiro, suegro de Etsuko. Sheringham, el marido inglés de Etsuko, nunca se ve como personaje en la novela. Se muestra, a través de las situaciones que recuerda ella con los dos personajes masculinos, cuál es el lugar de la mujer en la sociedad japonesa del período de posguerra, el tradicionalismo que es posible encontrar en una sociedad en transición, en la que se discute, por ejemplo, si las mujeres pueden o no votar a alguien diferente que sus maridos (Ishiguro 2005, 62-5). En este contexto, el viaje de Etsuko también adquiere la dimensión de una fuga de este universo, en una búsqueda de construir/reconstruir una identidad en otro lugar, de definir un lugar propio distinto.

A partir de las consideraciones de Dominick LaCapra (2005; 2009) acerca del trauma y de la categoría del testigo de Giorgio Agamben (2000), es posible pensar, entonces, en la construcción de una serie de fugas, en diferentes sentidos, en relación con la memoria. Por un lado, en un sentido literal, hay una huida inicial de Japón por parte de Etsuko cuyos motivos nunca se explicitan. Es un escape marcado por el trauma y, sobre todo para la hija de Etsuko, el desarraigo. Por otro lado, la narradora protagonista exhibe, a partir del trauma, una mirada extrañada de sí misma y su experiencia. Ya desde el comienzo, llama la atención el tono calmo del relato, la distancia que asume respecto de los hechos traumáticos narrados. Se construye así una perspectiva en un punto externa como forma de narrar lo vivido durante la guerra, una suerte de fuga de su propia experiencia.

En este artículo, comenzaremos por analizar cómo la novela construye una memoria de la guerra en la que se destaca el sentido de la vista. La visión del horror es el modo en el que se experimenta la guerra, y es también como esta última se hace presente, en la medida en que uno de los procedimientos por los cuales el trauma irrumpe de manera constante es bajo la forma de la imagen. Esta centralidad de la vista se vincula con la posición del testigo, una posición ambigua. El testigo puede ser aquel que, en un litigio, se sitúa como tercero, o bien el término puede referirse a quien vivió, y sobrevivió, determinada experiencia, y da cuenta de ella con su relato (Agamben 2000, 14). La mirada oscilante de Etsuko, entre narradora protagonista y narradora testigo, da cuenta de la dificultad de narrar determinados eventos y exhibe, en los intersticios del relato, esa experiencia que no se puede narrar, la de todas aquellas víctimas que no sobrevivieron.

2 La visión del horror

En *A Pale View of Hills*, las diferentes experiencias traumáticas narradas se relacionan entre sí a través de la memoria. En primer lugar, los recuerdos en torno a la guerra y la bomba atómica. En segundo lugar, el viaje al Reino Unido, con el consecuente desarraigo sufrido por Keiko, la hija de Etsuko. Por último, el reciente suicidio de Keiko. Todas estas experiencias están profundamente relacionadas entre sí, aunque Etsuko, curiosamente, insiste desde el principio en la independencia de estos elementos. Si recuerda a Keiko en ese momento, dice ella, es solo porque fue durante la visita de Niki posterior a la muerte de su hija mayor que recuerda el verano en que conoció a Sachiko, y no porque estos recuerdos le brinden ningún consuelo (Ishiguro 2005, 11). La narradora se aleja del relato del dolor, gesto que acuerda con una característica de Etsuko como narradora que es su tono calmo, inalterable, en relación con los hechos traumáticos que cuenta.

El verano que recuerda Etsuko se sitúa en Nagasaki, durante la posguerra. Hay diversas referencias, en estas secciones, tanto a la guerra como a la devastación sufrida por la bomba atómica en la ciudad. Es posible observar, ya desde el sustantivo *view*, la relevancia del sentido de la vista en el relato de la memoria y la experiencia de la guerra. Esa visión de las colinas, a la que hace referencia el título, era la vista que tenía desde su departamento en Nagasaki. Se trata de la zona del Monte Inasa, escenario de un paseo que hacen Sachiko, Mariko y Etsuko, en el que pasan por el área donde cayó la bomba atómica. El título de la novela se vincula así con la visión del lugar donde ocurre el bombardeo. Se instaaura entonces la vista como marco de experiencia, en tanto es a través de la visión de determinadas imágenes, momentos, como se constituye el trauma.

En las conversaciones que Etsuko recuerda con Mariko, la hija de Sachiko, hay un elemento recurrente, una mujer de la que habla la niña, que Etsuko no conoce. Cuando Etsuko le pregunta de quién está hablando, Mariko indica que es la mujer que vive «del otro lado del río», y Etsuko le responde que no hay nadie que viva en ese lugar (Ishiguro 2005, 18). La imagen de esta mujer, que aparece ya desde las primeras conversaciones con Mariko, se repite a lo largo de toda la novela. Hacia la mitad del texto, Sachiko le cuenta a Etsuko quién es esa mujer:

«I know it was a terrible thing that happened here in Nagasaki» she said, finally. «But it was bad in Tokyo too. [...] *Everyone who lived in Tokyo saw unpleasant things. And Mariko did too*».

[...]

«This woman. This woman you've heard Mariko talk about. That was something Mariko *saw* in Tokyo. She *saw* other things in Tokyo, some terrible things, but she's always remembered that woman».

«She killed herself. They said she cut her throat. I never knew her. You see, Mariko went running off one morning. [...] It was very early, there was nobody about. Mariko ran down an alleyway, and I followed after her. There was a canal at the end and the woman was kneeling there, up to her elbows in water. A young woman, very thin. [...] At first I thought the woman was blind, she had that kind of look, her eyes didn't seem to actually see anything. Well, she brought her arms out of the canal and showed us what she'd been holding under the water. It was a baby».

(73-4; cursivas de la Autora)

Desde el comienzo del relato, Sachiko indica que durante la guerra todos vieron cosas 'desagradables'. El trauma de Mariko en relación con la guerra se presenta en términos visuales, y se marca una distancia respecto del dolor con ese adjetivo que utiliza Sachiko, *unpleasant*, metáfora eufemística del horror de la guerra que está en consonancia con el tono calmo ya señalado de Etsuko como narradora.

Aquello que Mariko ve es lo que la trauma, y ese trauma vuelve bajo la forma de una imagen también, la de esa mujer que se le aparece a Mariko de forma repetida, obsesiva (18-9; 27; 43; 73-4; 78-80). El trauma, producido por una experiencia visual, retorna entonces al texto también como imagen, en esa mujer que Mariko percibe como una figura real años después de los hechos vividos. La novela trabaja con el sentido de la vista, con el testigo: los horrores de la guerra se ven. Si la víctima es la que padece, la que soporta en su propio cuerpo, el testigo es el que, situado como un tercero, ve. Se propone así un relato vinculado más al testigo que a la víctima, desplazando la posibilidad de narrar la experiencia del horror al relato de la visión del horror. Como si aquello que ocurrió, al no poder narrarse como vivencia propia, se desplazara del eje de la experiencia a aquel de la visión.

Por otro lado, esa posibilidad de ver se vincula también con la comprensión. Los personajes de Ishiguro utilizan de forma constante en las conversaciones *I see, you see*. En el diálogo, estas expresiones, en principio muletillas, cobran otro significado al implicar una forma de comprobar, de controlar, la comprensión por parte del otro. La vista impregna el texto a partir estas expresiones, que vinculan la visión de los eventos con la comprensión. Luego del relato sobre lo que vieron, Sachiko continúa contando cómo Mariko, al principio, parecía no comprender lo que había pasado. Después, sin embargo, Mariko empieza a actuar de forma extraña y a hablar de ‘esa mujer’:

«[...] She saw other things in Tokyo. But she always remembers that woman.»

«*She saw everything? She saw the baby?*»

«Yes. Actually, for a long time I thought she hadn't understood what she'd seen. [...] She didn't start talking about it until a month or so later. We were sleeping in this old building then. I woke up in the night and saw Mariko sitting up, staring at the doorway. [...] *You see*, there was nothing to stop anyone walking into the building. I asked Mariko what was wrong and she said a woman had been standing there watching us [...].»

«*I see*. And Mariko mistook her for the woman you'd seen.»

«I expect that's what happened. In any case, that's when it started, Mariko's obsession with that woman. I thought she'd grown out of it, but just recently it's started again. If she starts to talk about it tonight, please don't pay her any attention.»

«Yes, *I see*.» (74-5; cursivas de la Autora)

A la pregunta «*You see?*», la respuesta de Etsuko es «*I see*». La vista sirve como marco de comprensión y también de la memoria, como se observa desde el título: los recuerdos del pasado son una imagen que va perdiendo forma, que se vuelve borrosa. El pasado y el futuro se plantean en términos visuales, porque la vista adquiere también una dimensión relacionada con la capacidad de esperanza, y de escapar de ese pasado que vuelve una y otra vez. En el texto se construye una dicotomía a través de la utilización de los verbos compuestos *look back / look forward*, en los que la idea de la rememoración se vincula con ‘mirar hacia atrás’ como opuesto a ‘mirar hacia adelante’, de forma optimista, sin pensar en el pasado.

Hacia la mitad de la novela, Etsuko recuerda el paseo ya mencionado con Sachiko por la zona montañosa de Inasa. Durante este paseo, miran el área donde cayó la bomba atómica y señalan que el lugar está «lleno de vida», que no hay huellas visibles de lo ocurrido (110-1). Etsuko señala su decisión de ser optimista y tener un futuro feliz, y se hace eco así de la señora Fujiwara, quien insiste en la importancia de «to keep looking

forward» (111). Esta mujer a la que hace referencia Etsuko ha perdido a su marido y a todos sus hijos salvo uno en la guerra. En el período de posguerra, es dueña de un negocio que vende pasta. Para Etsuko, esta señora es un ejemplo a imitar, por su optimismo, por su manera de *look forward*, de ‘mirar hacia adelante’, de ‘tener esperanza en el futuro’ (111). Sachiko, en cambio, tiene una impresión diferente: para ella, la señora Fujiwara es una mujer a la que no le queda nada en la vida (122).

Fujiwara sostiene un discurso en el que *look forward* se vuelve sinónimo de olvidar, de no pensar en el pasado. Ella se lamenta por una pareja joven, con la mujer embarazada, que va todos los domingos al cementerio, pues, en lugar de estar pensando en los muertos, deberían estar pensando en el futuro (25). Etsuko responde «I suppose she finds it hard to forget» (25). Pensar en el futuro es olvidar. No obstante, por momentos los dos términos parecen invertirse. Etsuko y la señora Fujiwara sostienen una conversación acerca del único hijo vivo de esta última. Hablan sobre la muerte, en la guerra, de la novia del muchacho, y Etsuko le cuenta, entonces, que a veces se despierta y «se olvida» de que está en su presente, y piensa en el amor que perdió en la guerra: «Sometimes I wake up and forget. I think I’m still back here, here in Nakagawa» (76). Etsuko habla como si viviera en el pasado y lo que hubiera que recordar es el presente. Luego de una breve resistencia, la señora Fujiwara confiesa que a ella también le pasa (76-7).

El trauma se vive como la repetición del pasado y la imposibilidad de salir de ese momento. Dominick LaCapra (2009, 21-2) indica que el trauma es una figura específica que surge cuando la memoria, ya sea individual o colectiva, sufre la marca de la violencia. Él trabaja este concepto en relación con dos procesos que, si bien se oponen y distinguen, no son, sin embargo, excluyentes: el del *acting out*, la repetición, y el del *working through*, la elaboración. El primero se vincula con la tendencia a revivir ese pasado, a veces de modo compulsivo, e implica una falta de distancia entre el presente y el pasado (LaCapra 2005, 46). El segundo, en cambio, supone que la persona consigue establecer una distancia crítica del problema y puede distinguir entre pasado, presente y futuro. Tanto uno como otro son partes de un mismo proceso, y están por lo tanto íntimamente relacionadas (46).

El discurso de la señora Fujiwara, que sostiene que hay que pensar en el futuro, es todo el tiempo interrumpido por las imágenes del pasado, y también porque aparece de forma constante en la negación, en esa indicación permanente de la necesidad de «dejar atrás el pasado» (Ishiguro 2005, 76). La temporalidad en la novela se construye en torno a un núcleo traumático que vuelve, con ciertas situaciones o frases que cobran relevancia a partir de la repetición. La mujer misteriosa de Mariko como imagen, pero también la reiteración lingüística de elementos, frases y palabras que se duplican y generan un movimiento rítmico en el diálogo:

«Why don't you take a kitten?» the child said. «*The other woman said she'd take one*».

«We'll see, Mariko-San. Which other lady was this?».

«*The other woman. The woman from across the river. She said she'd take one*».

«But I don't think anyone lives *over there*, Mariko-San. It's just trees and forest *over there*».

«*She said she'd take me to her house. She lives across the river. I didn't go with her*».

[...]

«But that was me, Mariko-San. Don't you remember? I asked you to come to my house *while your mother was away in the town*».

Mariko looked up at me again. «Not you,» she said. «*The other woman. The woman from across the river. She was here last night, while Mother was away*».

«*Last night? While your mother was away?*».

«*She said she'd take me to her house, but I didn't go with her. Because it was dark. She said we could take the lantern with us* [...] «*but I didn't go with her. Because it was dark*». (Ishiguro 2005, 18-9; cursivas de la Autora)

Estas repeticiones se completan con el *leitmotiv* de la muerte de los niños, que se repite con variaciones a lo largo de toda la novela. En el verano que Etsuko recuerda hay una serie de niños que aparecen asesinados, una de las cuales es una chica que aparece ahorcada. Keiko, por su parte, se suicida ahorcándose. Finalmente, Sachiko termina ahogando a los gatitos de Mariko porque no puede encontrarles hogar, y duplica así el asesinato del bebé visto durante la guerra. A su vez, la imagen de Keiko ahorcada vuelve también como una imagen traumática a la mente de Etsuko de forma continua (54).

3 El testigo

La memoria se construye, entonces, a partir de una visión, y puede como tal volverse *hazy*, 'borrosa', 'confusa' (Ishiguro 2005, 41). Si bien es «poco confiable», muchas veces «coloreada» por el presente desde el que se recuerda (156), es necesario contar con ella, construir un testimonio a partir de lo visto, a partir de las imágenes de la memoria. Si, como indicamos, el discurso del futuro está todo el tiempo interrumpido por aquel del pasado, también ocurre lo contrario: cada vez que aparece el recuerdo está también presente la dimensión futura. En el texto, no hay forma de referirse a uno de estos elementos, el pasado o el futuro, sin que aparezca el otro. En este sentido, el recuerdo del pasado, el testimonio, se muestra necesario para pensar el futuro.

La historia de Sachiko y su hija Mariko se presenta como un espejo de la de Etsuko y Keiko. Las discusiones de Etsuko y Sachiko acerca del bienestar de Mariko y las reacciones de la niña ante la perspectiva de mudarse a Estados Unidos se proponen en el texto como reflexiones acerca del propio proceso migratorio de Etsuko con Keiko, quien, dice la Etsuko adulta, siempre se supo que no iba a ser feliz fuera de Japón (176).

Ese espejo de historias llega a su límite cuando las dos historias parecen fundirse. En primer lugar, hacia el final de la novela, Niki le pide, para su amiga poeta, una foto o alguna imagen de Nagasaki. Etsuko encuentra un viejo calendario con fotos de Japón y le da una, la última que queda. Se trata de una vista del puerto de Nagasaki, del lugar por donde hicieron la excursión ya mencionada al Monte Inasa. Ese día, recuerda Etsuko, Keiko estaba muy contenta (182). No obstante, en su relato inicial de la excursión al Monte Inasa, Etsuko está embarazada de Keiko y el viaje lo hace con Sachiko y Mariko (103-20).

En segundo lugar, se narra una escena en la cual Etsuko va a buscar a Mariko al bosque y esta le dice que no quiere irse a vivir a otro lado. Etsuko trata de convencerla de que va a ser feliz en el nuevo lugar pero se produce un deslizamiento hacia la primera persona: Etsuko dice «if you don't like it over there, we can always come back» (173). Ese *we* 'nosotras' genera una ambigüedad en relación con la conversación recordada: ¿es un diálogo entre Etsuko y Mariko? ¿O Etsuko está en realidad recordando una charla con su hija Keiko?

Estas ambivalencias pueden vincularse con la noción de trauma, que ya señalamos. Justine Baillie y Sean Matthews (2010) destacan la lectura de Etsuko como una narradora poco confiable, por esas ambigüedades señaladas, por la fragmentariedad de los recuerdos y por el modo «gótico» que predomina en la narración, con elementos fantasmagóricos, siniestros. Al igual que Michael Molino (2012), indican que el discurso de Etsuko está plagado de huecos, de eventos que no terminan de asumirse. En consecuencia, la historia de Sachiko es una forma de procesar las experiencias traumáticas de la guerra y el duelo a partir de un distanciamiento de lo sucedido: el trauma ha generado un desdoblamiento que impide que Etsuko asuma ese relato como si fuera suyo. Por otro lado, Cynthia Wong (1995) propone esos rasgos de locura de Etsuko más como un testimonio de los efectos de la guerra en la gente que como una señal de la poca confiabilidad que se le puede atribuir a Etsuko como narradora. Se trata entonces de una estrategia narrativa para mostrar todo lo no dicho o lo incomprensible, resultado de un período de muerte y destrucción (Wong 1995, 137).

La categoría de 'testigo', desarrollada por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo* (2000), resulta sumamente productiva para pensar la construcción de la narradora en esta novela. Agamben indica que en latín hay dos palabras para referirse al testigo:

la primera, *testis*, de la que deriva nuestro término «testigo», significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. (Agamben 2000, 14)

Agamben trabaja con las reflexiones de Primo Levi y analiza los textos de los sobrevivientes de los campos de concentración para tratar de pensar cómo se constituye el testimonio. Él postula que hay, en el centro de este, una imposibilidad de testimoniar, una laguna, en la medida en que el «verdadero» testigo es el que no ha sobrevivido. Son los muertos o los «hundidos», los llamados «musulmanes» en la jerga del campo:

el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniado, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los «verdaderos» testigos, los «testigos integrales», son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo (37).

La construcción de la voz de Etsuko a partir de este desplazamiento entre la primera y la tercera persona gramatical muestra un núcleo constitutivo de su discurso como testimonio. El testigo en cierta forma es, como ya veíamos en el doble origen latino señalado por Agamben, a la vez primera y tercera persona. Los huecos, los lugares vacíos, dan cuenta entonces de la dificultad de narrar ciertos hechos vinculados con el dolor, el trauma y la muerte, pero también de una imposibilidad de testimoniar, de ese núcleo del que es imposible dar cuenta desde la primera persona, de esas voces que faltan. Las voces de los muertos y, sobre todo, la voz de Keiko, que está de hecho ausente en este relato.

Como ya señalamos, Etsuko se caracteriza por tener una voz calma, inalterable, en relación con los hechos narrados. Se trata de una narradora protagonista con una mirada muchas veces extrañada de sí misma. En la mayoría de los casos, se abstiene de expresar sensaciones físicas o sentimientos. Ben Howard (2001, 401) señala su «sintaxis racional», su «peculiar síntesis de intimidad y distancia». También en este sentido puede pensarse en una condensación de la primera y la tercera persona, como si se viera al mismo tiempo desde adentro y desde afuera, buscando su voz. Ella es entonces a la vez narradora protagonista y narradora testigo. Como narradora protagonista, cuando cuenta su historia, su duelo, juega con la posibilidad de ser narradora testigo de sí misma, a través de esa mirada extrañada. Como narradora testigo de la historia de Sachiko, nuevamente emerge esa ambigüedad pero en el sentido opuesto, en la posibilidad de que sea su propia historia aquella contada, de que ella sea en realidad la narradora protagonista.

Hay dos ocasiones en las que, de hecho, en conversaciones con Ogata-San, Etsuko olvida anécdotas en las que ella fue la protagonista. Se trata de situaciones del período de la posguerra inmediata. Primero, Ogata-San le recuerda que se pasaba noches tocando el violín. Etsuko lo había olvidado, y le pregunta, entonces, cómo era ella en esa época, si estaba loca (Ishiguro 2005, 58). Ogata-San le responde que estaba en shock, al igual que todos lo que habían sobrevivido (58). La segunda conversación se refiere al momento en el que Etsuko está por casarse con Jiro. Ogata-San le recuerda que ella acepta ser su nuera pero pone como condición que él, Ogata-San, plante azulejos en el jardín. Etsuko se ríe al darse cuenta de que se había olvidado la anécdota (136). En estas discusiones, la visión de ella misma se vuelve externa, ajena; ella se vuelve objeto del discurso.

Esta proyección extrañada de sí misma se corresponde con un aspecto señalado por diversos críticos con respecto a Ishiguro, que es la importancia que tiene para él mantener una voz extranjera en sus textos, cierta neutralidad. En relación con las caracterizaciones de Ishiguro como escritor «poscolonial» o «inmigrante», Chu-Chueh Cheng (2011), por ejemplo, prefiere describirlo como «escritor internacional» o *world writer*, ‘escritor del mundo’, por la importancia que Ishiguro le da no solo a los temas «universales», sino también al público «global» e, incluso, a las posibles traducciones de sus textos; Ishiguro mismo declara en algunas entrevistas que cuando escribe está pensando en su recepción en otros lugares, y de hecho piensa en los traductores, en cómo van a ser transcritos sus textos a otras lenguas, evitando, por ejemplo, los juegos de palabras (cf. Shibata, Sugano 2010).

A su vez, la construcción de la voz se relaciona con esa laguna en su testimonio vinculada con el dolor de las víctimas, un dolor que no se puede contar, y en particular con el de Keiko, su hija desarraigada. Keiko, la niña que nunca quiso dejar Japón - y Etsuko admite esto en una conversación con Niki, su segunda hija (Ishiguro 2005, 176) -, se suicida en Manchester años después de haberse ido de la casa de la madre. No se hace, en la novela, una caracterización de ella como personaje, ni de su voz. Solo hay una construcción oblicua, a través de la representación de Mariko, la hija de Sachiko, y de ciertos recuerdos de ella que evoca Etsuko, que son siempre imágenes aisladas, fragmentadas, casi sin una narrativa que las encuadre. En la novela, se reúnen así el trauma de la guerra con aquel del desarraigo, a partir de la dificultad que experimentan todos los personajes para rehacer sus vidas, de pensar en el futuro, y sobre todo en relación con estas niñas que son el paradigma de la víctima sin voz.

Las imágenes de esas víctimas muestran ojos vacíos. Cuando Sachiko le cuenta a Etsuko acerca de la mujer que está ahogando a su bebé, señala que primero pensó que estaba ciega, por la mirada que tenía: «her eyes didn't seem to actually see anything», ‘sus ojos parecían no ver nada’ (74). Esa misma mirada, sin expresión, es la que encuentra en los ojos de

Mariko cuando Sachiko, su madre, decide ahogar a los gatitos porque no pueden llevarlos a Estados Unidos, en una escena que se vuelve espejo de la anterior. Tanto cuando Sachiko sale de la casa con el gatito en brazos como luego, cuando lo sostiene bajo el agua, la mirada de Mariko es la misma, vacía, sin expresión (166-7).

Si todo el texto plantea la mirada como el marco de la experiencia, la expresividad de los ojos, la memoria como visión, estas víctimas son las que parecen ciegas, aquellas cuyos ojos no dicen nada. Se pierde la posibilidad de transmitir una experiencia: no hay visión y tampoco hay voz.

4 Conclusiones

A Pale View of Hills construye una narración en la que las imágenes adquieren un rol central en relación con la memoria. La experiencia bélica se presenta en términos visuales: el trauma de la guerra se constituye a partir de lo que se ve y el presente es invadido por figuraciones del pasado. La presencia de una mujer espectral, símbolo de la locura de la guerra; la imagen de Keiko ahorcada en su habitación en la mente de Etsuko; las imágenes del área donde cayó la bomba atómica.

La visión se vincula con la comprensión, con escuchar al otro y entender lo que ese testigo está narrando. La propuesta de la vista como marco de experiencia se completa entonces, en la novela, con el juego de voces que se instaura, con la oscilación que se plantea entre la voz del testigo y la posibilidad, o no, de escuchar la voz de la víctima.

Los relatos del trauma postulan siempre un núcleo problemático en términos narrativos. LaCapra (2005) destaca las posibilidades de la ficción en relación con el testimonio, y menciona, en esta línea, las investigaciones de Roland Barthes en torno a la voz media. Barthes utiliza esta voz, una posibilidad gramatical diferente de la voz activa y la voz pasiva, como metáfora de la escritura, por la indecidibilidad que presenta en relación con la transitividad y la intransitividad; la escritura se constituye así en su capacidad de apuntar a aquello que se escribe y, al mismo tiempo, solo señalarse a ella misma por su carácter autorreferencial. En esta ambigüedad de la ficción reside, para LaCapra, su potencial en relación con el testimonio: las ficciones testimoniales resultan productivas por la variedad de posibilidades que ofrecen en la construcción de las voces, la polifonía, y la capacidad de señalar a la historia a la vez que referirse a ellas mismas en tanto ficciones. En este sentido, la ficción de Ishiguro construye una voz testimonial ambigua, en la que el relato del testigo se entrecruza con aquel de la víctima.

Desde la perspectiva de Agamben (2000), el testigo puede pensarse, en relación con la guerra, en una tensión entre la figura del que ve desde afuera y la de aquel que experimenta, en un lugar externo e interno a la vez. En ese espacio de ambigüedad que deja el testigo, en ese lugar de

enunciación entre la primera y la tercera persona que constituye Etsuko como narradora, se vislumbra la experiencia de las víctimas que no pueden contar. Por un lado, Mariko y Keiko, víctimas sin poder de elección, sin voz en la decisión de sus madres de migrar. La novela está plagada de referencias a infanticidios: niños que aparecen muertos en la posguerra, la madre que ahoga a su bebé y después se suicida. Por otro lado, todas aquellas figuras víctimas de la guerra mencionadas: la familia de la señora Fujiwara, el prometido de Keiko, la novia de Kazuo.

Las imágenes de todas esas víctimas se plasman en la ficción. Así, a través de los recuerdos fragmentarios y de las lagunas en el texto, se narra la experiencia de la guerra y la posguerra, mostrando y ocultando, simultáneamente, la voz de las víctimas.

Bibliografía

Corpus

Ishiguro, Kazuo (2005). *A Pale View of Hills*. London: Faber and Faber.

Bibliografía secundaria

Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos.

Baillie, Justine; Matthews, Sean (2010). «History, Memory, and the Construction of Gender in *A Pale View of Hills*». Matthews, Sean; Groes, Sebastian (eds.), *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury Publishing, 45-53

Bradbury, Malcolm (2001). *The Modern British Novel: 1878-2001*. Harmondsworth: Penguin Books.

Bradford, Robert (2007). *The Novel Now. Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Cheng, Chu-Chueh (2011). *Margin Without Centre: Kazuo Ishiguro*. Bern: Peter Lang.

Howard, Ben (2001). «A Civil Tongue: The Voice of Kazuo Ishiguro». *The Sewanee Review*, 109 (3), 398-417.

Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LaCapra, Dominick (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo.

Lane, Richard; Mengham, Rod; Tew, Philip (eds.) (2003). *Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Mengham, Rod; Tew, Philip (eds.) (2006). *British Fiction Today*. London: Continuum.
- Molino, Michael (2012). «Traumatic Memory and Narrative Isolation in Ishiguro's *A Pale View of Hills*». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 53(4), 322-36.
- Robinson, Alan (2011). *Narrating the Past. Historiography, Memory and the Contemporary Novel*. London: Palgrave MacMillan.
- Shibata, Motoyuki; Sugano, Motoko (2010). «Strange Reads: Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills* and *An Artist of the Floating World* in Japan». Matthews, Sean; Groes, Sebastian (eds.), *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury Publishing, 20-31.
- Wong, Cynthia (1995). «The Shame of Memory: Blanchot's Self-Dispossession in Ishiguro's *A Pale View of Hills*». *CLIO*, 24(2), 127-46.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Maja Haderlap: la historia del *Ángel del olvido*

Branka Kalenič Ramšak
(Univerza v Ljubljani, Slovenija)

Abstract The latest novel in Slovenian wants to talk about previously ignored or inadequately presented historical issues. Among such topics is also the history of the Slovenians of Carinthia in Austria that throughout the twentieth century have gone through many individual and collective traumas. The writer Maja Haderlap has achieved international success with her novel *Engel des Vergessens* (*The Angel of Oblivion*), published in 2011 in German, in 2012 in Slovenian. With the gesture of forgiveness she tries to contribute to the improvement of Austrian-Slovenian coexistence. The novel is autofictional text of fragmented discourse that is part of the current postmodernist narrative tendency.

Sumario 1 Introducción. – 2 La perspectiva histórica. – 3 La literatura. – 4 Breve historia de los eslovenos de Carintia. – 5 La memoria. – 6 El transfondo teórico. – 7 El ángel del olvido. – 8 A modo de conclusión.

Keywords Contemporary novel in Slovenian. History. Autofiction. The Slovenians of Carinthia. Maja Haderlap.

1 Introducción

La novela contemporánea eslovena es cada vez más interesante por los temas y los recursos formales que buscan nuevos caminos a través de un discurso literario posmodernista así como también por su participación activa en el contexto literario europeo. Varios escritores abordaron temas históricos, sobre todo del siglo XX, que en el viejo sistema político comunista fueron silenciados o tratados sólo desde la perspectiva oficial. Entre tales autores se encuentra la escritora Maja Haderlap, procedente de la minoría eslovena en Austria, de la región Carintia, que escribe tanto en esloveno como en alemán. Ha alcanzado renombre internacional con su novela *Engel des Vergessens* (*Ángel pozabeno* o *El ángel del olvido*), publicada en 2011, y más tarde, en 2014, en una versión teatral con el mismo título. La novela es una obra autoficcional, de género híbrido¹ y estructura fragmentada de acuerdo a la tendencia actual de la narrativa

1 El concepto de la hibridez lo transfirió Mijaíl Bajtín de las ciencias naturales y lingüística a la estilística literaria, poética y teorías culturales.

posmodernista. La cruenta realidad histórica que dominó y dejó marcas traumáticas en la psicología individual y en las relaciones familiares y nacionales encontró la luz finalmente a instancias de esta obra literaria. Así, la novela, no sólo se puede considerar una ‘línea de fuga’ que rompe el mutismo y el silencio mancomunado sobre los hechos, sino que, a la vez, funcionó como una vía de *catarsis* para los miembros de la familia de Haderlap; para los eslovenos de Carintia, y además, es un intento alentador para encontrar una posible salida de este largo y penoso conflicto nacional.

2 La perspectiva histórica

El estado esloveno es, desde el punto de vista histórico, muy joven. Sólo han pasado 27 años desde su constitución, a partir de la decisión del pueblo esloveno, a través de un plebiscito, de independizarse del estado yugoslavo que integraba junto a otros pueblos eslavos (croatas, serbios, bosnios, montenegrinos, macedonios) desde el final de la Segunda Guerra Mundial. La descomposición política de Yugoslavia tuvo en algunas regiones de los Balcanes terribles consecuencias que se manifestaron a lo largo de cuatro años en una sangrienta guerra civil. En Eslovenia el conflicto político no tuvo mayores conflictos militares y el nuevo estado fue reconocido inmediatamente por la comunidad internacional. Así, Eslovenia fue incorporada al mapa mundial de los estados independientes a partir de 1991.

Junto al nuevo gobierno democráticamente elegido – la Unión Demos – se fue abriendo la posibilidad de reflexionar crítica y públicamente sobre el pasado reciente de ese estado recién constituido y, en particular, sobre la época previa y posterior a la Segunda Guerra Mundial. La sociedad eslovena tuvo la esperada oportunidad de participar en debates sobre temas históricos, políticos y sociales recientes que habían sido vedados o interpretados sólo desde el punto de vista oficial hasta el momento de su independencia. Entre otros podemos destacar el papel histórico de los partisanos, la colaboración con los nazis, las ejecuciones comunistas después de terminada la Segunda Guerra Mundial. La cultura, particularmente la literatura, escritores e intelectuales eslovenos tuvieron un papel insoslayable que se desplegó durante todo el proceso de independización. Desde un comienzo marcado por un acto de protesta que se generó a partir de una gran manifestación política en Ljubljana en 1989 contra un estado yugoslavo ya agónico por la muerte de Tito en 1980, los escritores eslovenos fueron una pieza clave en el proceso de independización. Fueron los artífices de una declaración con la que exigieron elecciones democráticas y, en consecuencia, la independencia. Esta intervención marcó un punto de inflexión en el proceso de independización; aunque recién en 1991 se logró el momento histórico a partir del cual se inició el

nuevo régimen democrático. Desde sus comienzos, la meta final del nuevo estado fue la incorporación de Eslovenia en la Unión Europea, hecho que se concretó en el año 2004.

3 La literatura

Con la nueva organización política de la joven democracia eslovena, los escritores eslovenos se encontraron en una situación diferente. Por un lado, la importancia de su papel político fue disminuyendo, por otro, pudieron escribir textos literarios sin censura o autocensura. Así, entonces, empezaron a interesarse por los temas que habían sido firmemente censurados hasta la configuración del Estado esloveno. La situación de las minorías eslovenas de la región Carintia al sur de Austria, en la frontera con Eslovenia fue el objetivo que incluso había sido focalizado por escritores de esa región, entre ellos Maja Haderlap, Peter Handke, Florjan Lipuš, quienes habían desarrollado en sus obras esos temas relegados históricamente, representándolos desde géneros literarios varios y desde una perspectiva autoficcional. No se trata de un simple renacimiento del pasado o de una nueva glorificación ideológica, sino de una reflexión profunda sobre realidades durante mucho tiempo negadas. El escenario de la frontera esloveno-austríaca con una minoría eslovena, antes y después de la Segunda Guerra Mundial – ya sea por la colaboración con el nazismo o por la resistencia a él – dejó heridas que perduran hasta el presente. Sin embargo, el silencio se imponía a ambos lados de la frontera. Los hechos aberrantes se transmitían oralmente, entre familiares e, incluso, de generación en generación. Los políticos confiaban en que el tiempo borraría los hechos y se especuló con que la nueva identidad europea echaría un manto de olvido sobre los graves conflictos históricos del pasado; sin embargo, la dimensión de la violencia de los hechos sucedidos y las heridas abiertas en la población permanecieron. Así, desestimar la situación y no intentar una intervención que llegara a fondo de los problemas solo intensificó los conflictos. La política oficial austríaca determinó una agenda a lo largo del siglo XX que se articulaba a partir de la asimilación de la minoría eslovena a Austria, agravando la convivencia entre ambos pueblos.

La intervención de la literatura abrió el camino para que los rencores y las heridas que avivaban este conflicto comenzaran a ceder. Fueron apareciendo textos que incorporaban los temas desplazados por años y de esa manera lograron captar la atención tanto del público esloveno como del austríaco. En 2011 la escritora Maja Haderlap, procedente de la minoría eslovena de Carintia (nacida en Železna kapla – Eisenkappel), escribió la novela *Engel des Vergessens* (*El ángel del olvido*), una crónica familiar del siglo XX contada por tres generaciones. Se trata de la historia de su

propia familia. Como la autora nació en el territorio bilingüe, publica sus textos tanto en esloveno como en alemán. Pero, originalmente, la novela fue escrita en alemán a los efectos de que esta obra alcanzara una mayor difusión, según comentó la autora. Al esloveno, fue traducida en 2012; y en los años siguientes a otras lenguas, entre ellas, al italiano, al francés y al inglés. Efectivamente, el alcance del éxito de la novela, según afirma su autora, fue inesperado. Maja Haderlap recibió numerosos premios tanto en el ámbito literario de lengua alemana como en el esloveno: el premio Ingeborg Bachmann en 2011; el premio Ravensburger Verlag en 2011; el premio Bruno Kreisky para el libro político del 2011; el premio Rauris en 2012; el premio Vinzenz Rizzi en 2013 por la cooperación intercultural; el premio Mira del PEN esloveno en 2014. Desde 2017, Maja Haderlap es miembro de la Academia Eslovena de Ciencias y Artes. *El ángel del olvido* fue elegida como libro de lectura obligatoria para el examen nacional de bachillerato en lengua eslovena para el año escolar 2018-19.

4 Breve historia de los eslovenos de Carintia

Para poder entender mejor el tema de la novela y la situación política y lingüística de la minoría eslovena en Austria es necesario conocer brevemente el contexto histórico.

Después del desmembramiento del Imperio Austrohúngaro en 1919, después del final de la Primera Guerra Mundial, Austria firmó el tratado de Saint-Germain, en el que una cláusula, entre otras, determinó el respeto de los derechos de las minorías. Muy poco tiempo después de la firma del tratado, Austria violó los derechos de la minoría eslovena y en sus documentos internos estableció el idioma alemán como la única lengua oficial del estado. En 1920, se realizó un plebiscito con el que se determinó la frontera entre Austria y el nuevo estado compuesto por el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos. La mayoría de los eslovenos de Carintia optó por Austria sobre todo por razones económicas y por la inquietud que les provocaba un nuevo estado eslavo. Más tarde, este plebiscito fue mal interpretado y a lo largo de muchas décadas, prácticamente hasta la actualidad, fue la excusa para que el gobierno austríaco incitara a los eslovenos a una paulatina germanización. También tuvo consecuencias negativas sobre las relaciones interiores de las organizaciones eslovenas en Carintia que empezaron a acusarse entre sí por el resultado del plebiscito. Las relaciones diplomáticas entre Austria y el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos fueron siempre frías, la frontera estuvo prácticamente cerrada y esta situación incidió negativamente sobre los eslovenos de Carintia. El uso público de la lengua eslovena fue limitado, se acrecentaron las marcas del nacionalismo alemán, se forzaba a otras aristas de asimilación a la cultura dominante, no se favorecía la actividad cultural a nivel regional etc.

Incluso fue fundada una organización política nacionalista denominada Kärntner Heimatdienst, más tarde Kärntner Heimatbund, cuyo objetivo era enfrentar a los eslovenos. Con la llegada del nazismo y la anexión (*Anschluss*) de Austria al III Reich alemán la situación para los eslovenos empeoró y se encontraron en un callejón sin salida: o apoyar públicamente el régimen nazi e intentar convivir hasta cierto punto en paz, u oponerse al régimen, colaborar con los partisanos y poner en riesgo la propia vida y la de sus familias. El régimen político nazi fue determinante con respecto al destino de la minoría eslovena de Carintia: la exterminación sistemática. La deportación masiva a los campos de concentración y de trabajo de la Alemania de 1942 llevó a los eslovenos a una reacción enérgica contra el régimen nazi, volcándolos a colaborar con los partisanos.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial el nuevo estado comunista – Yugoslavia de Tito – pretendió la zona bilingüe del sur de Austria, aunque no tuviera apoyo internacional. En 1955 se formó el nuevo estado austríaco, a cuya independencia, curiosamente, también contribuyeron los eslovenos de Carintia por la resistencia que ejercieron contra el nazismo. Yugoslavia pronto dejó de insistir en sus exigencias territoriales y el nuevo régimen austríaco prometió respetar los derechos de las minorías. Esa promesa nunca fue respetada como hubiese debido ser. Después de la independencia eslovena y, sobre todo, después de la incorporación a la Unión Europea, Austria comenzó a resolver de un modo más conciliador y eficaz el conflicto de la minoría eslovena en Carintia; asimismo, mejoraron las relaciones diplomáticas entre ambas naciones. Sin embargo, la situación se volvió a tensar durante el gobierno de Jörg Heider en Carintia (1989-91, 1999-2008) quien en 2008 murió trágicamente en un accidente de tránsito. Con este final brusco e inesperado de una política extremadamente antieslovena, la minoría eslovena en Carintia va encontrando líneas de fuga de un escenario que se presentaba como un ‘círculo infernal’. A partir de entonces, aumenta el número de jóvenes que van a escuelas bilingües; se va consolidando el uso público de la lengua eslovena; prosperan los acontecimientos culturales eslovenos; en definitiva, la convivencia entre ambos pueblos parecía orientarse hacia la tolerancia y el respeto de los derechos democráticos y europeos. Sin duda, fueron sólidos indicios del mejoramiento de las relaciones.

5 La memoria

La novela de Maja Haderlap, *El ángel del olvido*, no pretende dar cuenta de la historia familiar; la intención de la autora no fue despertar compasión en el público o acusar a personas concretas, sino iluminar a través de la representación literaria los aspectos ocultos y dolientes de la historia de un pueblo, que también era su pueblo. El núcleo ético de esta novela es el de un gesto

de redención y el recurso literario elegido con singular inteligencia fue el de la autoficción a partir del cual se logra una combinación precisa y pautaada entre la ficción y la realidad histórica. De tal modo, se accede desde la generalización y la síntesis literaria a lo más íntimo del conflicto padecido latente en la memoria colectiva, como un reservorio de lo individual y lo social.

6 El transfondo teórico

No debe extrañarnos que la literatura como expresión artística haya puesto en foco este proceso complejo. Los mundos literarios fueron originalmente pensados para la reconstrucción de un tiempo ido; son una suerte de mosaico del mundo exterior e interior y recrean la existencia humana comprometiendo el pasado en su fusión con el presente y el futuro. Son una suerte de *palimpsestos*² del tiempo en su configuración con diferentes significados y distintas formas en diferentes épocas. Tomando como base escenarios históricos y fiel a la estética de *mimesis* se narra lo verosímil del mundo con sustento en conjeturas razonables. Es en esta instancia donde las citas en los textos adquieren relevancia. Renate Lachmann (1990, 35) considera que la memoria del texto está marcada en su intertextualidad; cada texto está construido a base de la memoria de determinados textos anteriores con citas explícitas e implícitas. De este modo la literatura contribuye a la memoria cultural representando un depósito vivo del saber y del ser. Hans Robert Jauss intenta esclarecer las complejas relaciones textuales:

Todo viejo texto puede convertirse en *pretexto* o palimpsesto de nuevos textos, se renuncia a la singularidad de la obra autónoma, abriéndose, en cambio, el horizonte de una intertextualidad en la que el presente tematizado de otros textos permite incluso la más libre disposición de todas las culturas pasadas en la polifonía del texto que así se forma. (Saldaña Sagredo 2013, 45)

La conciencia sobre la manera de escribir, es decir, el proceso metafictional de la literatura, el predominio de la forma, los textos híbridos etc., es característica de la narrativa posmoderna. Como sostiene Susanna Regazzoni en su brillante ensayo sobre Osvaldo Soriano:

2 Cuando en la antigüedad clásica y en la Edad Media los manuscritos escritos sobre los pergaminos ya no servían porque el material sobre el que se escribía era muy caro, se raspaban para eliminar la parte superficial; sobre los mismos pergaminos se escribían nuevos manuscritos. El término griego significa *palin* 'de nuevo', *psestós* 'raspado'. Nunca pudo conseguirse la borradura total del texto previo, siempre se conservaban sus restos. La crítica literaria utiliza la metáfora del palimpsesto para demostrar la unión estrecha entre todos los textos literarios: cada texto literario tiene huellas de textos anteriores que son más o menos visibles, escribir en realidad significa reescribir (Kalenic Ramšak 2013, 111).

a partir del siglo XX, la escritura de la aventura se remplaza por la aventura de la escritura, y la lógica de la acción se sustituye por un discurso fragmentado y aparentemente incoherente. (2017, 11)

La narrativa posmoderna contemporánea se re-construye sobre los trozos que dejó el deconstruccionismo tanto literario como historiográfico y filosófico, afirma Regazzoni (2017, 10), y añade que «sólo a través de la intertextualidad e interdiscursividad es posible escribir» (11). Los escritores contemporáneos establecen una relación dialéctica con los autores del pasado. En un escenario literario donde la polifonía, la heteroglosia, la coexistencia de elementos dispersos, la hibridez de los géneros los nuevos textos no pueden ser menos que «versión, cita, adaptación, traducción, glosa, comentario, interpretación, influencia, crítica, alusión, homenaje, imitación, parodia, etc.» (Saldaña Sagredo 2013, 46).

El primer gran autor posmodernista fue Jorge Luis Borges con sus ficciones que asemejan a palimpsestos. John Barth, en su artículo «Literatura del agotamiento» (1967), refiriéndose al cuento borgiano *Pierre Menard, autor del Quijote*, determina el núcleo de la escritura contemporánea:

Pero lo que es importante observar es que Borges *no* se atribuye el *Quijote* a sí mismo, y mucho menos lo recompone como Pierre Menard; en su lugar, escribe una obra de literatura original y notable, cuyo tema implícito es la dificultad, tal vez la falta de necesidad, de escribir obras originales de literatura. Su victoria artística, si se quiere, reside en que confronta un callejón sin salida y lo emplea contra sí mismo para conseguir una obra nueva. (Barth 1987, 175)

Muchos autores contemporáneos deben la maestría de su oficio literario a Borges y éste, el suyo, a Cervantes. Algunos de ellos, siguiendo el camino posmodernista orientando sus apuestas temáticas hacia la historia. Es el rumbo que eligieron algunos autores eslovenos como Maja Haderlap y Drago Jančar,³ y entre otros el español, Javier Cercas.⁴

3 Se trata del autor esloveno contemporáneo más traducido y más reconocido tanto al nivel nacional como al nivel internacional. Su novela histórica *To noč sem jo videl* (Esta noche la he visto), publicada en 2010, ha recibido el premio prestigioso en Francia como la mejor novela en lengua extranjera para el año 2014. Su última novela *In ljubezen tudi* (El amor también), otra novela histórica, publicada en 2017, ha recibido el premio nacional de la mejor novela eslovena para el año 2018.

4 El autor español frecuentemente recrea en sus novelas los episodios de la Guerra Civil española y sobre todo temas del traumático periodo de la posguerra que, de modo muy parecido a la situación eslovena, todavía no han sido suficientemente reconocidos ni tratados.

Uno de los pioneros en poner en escena el concepto de *autoficción* interceptando lo autobiográfico, lo histórico y lo ficcional, fue Serge Doubrovsky en 1977, con la publicación de su novela *Fils*:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo. (Pozuelo Yvancos 2010, 12)

Doubrovsky habla en realidad de la quiebra del personaje narrativo y de la deconstrucción del yo autobiográfico, se trata de la fragmentación del sujeto. Otro teórico, Jacques Lecarme, definió con precisión la autoficción:

La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela (Pozuelo Yvancos 2010, 17).

Entonces, la novela autoficcional es un texto en el que el autor, el protagonista y el narrador comparten la misma identidad, son lo mismo. En consecuencia esta identidad no es homogénea y la trama acompaña esta fragmentación. El yo del autor se convierte en una personalidad inventada y se resuelve en la relación entre el texto y la vida. Como dijo Enrique Vila-Matas, citando a Lacan y refiriéndose a las características de la autoficción, «La verdad tiene estructura de ficción» (2005, 26). Es constante la intersección de la ficción y de la realidad histórica, de modo que sus fronteras se desdibujan; son invisibles.

7 El ángel del olvido

La intención de la escritora Maja Haderlap fue dar fin a esa fuga hacia delante del reconocimiento de los hechos históricos, arrancarle al olvido las pesadillas vividas por la minoría eslovena en Carintia y con una actitud basada en la ética de la creación, contribuir al mejoramiento de la convivencia esloveno-austríaca. La novela *El ángel del olvido* despierta a viva voz la conciencia de la tragedia de la minoría eslovena que hasta el siglo XXI había quedado como recuerdo encubierto. El dolor colectivo lo revelan héroes anónimos, ignotos, silenciados pero latentes en el inconsciente colectivo. El silencio fue quebrado y este episodio literario no sólo transformó la vida de la autora, su identidad, sino también la cohesión de la sociedad:

Tales novelas son, por ejemplo, *Soldados de Salamina* (2001), *Anatomía de un instante* (2009), *El impostor* (2014), *El monarca de las sombras* (2017).

Entre la historia de Austria declarada y real, hay una Tierra de nadie en la que uno puede perderse fácilmente. Me veo tropezando entre los oscuros y olvidados departamentos del sótano de la casa austríaca y sus espacios luminosos y bien equipados. Nadie en las habitaciones luminosas obviamente no puede sentir ni puede imaginar que en este edificio haya personas que fueron encerradas por los políticos en el sótano del pasado, siendo atacados y envenenados allí por sus propios recuerdos. (Haderlap 2012, 137; traducción de la Autora)⁵

La narradora en primera persona de la novela relata un período de su vida que abarca desde la niñez hasta su ser mujer escritora y dramaturga y directora de teatro reconocida por la sociedad austríaca. En su formación incide la convivencia con su abuela y sus padres. La narración deviene sigilosamente desde una historia personal a una crónica familiar, a la de su aldea natal, a la del pueblo esloveno en Carintia. Lúcidamente la novela logra que el lector vaya construyendo a través de imágenes que se deslizan frente a sus ojos los conflictos de una época histórica en llamas; incluso, extendida a las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial y a la posguerra, se enfrenta a la tergiversación de los hechos históricos y a la desaparición de la identidad eslovena subsumida a la Austria de la posguerra. La protagonista de *El ángel del olvido* rastrea su identidad en la memoria de sus familiares, busca su voz, reflexiona sobre las consecuencias de una guerra absurda. El ritmo narrativo es lento, moroso, sin estridencias; y estas características que exaltan el valor de la novela, se destacan con mayor nitidez en la versión de la obra teatral homónima adaptada por la misma escritora. Otra decisión encomiable de la autora es privilegiar el aspecto ético en la representación de un referente delicado por su carga política, histórica y social y por la carga de dolor en la que está inmerso. Aciertos que han contribuido a disipar conflictos sostenidos en el tiempo para afianzar relaciones sensatas entre la sociedad austríaca y europea.

8 A modo de conclusión

El título de la novela de Haderlap remite a la alegoría del ángel. Es así, inevitable, la referencia a El ángel de la Historia, definido por Walter Benjamin y relacionado con la famosa imagen del cuadro de Paul Klee:

⁵ Med deklarirano in dejansko zgodovino Avstrije se razprostira Nikogaršnja dežela, v kateri se človek zlahka zgubi. Vidim se opotekati med temnimi, pozabljenimi kletnimi oddelki hiše Avstrije in njenimi svetlimi, bogato opremljenimi prostori. Nihče v svetlih prostorih očitno ne sluti in si tudi ne more predstavljati, da v tej stavbi živijo ljudje, ki jih je politika zaprla v klet preteklosti, da jih tam napadajo in zastrupljajo lastni spomini (Haderlap 2012, 137).

Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (2008, 310)

Con esta metáfora, Walter Benjamin explica el ángel del cuadro de Klee como un ángel que está vuelto hacia el pasado; y aunque la brisa ya lo lleva hacia el futuro, no vuelve su mirada hacia adelante sino hacia atrás, pues no puede despegarse de la barbarie del pasado. Su mirada retrospectiva se enfrenta a las catástrofes de la historia; el viejo mundo queda atrás y la promesa de un futuro moderno, sobre el cual la sociedad ha construido una ilusión de progreso, se abre en el horizonte. Pero se trata sólo de la imagen que la sociedad moderna se ha construido de sí misma. Si el ángel de la historia quiere liberarse de los males del pasado necesita apelar al olvido. Maja Haderlap encontró la alegoría del ángel en otro texto, en la novela *The Nazarene (El Nazareno)* del escritor Scholem Asch. El ángel del olvido allí surge de la mitología judía que indica que el ángel del olvido tiene que besar a cada niño recién nacido para que pueda vivir en paz, tranquilo y sin el peso del pasado. Pero el ángel a veces se olvida de su misión y no besa a todos los niños. Eso ocurrió con los eslovenos en Carintia que siguen presos de su propia memoria. Pero la novela de Maja Haderlap con su gesto altruista de perdonar provocará la tempestad que borrarán de la memoria, la otrora crueldad y llevará a todos hacia un futuro mejor.

La literatura encuentra con esa novela autoficcional la nobleza de su existir. La publicación de esta obra marca un final para una fuga de la larga tragedia del pueblo esloveno en Carintia. No se trata de emoción barata o dramatismo fácil, sino una verdadera catarsis para el lector y, a su vez, la comunicación de un mensaje ético que afianzará el trabajo intercultural y la tolerancia política. Y sobre todo, esa voz narrativa autoficcional que únicamente pudo configurarse desde la autora implica una fuerte advertencia a la clase política austríaca que aún, oficialmente, no tuvo el valor de expresar con sinceridad los hechos de su historia en el siglo XX, diferenciándose, en este sentido, de la gestión política alemana que intentó sus primeros pasos para una reconciliación duradera.

Bibliografía

- Barth, John (1987). «Literatura del agotamiento». Alazraki, Jaime (coord.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus Ediciones, 170-82.
- Benjamin, Walter (2008). «Sobre el concepto de historia». *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 303-18.
- Borovnik, Silvija (2014). «Slovensko-nemška medkulturnost v literarnem delu Petra Handkeja». *Jezik in slovstvo*, 2(3), 97-102.
- Haderlap, Maja (2012). *Angel pozabe*. Ljubljana: Litera.
- Kalenić Ramšak, Branka (2013). «Los límites de la ficcionalidad: ejemplos de la autoficción en la narrativa española actual». *Colindancias*, 4, 111-24.
- Lachmann, Renate (1990). *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Regazzoni, Susanna (2017). *Oswaldo Soriano: La añoranza de la aventura, una perspectiva exterior*. Buenos Aires: Katatay.
- Saldaña Sagredo, Alfredo (2013). *La huella en el margen*. Zaragoza: Mira Editores.
- Vila-Matas, Enrique (2005). «Autoficción». *Quimera*, 263-264, 26.
- Zupančič, Nina (2012-13). «Položaj Slovencev na avstrijskem Koroškem: pregled pravic manjšine». *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, 92(10), 34-6.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Mirar el exilio desde el exilio

El caso de *Lengua madre* de María Teresa Andruetto

Ilaria Magnani

(Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Italia)

Abstract The essay intends to act as a reading of the novel *Mother tongue* of the Argentinean author María Teresa Andruetto, based – as requested by the call – on the reflections of Edward Said. More specifically, I would like to consider the influence that, in the novel, the voluntary exile of the daughter has in the delayed look that she lays on the forced exile of the deceased mother. At the same time, I am interested in considering the impact on the narrative of the Patagonian geographical context, in which events take place, and the myth of the wild – salvific land that accompanies it.

Sumario 1 Diásporas y mujeres. – 2 Éxodo y diálogo con el pasado en *Lengua madre*. – 3 De la subversión formal a la interacción creativa.

Keywords Exile. Migrations. Argentine literature. Maria Teresa Andruetto. Patagonia.


1 Diásporas y mujeres

Las Jornadas de estudio en las que el presente trabajo fue presentado invitaban a reflexionar sobre las ‘mujeres en fuga’ como decía el sugerente título, a partir del análisis del exilio elaborado por Edward Said, un intelectual que encontró, primariamente, en la experiencia personal y, sucesivamente, en la elaboración teórica, el estímulo a profundizar el tema. Del amplio abanico de oportunidades temáticas propuestas por el sintagma ‘mujeres en fuga’ he querido elegir la que remite al concepto de alejamiento obligado, sustentado por múltiples factores de expulsión que se puede resumir en el fenómeno multifacético del éxodo aunque en éste se suele separar, un tanto arbitrariamente, la emigración y el exilio. Por otra parte cabe señalar que, en sus dos vertientes, éste ha sido considerado durante mucho tiempo una condición preferentemente, si no exclusivamente, masculina. Si es cierto que, en términos diacrónicos, se puede afirmar que la cuestión atañe sobre todo a los hombres, cuyos roles solían y aún suelen primar en la organización política y económica de la sociedad, dando lugar a una situación que garantiza su mayor visibilidad, queda confirmado que a menudo ese preconcepción ha llevado a borrar el elemento femenino (Tirabassi 1993) no por ser éste ausente, sino por

Diaspore 10 e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

DOI 10.30687/978-88-6969-238-3/016 | Submitted: 2018-07-24 | Accepted: 2018-08-07

ISBN [ebook] 978-88-6969-238-3 | ISBN [print] 978-88-6969-288-8

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

no recibir adecuado estudio e incluso por la presencia de lagunas en los datos. En el caso de las oleadas migratorias europeas de final del siglo XIX y principio del XX a la Argentina, por ejemplo, sabemos que las mujeres no se incluían en los registros de Migraciones al momento de ingresar al país porque consideradas a nivel de obvio acompañante cuando no de equipaje y mobiliario (Favero 1992). Por lo tanto el número efectivamente limitado de mujeres que migraban se veía ulteriormente reducido por la falta de interés hacia lo que no se consideraba mano de obra útil para el desarrollo nacional.¹

Volviendo a la obra de Edward Said, huelga recordar que ya a partir de la introducción de su colección de ensayos *Reflections on exile*, el estudioso pone de relieve el papel protagónico que el fenómeno migratorio mantiene en las décadas recientes aclarando que éste representa, a su entender, «l'evento più significativo degli ultimi tre decenni» (Said 2008, 11). Relacionar el dato demográfico y la producción literaria corrobora la situación ya observada, es así que el intelectual palestino reafirma esa visión al abrazar la opinión de George Steiner, según el cual un entero género de la literatura occidental del siglo XX podría considerarse 'extra territorial', una literatura escrita en el exilio y sobre esta condición que configura los años recientes, definidos la época de los refugiados (Said 2008, 216). Evidentemente la importancia de la afirmación no radica en el carácter novedoso del fenómeno demográfico, ya que no lo es, sino en el reconocimiento de las dimensiones adquiridas. El nuestro es, en palabras de Said, «il tempo dei rifugiati, dei profughi, dell'immigrazione di massa» (216). Una condición en la cual el ensayista asimila estatutos frecuentemente separados cuya cercanía reafirma al recordar, entre las causas de las que surgen, las revoluciones económicas y el hambre junto a las insurrecciones políticas y las limpiezas étnicas (10). De hecho, si en palabras de Said (2008, 217) el exilio es «una crepa incolmabile, perlopiù imposta con forza, che si insinua tra un essere umano e il posto in cui è nato, tra sé e la sua casa nel mondo» y «La tristezza che lo definisce è inaggrabile» cabe considerar que esas características y consecuencias no son exclusivas del exilio, es decir de las diásporas políticas, sino que afectan a otras formas de desplazamiento entre cuyos factores de expulsión prima el elemento económico, como en el caso de la migración.

1 Para completar este dato, sin embargo, intentando hacer luz sobre un aspecto igualmente naturalizado de la presencia y el trabajo femeninos, hay que recordar que cuando las mujeres conservaban su papel clásicamente estático y no abandonaban el pueblo de origen junto al o a los hombres de la casa, la nueva condición las ponía a cargo de la familia y de la pequeña actividad laboral que esta desempeñaba, ya sea agrícola que artesana, impulsando una habilidad y una autonomía que en condiciones normales no se reconocían a una mujer.

2 Éxodo y diálogo con el pasado en *Lengua madre*

La ausencia de una línea de demarcación tajante entre las formas del éxodo es condición imprescindible de la novela *Lengua madre* de la autora argentina María Teresa Andruetto, ya que, lejos de discriminar entre las causas, caracteriza al país rioplatense como nación forjada por el desplazamiento y crecida gracias al mismo, marcada por la vivencia de la nostalgia y el desarraigo sufridos por una extensa porción de la población. Emociones, éstas, transmitidas a los descendientes y constituidas en sentimiento que vertebra la nación. El narrador afirma al describir la protagonista:

Cree que la tristeza - como tantas otras cosas - se hereda. Fue educada [...] bajo la tutela de un hombre que perdió a su padre en la guerra, que se trasplantó en otro país, que arrastró el dolor de perder a su familia y que llevó ese dolor a todas partes. Eso le dejó huellas. Ella no puede decir: la guerra, el exilio, la muerte, no tienen nada que ver conmigo. (Andruetto 2010, 63)

La reflexión anterior muestra como - según el enfoque de la novela - el desplazamiento marca la existencia nacional con todas sus variantes. Si el fenómeno afecta a la población sin discriminaciones de género, la novela se centra en el universo femenino, más puntualmente en tres generaciones de mujeres y en las conflictivas relaciones que las vinculan, enfocadas desde el punto de vista de Julieta, la más joven, emigrada voluntariamente a Munich para cursar un doctorado, y tiene su momento de enunciación cuando ésta vuelve a la Argentina tras la muerte de la madre, Julia, que en los años de la represión militar, para salvarse de la muerte o la desaparición, dejó a su familia y su ciudad, Córdoba, y se trasladó al sur - hasta llegar a la patagónica ciudad de Trelew. Ahí, en una ciudad ajena a pesar de ser argentina, pasó a la clandestinidad y se vio obligada a vivir escondida en un sótano, en el que nació Julieta. La preocupación por la niña y la intención de ponerla a salvo convencen a Julia a entregarla a los abuelos para que la críen desde sus primeros meses de vida. La existencia con los abuelos, ambos de ascendencia inmigratoria, hace que Julieta transite de la experiencia del éxodo político al económico, atravesados los dos por la melancolía y la nostalgia.

Exilio, insilo, migraciones internas y transatlánticas, hacia América o - al revés - dirigidas a Europa, se trenzan en la historia familiar - metonímica representación de la sociedad argentina y de los movimientos demográficos que la han caracterizado en el último siglo. Es este pasado, y particularmente el más reciente, que Julieta se ve impelida a reconstruir en sus significados profundos a través de la caja de cartas, fotos, recortes de periódico, impresos, dibujos y documentos de vario tipo que la madre

le deja como legado para que pueda desentrañar los acontecimientos del pasado y las decisiones maternas, la oportunidad que Julia le proporciona para comprender las decisiones maternas que la habían herido en los años de la adolescencia y la juventud. De hecho Julieta interpreta su educación en casa de los abuelos como un abandono de parte de la madre, al que la hija contrapone su total, patente alejamiento. Una vivencia dolida, que la lleva a rehusar acompañar a Julia en sus últimos días de enferma terminal.

La novela se propone devolver al lector la forma casual con que los materiales se presentan en la caja: los elementos se ofrecen a la lectura en un orden arbitrario que no respeta la cronología, la tipología de los documentos ni la variedad de los remitentes, mientras que la voz de un narrador omnisciente brinda la necesaria conexión entre los textos, recordando las experiencias infantiles de Julieta, la formación juvenil de la estudiosa, las emociones de los días del duelo, durante los cuales lee, metaboliza y se ubica en la genealogía femenina a la que comprende pertenecer.

La inserción en el texto de un narrador extradiegético permite proporcionar explicaciones que completan la narración de los acontecimientos y al mismo tiempo pone de relieve la confrontación entre los dos enfoques – el materno y el filial – sobre el trasfondo de los documentos. A la segunda corresponde elaborar el pasado para comprender las dinámicas familiares y las nacionales. La primera, ausente como voz narrante, se vuelve el emblema de la autonomía, una condición que Julia respetuosamente garantiza a la hija al no ofrecerle una narración que encauzaría los hechos de forma predeterminada, sino proporcionándole los materiales para forjar su propio discurso.² De hecho Julieta:

Más que leer descifra, interpreta en las cartas preguntas y respuestas que con respecto a ese tiempo se dieron su abuela, su madre, las amigas de su madre, su tía... traduce lo que ellas dicen haber sentido, lo que escribieron. Lo hace intentando no traicionarlas, no traicionarse. (Andruetto 2010, 155)

Enfatiza el procedimiento la alusión al universo musical: «Las cartas son una partitura y ella una intérprete que las vuelve comprensibles» (Andruetto 2010, 199).

Aun siendo convencida de que, en la actualidad, es complejo y a menudo injusto marcar diferencias en un fenómeno global y variegado pero con características y consecuencias similares como es él migratorio, considero que puede ser operativamente útil recuperar categorías que permiten matizar los acontecimientos, particularmente pensando en la oportunidad de identificar

² Perassi (2016, 234) subraya la ausencia de toda palabra autoritaria de la madre e interpreta la falta de un yo materno en la narración como un *munus*, un dono, ofrecido a la hija.

unos rasgos generacionales. Si la preponderancia del elemento económico en los factores de expulsión lleva a definir el fenómeno: emigración, y la primacía del político a denominarlo: exilio, podemos afirmar que la novela presenta un cuadro en el que de abuelos migrantes descienden hijos y nietos exiliados o auto-exiliados, vinculados por una genealogía de la nostalgia heredada y confirmada de una a otra generación, con variaciones limitadas en su declinación. Madre e hija encaran el exilio como defensa necesaria: Julia huye de la represión política, Julieta de la presión familiar y materna.

Una de las cartas presentes en el texto sugiere que el caso de Julia se puede inscribir en la tipología del instilo, el voluntario, necesario, exilio dentro del país, un aislamiento que puede llegar a ser una forma de encarcelamiento, como en el caso narrado en la novela o, en alternativa, propone la novedosa categoría de la auto-desaparición. Al respecto el remitente se pregunta si eran «desaparecidos para que no nos desaparecieran?» (Andruetto 2010, 204) reflexionando sobre una dinámica auto-represiva en la que coincidían víctima y victimario, salvación y condena. Sin embargo estimo más adecuado leer la experiencia de Julia en términos de exilio. Me inclino a esa decisión no solamente en consideración del traslado al que la mujer se ve obligada, sino pensando en el territorio elegido: la Patagonia. Una región caracterizada por una larga tradición de alteridad, con un estatus de 'colonia interna' de la Nación – como la define Pedro Navarro Floria (2009) – que ha marcado su territorialidad. De hecho la peculiaridad de la región incluye, además de la distancia espacial de los centros del poder, la lejanía administrativa, cultural, relacional típica de las colonias. Por otra parte el distanciamiento patagónico – material y simbólico – se acompaña, desde los primeros contactos del área con el hombre europeo, a la creación de un mito salvador documentado por una amplia trayectoria literaria en la que la región oficia de último baluarte de la libertad y al mismo tiempo linda con el territorio de la ilegalidad, condición que justamente por ser liminal le permite caracterizarse como espacio de acogida y amparo.³

La partida de Julieta, en cambio, presenta factores de expulsión más emocionales que, sin embargo, radican en la doble experiencia familiar de las generaciones anteriores (Rocco 2014, 242) y en la incapacidad de estas de mantener una relación serena con su pasado. Al respecto es elocuente la consideración de León y Rebeca Grinberg según los cuales

3 Para comprender la dimensión y la efectividad del fenómeno en su representación literaria es suficiente recordar unos ejemplos recientes: la Patagonia recibe al protagonista de *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato y de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, a los Butch Cassidy y Sundance Kid transformados en personajes ficticios por Bruce Chatwin en su texto exitoso *En Patagonia* (1977) y por Luis Sepúlveda en la novela *Patagonia Express* (1995), ampara a los revolucionarios protagonistas de la obra de Mempo Giardinelli, *Final de novela en Patagonia* (2000), que la eligen como espacio de salvación en los años de la dictadura, y a los bandidos-justicieros de Raúl Argemí en su texto *Patagonia Chu Chu* (2005).

Las tensiones del exilio inciden en la vida familiar creando nuevos conflictos [...]. Algunos exiliados, que habían desarrollado una intensa militancia en su país, sienten que no pudieron ocuparse de las necesidades de sus niños: antes, por haber antepuesto otros intereses, que consideraron prioritarios e impostergables; y ahora, por sentirse empobrecidos y fracasados, no pueden brindarse como modelos de identificación. (L. Grinberg, R. Grinberg R. 1984, 192)

Es justamente la dificultad de la madre de brindar un modelo identitario el rasgo de la relación de Julia y Julieta, que se ven transformadas en hermanas, hijas de una misma madre-abuela, sin que eso erradique las expectativas de la hija para con su madre. Expectativas que se tornan conflictos no resueltos. Más puntualmente – como afirma Perassi (2016, 233) – la novela plantea «el tema controversial de la maternidad tal como se dio entre las militantes en los setenta» y él «de la genealogía [...] abordada desde la relación entre madres e hijas». Al respecto parece interesante mencionar nuevamente a los Grinberg, quienes consideran que

la carencia de despedida [...] hace que [los exiliados] experimenten su partida como un atravesar la frontera entre el reino de los muertos y el de los vivos. Para su vivencia profunda, todos los seres humanos de quienes no han podido despedirse y a quienes temen ‘no volveré a ver jamás’ quedan transformados en ‘muertos’ de quienes no pueden separarse satisfactoriamente. Y sienten también que ellos mismos quedan como ‘muertos’ para los demás. (L. Grinberg, R. Grinberg R. 1984, 189)

La vivencia de muerte derivada de la falta de despedida que simbólicamente atenaza a los exiliados se concreta, en la narración, en la ausencia de Julieta en los momentos postreros de la vida de Julia. La crisis psicológica del exilio se transforma en el rechazo material y en la elaboración textual de la muerte materna y su legado generacional.

Las reflexiones de las protagonistas muestran claramente la dimensión social, política y generacional del sentimiento de abandono de Julieta, hija de la generación desaparecida o vejada por la represión militar, de los jóvenes que hicieron de la utopía de la justicia social el horizonte de sus vidas y la razón de sus existencias con una determinación que, en la opinión de los hijos, resulta excesiva y totalizadora. Julieta

cree – no puede pensar de otro modo – que para su padre y su madre los ideales, lo que ellos llamaban tan resueltamente ‘la revolución’, han sido asuntos más importantes que tener una hija y que, en el fondo de todo, es por eso – no por otra cosa – que sus vidas y la suya tomaron el curso que tomaron. (Andruetto 2010, 64)

Una consideración crítica y amarga que a menudo se confirma en los textos escritos por los hijos, es decir la vasta producción de autores pertenecientes a las generaciones sucesivas a la de las víctimas de la dictadura entre los que se cuentan descendientes en sentido propio o escritores que manifiestan en sus obras una adhesión ideológica, un acto afiliativo (Faber 2010), dando lugar a una escritura que «se injerta en las nuevas prácticas testimoniales» de ‘testimonio ficticio’ y ‘testimonio después del testimonio’, según la terminología propuesta por Perassi (2016, 232). Nos proporciona un ejemplo de cuestionamiento de las elecciones de los padres un texto menos ficcional como *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* de Mariana Eva Perez (2012). Al respecto cabe recordar que ambos textos, como muchos de los que encaran el mismo tema, se basan en elementos biográficos de las autoras, aunque organizados por una lógica estética y una tipología literaria diferentes (Borghi et al. 2014, 203).

3 De la subversión formal a la interacción creativa

Ambas obras se inscribe en una tendencia de la escritura posdictatorial a substraerse a estrictas adscripciones a los géneros literarios superando las demarcaciones entre lo ficcional, lo testimonial y lo auto-testimonial, acudiendo a una fórmula que a menudo se apoya en el elemento icónico yuxtapuesto al texto cuya función no es de simple refuerzo semántico de los contenidos textuales.

Las imágenes mentales y las indiciales no se anulan unas a otras pero tampoco se confirman, sino que señalan ese sensorium o conjunto de fuerzas invisibles sobre las que se edifican las percepciones, los juicios ideológicos y las acciones individuales y colectivas. (Vázquez 2016, 128)

Son obras en las que la dialéctica texto-imagen representa otra manera de cuestionar las categorías tradicionales, como la hegemonía del discurso verbal, y reafirman la voluntad de no proponer un discurso autoritario – ya sea al destinatario interno ya sea al lector – sino proporcionar los materiales para una elaboración autónoma. La finalidad es poner en tela de juicio los conceptos adquiridos de forma irreflexiva y sedimentados:

erosionar el ‘habla’ social de la época, aquel que reprodujo el ‘por algo será’ así como desmontar los discursos que en el presente enaltecen la figura del militante. (118)

Por otra parte los materiales iconográficos enfatizan el carácter fragmentario e inabordable propio del tiempo pretérito (Hirsch 1992-93) que esos libros elaboran. En *Lengua madre* la fragmentación se reafirma en el uso

de los deícticos conformando un recurso central que marca la escritura con el tema subterráneo de la despersonalización y la delocalización. Este segundo fenómeno subraya la dialéctica entre cercanía emocional y lejanía geográfica que atraviesa los actores del éxodo. Los indicadores de la enunciación se encargan de enfatizar la distancia cuando, en un diálogo entre personas que se encuentra una en el país y otra en el extranjero, al referirse al propio entorno, el hablante usa el mismo adverbio de su lejano interlocutor dando lugar a expresiones extrañantes y a veces cómicas. La misma cuestión se plantea a la hora de definir las voces presentes en el texto en el que la deíxis, con su práctica de despersonalización, va delineando papeles ante que personajes. Sin embargo es a través de ese mecanismo que, por un lado, se reconstruyen los acontecimientos históricos y personales superando el ‘habla’ social y familiar; por otro lado, las figuras centrales – Julia y Julieta – a través del desnudamiento y la despersonalización logran la comunicación que los preconceptos, el ‘habla’, lo no dicho sedimentado en los años no ha permitido actuar.

A medida que el mecanismo de la deíxis se hace patente, el discurso excede la contraposición paradójica de los indicadores de enunciación para recuperar los valores subyacentes y penetrar los múltiples significados del éxodo. La experiencia alemana y la herencia familiar permiten a Julieta comprender y aceptar que «el exilio es eso: no saber adónde regresar» (Andruetto 2010, 45) y que, por otra parte, no importa la profundidad del conocimiento del país de procedencia porque «eso que no conoce ha seguido viviendo en ella, hizo en ella su casa, más allá de lo que cree o piensa» (Andruetto 2010, 62). Le consiente comprender que la lengua es la patria, la querencia que está buscando:

sabe que está hecha de esta tierra y de estas palabras, de cada palabra que ha oído [...] aunque viva en Munich, investigue en inglés y hable todo el tiempo en alemán. (Andruetto 2010, 61)

Le permite igualmente intuir que el conocimiento adquirido de esos mecanismos la puede reubicar en la genealogía femenina de la que participa a pesar de haber renegado de ella. Acepta entonces el archivo que la caja legada por su madre constituye y reconstruye la tragedia:

Recorrer las cartas es recorrer el pasado, debe comprender eso si quiere seguir adelante: un pasado no sólo suyo, sino también de su familia y de su tierra. Su madre recibió durante años las palabras de los otros y aun en su desorden – en el desorden de su vida, cuestionado por todos – construyó un archivo. Y es por eso que ella puede ahora repasar la tragedia. (64)

La palabra usada en el texto – archivo – remite a mi entender, aunque no pueda negar cierto grado de arbitrariedad en esa lectura, al significado

que le atribuye Agamben (1998). Como en el caso del archivo foucaultiano del que mueve el filósofo italiano, el acto enunciativo, el tener lugar de un discurso, prima sobre el valor semántico de los materiales legados. No es casual que en el contenido de la caja falte casi integralmente toda información sobre la ‘destinataria’ y la ‘remitente’ de la misma y que la importancia de ese archivo doméstico se configure en la potencialidad de re-estructurar una relación entre dos mujeres que habían renunciado mantenerla. La caja-archivo posibilita el testimonio en el momento en que encarna la potencia enunciativa de una persona, es decir que «situa il soggetto tra una possibilità e una impossibilità di dire» (Agamben 1998, 135) y da voz al ausente cuyo testimonio se coloca en el intersticio entre la memoria y el silencio, rebasando la contingencia, interpretada como posibilidad de no ser. Ilustrando su contradictorio carácter, el filósofo afirma que:

La testimonianza è una potenza che si dà realtà attraverso una impotenza di dire e una impossibilità che si dà esistenza attraverso una possibilità di parlare. (Agamben 1998, 136)

El núcleo de la novela se configura como una paradoja ya que pone de relieve como la muerte, al silenciar la madre, brinda a ésta la oportunidad de dar testimonio porque «L'autorità del testimone consiste nel suo poter parlare unicamente in nome di un non poter dire, cioè, nel suo essere soggetto» (147). Se estructura entonces una relación en la que la hija se vuelve el *auctor*, es decir el testigo que puede dar testimonio gracias a un elemento preexistente que convalida y certifica (139-40).

La figura de Julieta, en la que se trenzan la hija y la estudiosa, permite construir un paradigma en el que dialogan los posicionamientos teóricos de filósofo italiano y del intelectual árabe ya que la función de *auctor* que la joven desempeña se desprende de una sabia actuación del papel que, según Said, representa el deber máximo del mundo académico: transformar el conflicto en conciliación y la contraposición en interacción creativa (Said 2008, 455) y, en el caso específico, dar testimonio de esa riqueza. Una función que interpela al mundo académico al que Said propone como modelo el migrante y el viajero quienes, en su mejor versión, tienen que estar en condición de «esplorare e viaggiare attraverso altre lande, altre identità, altre varianti dell'umana avventura» (Said 2008, 455).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998). *Quello che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Andruetto, María Teresa (2010). *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori.
- Argemí, Raúl (2005). *Patagonia Chu Chu*. Sevilla: Algaida.

- Borghi, Costanza et al. (2014). «Una mirada crítica sobre Lengua Madre. Una conversación con María Teresa Andruetto (23 de diciembre de 2013)», in «Migrazioni, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispano-americane», num. speciale, *Altre Modernità*, 201-6. URL <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4139/4212> (2018-03-12).
- Faber, Sebastiaan (2010). «La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)». Álvarez-Blanco, Palomar; Dorca, Toni (eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 101-10.
- Favero, Luigi (1992). «Le liste di sbarco degli immigrati in Argentina», *Altreitalia*, 7, 126-38.
- Grimberg, León; Grimberg, Rebeca (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hirsch, Marianne (1992-93). «Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory», «The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity», spec. issue, *Discourse*, 15(2), 3-29.
- Navarro Floria, Pedro (2009). «La mirada del reformismo liberal sobre los Territorios del Sur argentino, 1898-1916». *Quinto Sol* (Santa Rosa), 13, 73-103.
- Perassi, Emilia (2016). «Desde el cuerpo de las madres: Nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio». Reati, Fernando; Cannavacciuolo, Margherita (eds.), *Desde la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo, 227-42.
- Perez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rocco, Federica (2014). «Migración, exilio e insilio en Lengua madre de María Teresa Andruetto». Perassi Emilia et al. (a cura di), *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 241-50. DOI 10.14277/978-88-97735-96-0/001.
- Said, Edward W. (2008). *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*. Milano: Feltrinelli.
- Tirabassi, Maddalena (1993). «Italiane ed emigrate». *Altreitalia*, 9, 139-51. URL www.altreitalia.it/ImagePub.aspx?id=78748 (2018-03-12).
- Vázquez, Karina Elizabeth (2016). «Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina». Reati, Fernando; Cannavacciuolo, Margherita (eds.), *Desde la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo, 115-41.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Morir como una mujer en fuga en *Anacrón: hipótesis de un producto todo* de Augusto Marquet y Gabriel Wolfson

Verónica Paula Gómez

(Universidad Nacional del Litoral; Instituto de Humanidades
y Ciencias Sociales-CONICET, Argentina)

Abstract The third volume of the *Electronic Literature Collection* (ELC3) is home to a Latin American technopoetic that resorts to national death imagery and the location of women in fugue under this subject. Particularly, we refer to the electronic literature work untitled *Anacrón: hipótesis de un producto todo* by Augusto Marquet and Gabriel Wolfson (Mexico), that combines Mexican death folklore with videogames logic. The work focuses on women death as reality of Mexico nowadays, changing the meaning that it has had traditionally. This paper analyses how women are presented in this Latin American production in global contexts of exclusion and violence in Mexico. The objective is to identify the transformation of traditional national elements related to death into a political denounce of the violence suffered by women in the country that are in fugue.

Sumario 1 Presentación. – 2 Antes de la fuga. – 3 Latencias de la fuga. – 4 Sentidos fugitivos. – 5 Restos en fuga.

Keywords Death imagery. E-literature. Latin American context. Women bodies. Fugue.

1 Presentación

En este trabajo proponemos un análisis de la obra de literatura digital *Anacrón: hipótesis de un producto todo* de Augusto Marquet y Gabriel Wolfson (México). Brevemente, podemos definir a la literatura digital o electrónica como aquella producida por y para ser consumida solo a través de internet, es decir, *born digital* (nacida digital¹): «The field of electronic literature is an envolving one. Literature today not only migrates from print to electronic media; increasingly, 'born digital' works are created explicitly for the networked computer» (Hayles 2008, 8) (El campo de la literatura electrónica es envolvente. La literatura hoy no solo migra de la imprenta al soporte electrónico; crecientemente los trabajos 'nacidos

1 Todas las traducciones son de la Autora.

digitales' están creados explícitamente para computadoras en red). Estos artefactos literarios se vinculan con la tradición de la poesía visual (Perednick, Doctorovich, Estévez 2016; Molas, Bou 2003) y son pensados, escritos y desarrollados en relación con otras artes, bajo una primacía de la práctica de la lectura y la escritura para llevar a cabo sus narrativas y mantener su carácter literario mediante la función poética (Jakobson 1973). Los lenguajes intermediales (Rajewsky 2005) – fotográfico, cinético, musical, visual – cooperan para converger materialmente en una obra de este tipo, mediante la experimentación técnica.

En particular, *Anacrón* es una producción hipertextual que se encuentra inserta en el tercer volumen de *Electronic Literature Collection* (ELC3).² La obra, además de interacción visual y verbal, combina onomatopeyas con música. Se trata de un poema digital que se construye a partir de la recombinação de un texto original que fue escrito por Gabriel Wolfson, quien se autodenomina «poeta bandido», y que se reproduce a continuación en una captura de pantalla en la figura 1.

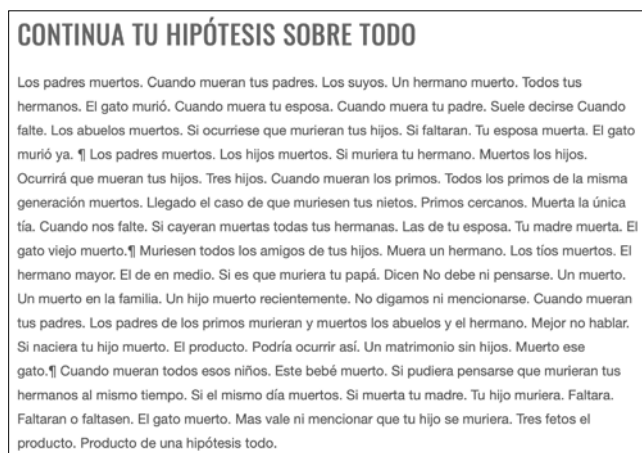


Figura 1. Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Por su parte, Augusto Marquet rediseña el texto a partir de herramientas mediales (Rajewsky 2005) y lo llena de imágenes y sonidos vinculados a la muerte, la tradición mexicana de la muerte, las formas en las que se muere en México. Es así como transforma el texto lineal y sintagmático

² Disponible en: <http://collection.eliterature.org/3/work.html?work=anacron> (2018-01-18). Resulta de importancia para una mejor comprensión de este artículo que el lector explore los vínculos sugeridos y experimente la obra al menos una vez.

(Gómez 2013) inicial (Kozak 2015), es decir, en una obra experimental en donde la materialidad adquiere un lugar predominante en línea con lo planteado por Hayles en *Writing Machines*: «Like all literature, technotext has a body (or rather many bodies) [...] The physical attributes constituting any artifact are potentially infinite [...] Materiality thus emerges from interactions between physical properties and a work's artistic strategies» (Hayles 2002, 32-3) (Como toda la literatura, un tecnotexto tiene un cuerpo (o más bien muchos cuerpos) [...] Los atributos físicos constitutivos de cada artefacto son potencialmente infinitos [...] La materialidad entonces emerge de las interacciones entre las propiedades físicas y las estrategias del trabajo artístico). Desarrollada a partir de Acrobat y Flash, esta obra responde a la posición del cursor del mouse sobre la pantalla, permitiendo la aparición de textos alternados mediante movimientos aleatorios, sonido, vídeo y secuencias animadas. Folclore y videojuegos nos interpelan acerca de la pregunta perpetua sobre la muerte y el valor de los muertos.

Tomando como base el título que da lugar a la obra – *Anacrón. Hipótesis de un producto todo* –, nuestro artículo indaga sobre los ‘momentos’ que transita la fuga en contextos de violencia, exclusión, desaparición y hasta muerte que sufren en particular, las mujeres en México. En primer lugar, exponemos aquello que en el título figura como «una hipótesis» sobre la construcción de homogeneidad de lo mexicano. En segundo lugar, observamos las latencias que gestan al «producto» muerto, la producción en serie de cuerpos migrantes por parte de las mujeres, la respiración entrecortada de las madres fugitivas. En tercer lugar, trabajamos con los sentidos que adquiere la fuga como «un todo» que parece, paradójicamente, definirse por aquello que excluye. Y por último, analizamos los restos del pasado que sobreviven a la fuga, trazando un paralelo con el neologismo «Anacrón» y las palabras anacrónico y anacronismo. A partir de estos cuatro momentos o modos de la fuga, analizamos la obra y proponemos una lectura de esta tecnopoética definida por sus autores como «vertiginosa».

2 Antes de la fuga

Comenzaremos con un análisis de la «hipótesis» que se presenta en el título y se desarrolla en la obra. Una hipótesis es aquello que está ‘debajo de’ (*hipo*) la tesis que sostenemos, aún por develarse, por materializarse. Se trata de la suposición que sirve de base para iniciar una investigación o una argumentación y en el caso concreto de *Anacrón*, refiere a la construcción de un todo homogéneo que puede, potencialmente, suceder en el tránsito de la vida a la muerte. Esta sería la hipótesis que se construye «antes de la fuga», de allí el subtítulo de este apartado.

Mediante un primer contacto con la obra podemos visualizar que esa construcción hipotética se sustenta en el modo en que tradicionalmente ha

sido concebida la muerte en la cultura mexicana, con sus reminiscencias a culturas locales junto con aquellas propias de la mentada globalización que vivimos en la actualidad. Todas ellas tienen que ver con la posibilidad de que México se construya a sí mismo como Nación. Estas tensiones entre los binomios local/global (Grossberg 2012), tradición/globalización ponen de manifiesto la llamada «teoría gastronómica» según la cual la Nación «se compone de elementos sueltos y sus diferentes culturas poseen una variedad de ingredientes de diferentes sabores y orígenes» (Hobsbawm 1995, 173). Siguiendo esta teoría, observamos que se combinan elementos locales propios de la tradición del día de los muertos, con otros que provienen de la cultura global/imperial estadounidense. Esos ingredientes interactúan en dos planos, uno visual como muestra la figura 2 y otro interactivo que puede explorarse al acceder a la obra misma.

Veamos a continuación la figura 2 en la que el lector/usuario puede ‘jugar’ a encontrar la respuesta a la pregunta que se postula la obra en su totalidad: ¿cómo jugar el juego de la vida? En la parte superior de la figura 2, podemos encontrar dos respuestas atravesadas por la lógica del videojuego: las vidas vividas (lasquelleva) y las vidas por vivir (vidasavivir).

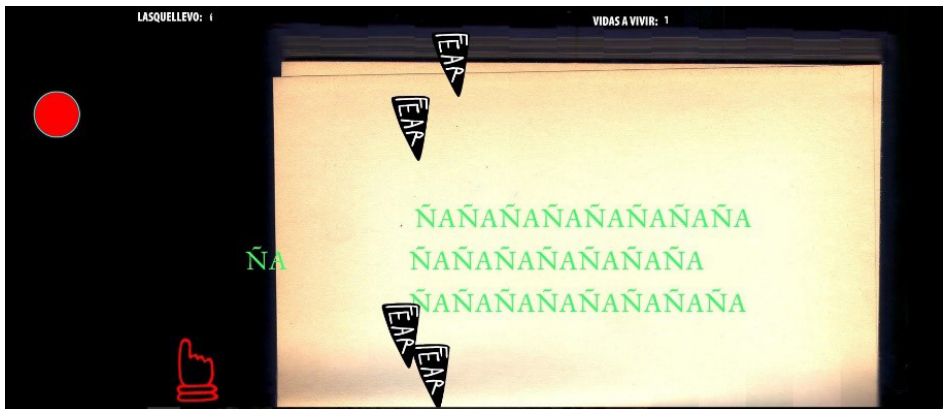


Figura 2. El juego de la vida: «Vida vividas» y «Vidas a vivir». Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

En segundo lugar, esa construcción hipotética se sustenta en el tópico de la muerte como parte fundante de la tradición mexicana. En este mismo sentido, la obra propone una lectura sobre las masas de mexicanos que honran a sus muertos una y otra vez, afiliados en torno de ceremonias comunes, al tiempo que también se desplazan hacia «el norte prometedor», aunque en muchos casos, en el camino la muerte los sorprende y provoca «ausencias» familiares. Según nuestro punto de vista, en la obra se manifiesta un discurso económico que atraviesa la muerte, el número

de muertos, la manera en que se muere, y que afecta las formas en las que políticamente se leen estas muertes y se convierten o no en rituales dependiendo de su valor. Siguiendo la propuesta de la imagen anteriormente presentada, la vida pareciera minada de posibilidades de muerte instantánea, aunque potencial, mediante un click: entre el número de vidas vividas y el número de vidas por vivir solo interviene la fuga, como un «fuera de programa» (Sarlo 2014).

Respecto del plano visual, predomina la caracterización de colores tradicionales por sobre la sintaxis que va cambiando a medida que el cursor pasa por la pantalla. Siguiendo la teoría gastronómica referida anteriormente (Hobsbwam 1995), las palabras, una detrás de la otra, se disponen como en un collage cambiante que incluye la sorpresiva aparición de iconografías provenientes tanto de la tradición mexicana – la calavera, la iglesia, las películas de cowboys, el bolero, los gatos de mal agüero – como del discurso global – la lata de Campbells, la música pop, las películas de Hollywood. Todos estos elementos son los nutrientes del plato presentados para alimentar a la economía y reflexionar sobre las (des)afecciones de la muerte: «Algunos aspectos económicos están funcionando de acuerdo con la lógica afectiva, que les permite estar cada vez más articulados con lo popular, de modo que entonces lo económico amplía su capacidad de realizarse o de articular lo virtual en lo real» (Grossberg 2012, 267).

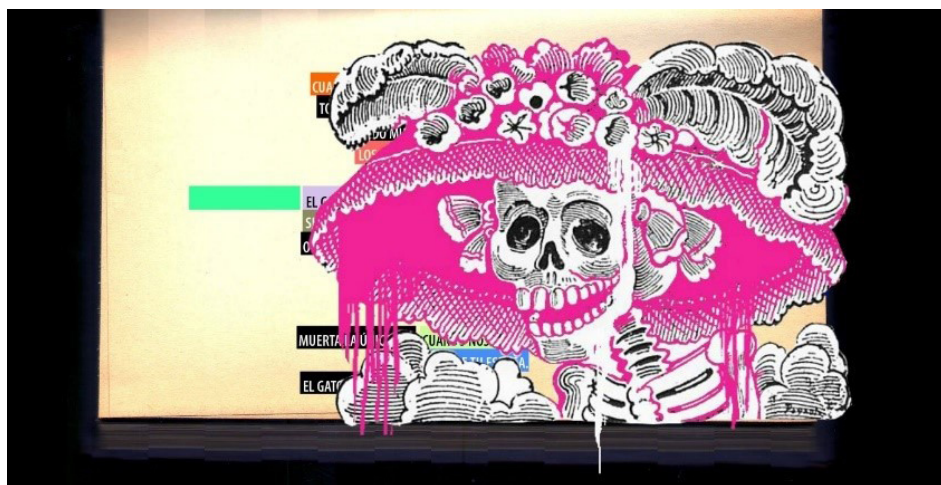


Figura 3. La calavera, ícono de la cultura tradicional mexicana para representar la muerte. Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Mientras en la figura 3 podemos ver la icónica calavera mexicana propia de la tradición del día de los muertos, también nos encontramos con imágenes del mundo global y del cálculo que da lugar al necrocapitalismo, esto es, un movimiento en el que los cuerpos que antes figuraban como fuerza de trabajo se ofrecen ahora ellos mismos como mercancía que engulle el sistema financiero global. En el caso de la figura 4, observamos tres planos superpuestos. Debajo de todo quedan los muertos que hacen de tejido base de la obra. Los nutrientes que daban vida a esos cuerpos aparecen en el plano intermedio, con porcentajes y gramajes, haciendo hincapié en la lógica numérica que domina nuestra contemporaneidad. Por último, la lata de Campbell se presenta en el plano más superficial, borrando parte de los datos antedichos y dejando tachaduras dispersas bajo la forma de una explosión.



Figura 4. Los nutrientes básicos recomendados y la lata de Campbells rompiendo la homogeneidad mexicana. Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Como vemos en la figura 4, la obra pareciera denunciar entonces que la muerte se ha transformado en un número aleatorio de cuerpos sin sepultura. La homogeneidad hipotética con la que abrimos este apartado pareciera incluir también esta posibilidad de fuga de la representación y del sentido de la ceremonia funeraria como desarrollaremos en otro de los subtítulos que componen nuestro artículo.

Hasta aquí diremos que, como hipótesis, toda la familia mexicana se encuentra en riesgo como un todo. No se particulariza especialmente a las mujeres como partícipes de ese tránsito entre la vida y la muerte. Pero poco a poco, a medida que experimentamos la obra, notamos que hay

algunas latencias en donde las mujeres parecieran ser gestantes de un «producto» específico al que es preciso «fugar» para evitar su muerte o hacer «morir» para evitar su fuga. Sobre este punto intentaremos acercarnos en el siguiente apartado.

3 Latencias de la fuga

Decíamos que otra forma en la que las mujeres aparecen representadas es mediante la idea de ser gestantes de «un producto», como reza el título de esa obra, con iguales posibilidades de vivir o morir en el tránsito de esa gestación. Esa falta de seguridad se presenta en fugas latentes, aspectos en que la muerte aparece como otra posible incerteza.

Entre los muchos sonidos onomatopéyicos, canciones y frases moduladas en lengua española que contiene la obra, una voz en off de mujer exclama: «ay mis hijos, los esperan los servicios al cliente». La frase se repite, con un énfasis que roza el tartamudeo debido a que produce eco. Las palabras que laten de modo predictivo mientras movemos el cursor, son parte de lo que esas mujeres gestantes suponen que sus hijos conseguirán como empleo, por ejemplo, el servicio al cliente. En este sentido, hay una transformación de esos cuerpos en objetos, debido al sistema laboral vigente en la contemporaneidad: «El trabajo productivo consiste en llevar a cabo simulaciones que los automatismos que los automatismos informáticos transfieren después a la materia» (Berardi 2003, 61).

Esta precariedad del trabajo ‘esperado’ apela a los modos de construcción subjetiva, débiles y mecánicos, en donde la utopía parecería ‘fugarse’ ante un destino de muertos en vida. La frase referida que ‘late’ una y otra vez a medida que experimentamos la obra da cuenta de que no todas las potencialidades que pueden gestarse en el vientre materno son las que servirán al mercado, ávido exclusivamente de nuevos cuerpos sometidos a la dictadura financiera (Berardi 2014).

Por otra parte, la frase condicional «si naciera tu hijo muerto» que podemos ver en la figura 5, se presenta junto con el sonido de un corazón que late y que acompaña nuestros propios latidos mientras jugamos nuestra vida de videojuego hasta que arribamos al «game over» que analizamos más adelante. Pero los latidos pueden acabarse súbitamente, cuando la muerte llega por accidente, por «exceso», como fuga inesperada de leche materna. Entonces el bebé muere de «asfixia de teta» como vemos también en la figura 5, en la novena línea del texto, en blanco y verde:

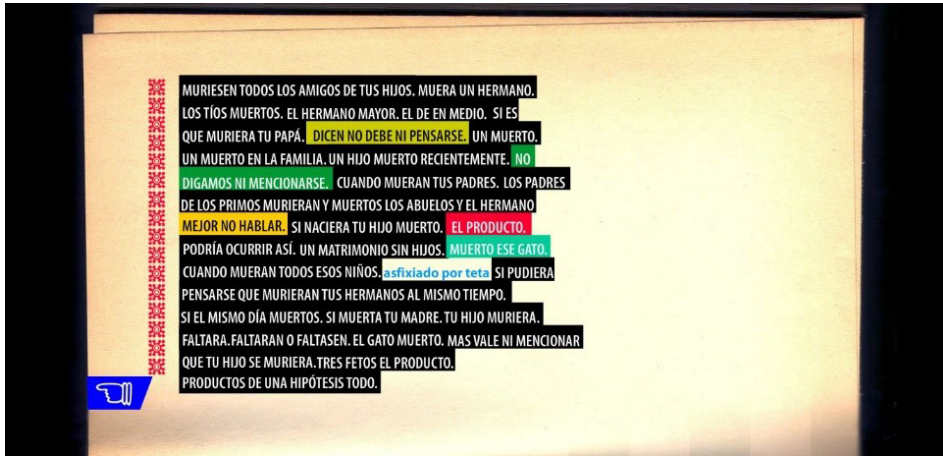


Figura 5. La madre que asfixia al hijo con teta. Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Al ritmo de la canción «The Wall»³ de fondo, nos encontramos también con latencias de muerte siguiendo una sintaxis experimental, que se fuga de las reglas tradicionales y que da como resultado «la promesa es la muerta», como podemos ver en la figura 6 que sigue, al centro del texto, a la derecha de la quinta línea. Si observamos con atención, la tipografía de esa frase en negro y rojo y de gran grosor, con fondo beige, contrasta con la mayor parte del texto, cuyas palabras se escriben con letra blanca muy fina sobre fondo negro. El fondo de esta frase «ahueca» con su promesa, la superficie de la escritura y cava una tumba que deja sobresalir la hoja que sirve de base a toda la interfaz de la obra. De este modo, la frase no solo revela su significado por *lo que dice* sino por *lo que hace* al hundirse en la profundidad de la superficie destinada a la interacción. A ello debemos adicionar que el hecho de que la promesa sea «la muerta» alude claramente a la mujer y no a la muerte de todos los nominados allí (padres, hermanos, gatos, etc.).

3 «The Wall» es una canción del grupo Pink Floyd del disco homónimo editado en 1979.

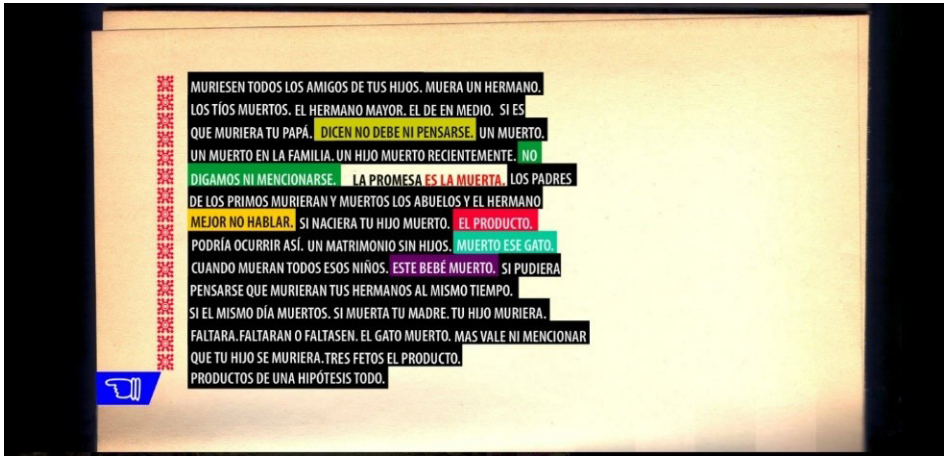


Figura 6. «La promesa es la muerta». Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Ante todas estas promesas de muerte a los productos-hijos de mujeres a las que se dirige la obra, ellas solo tienen una posibilidad: fugarse de ese destino. Esa fuga de la maternidad se expresa en lo que, a nuestro entender, podría interpretarse como un grafiti expuesto en la figura 7.

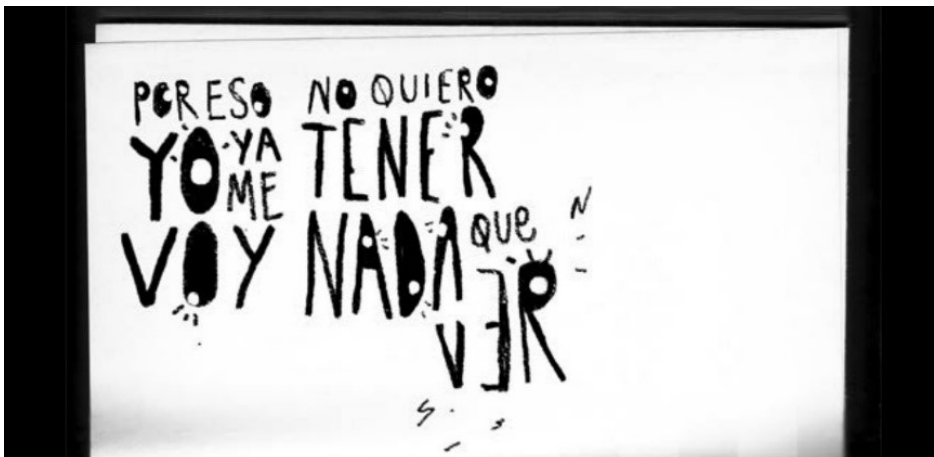


Figura 7. Grafiti que representa la fuga de la maternidad. Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

El grafiti se presenta como la contracara de ese río de muertes que no cesa de acosarlas. Migrar como fugarse, pareciera ser el modo que encuentran para «no tener nada que ver» y de ese modo la fuga salva también las potencialidades de su «producto» del destino prefijado por el juego de la vida precaria (Butler 2006). Es decir, esos hijos ya no estarán destinados a existir como números de un sistema financiero ávido de sus servicios como trabajadores autómatas dado que sus potenciales madres se fugan al reverso de la trama. De allí que la palabra «ver» en el grafiti aparezca con la letra ‘e’ invertida y su interfaz general se presente como la contratapa del libro de los muertos que venimos experimentando. Desde ese lugar ‘contrapuesto’ de la obra, aparecen ‘formas de ver’ mediante el dibujo de ojos y pestañas en algunas letras que posibilitan ‘huecos’, vacíos por donde espiar, hendiduras por las que se fuga la mirada indiscreta. ¿Qué cosas pueden verse durante la fuga? Un todo del otro lado de la pantalla, algo que analizamos en el próximo apartado.

4 Sentidos fugitivos

En los apartados anteriores hemos trabajado con dos términos que componen el título de la obra que analizamos: «hipótesis» y «producto». En este apartado, haremos mención a la expresión «un todo». A este respecto quisiéramos primero establecer algunas aclaraciones del contexto propiamente latinoamericano que atraviesa esta tecnopoética. Una de las discusiones más frecuentes en el campo de la literatura digital latinoamericana es a qué llamamos propiamente «latinoamericano» (Kozak 2017; Flores 2018). Si bien este tema no forma parte del presente trabajo, nos parece destacable mencionar el hecho de la especificidad latinoamericana en las problemáticas tratadas en esta obra. La exclusión, la migración forzada y la violencia atacan de modo particular a las mujeres (nominadas como esposas, hijas, primas, tías, abuelas) por lo que uno de los objetivos de la obra es manifestar una denuncia política sobre lo que es «morir como una mujer» en México.

Habiendo realizado esta aclaración, nos remitiremos a estas temáticas y su vínculo con la formación de la Nación mexicana. Si en el apartado 2 trabajamos con el concepto de Nación a partir de la denominada «teoría gastronómica», también creemos que *Anacrón* remite a la Nación concebida bajo la metáfora de una familia espiritual extendida que imaginariamente posee raíces culturales, lingüísticas, morales y emocionales comunes (Parekh 2000) en donde las mujeres son alimento de un sistema nutrido por muertes anónimas y sin ceremonia. Las mujeres mexicanas son absorbidas por la muerte inminente una y otra vez, y reproducidas al mismo tiempo en palabras que nacen en la obra de modo recursivo. Predomina el paradigma folclórico en el que la vida y la muerte, los cuerpos que dan vida y a los que se les da muerte, se invisten o carecen, según su valor, de simbologías e ideologías.

La vida y la muerte condensan la potencia como posibilitadora de «un todo», una latencia omnipresente: «más vale ni mencionar los 3 fetos, hipótesis de un producto todo». Esos fetos son los que gestan las mujeres migrantes y a los que nos dedicamos en el apartado anterior. Ahora nos preguntamos: ¿qué lugar posee en este «todo» la fuga de sentido? Creemos que es justamente esta forma de fuga la que define por la negativa el todo homogéneo mexicano. Aquello que «Dicen no debe ni pensarse», no se puede representar, aunque todos sabemos que es la muerte a la que el texto base remite una y otra vez.

En línea con lo anterior, observamos en la figura 8 que súbitamente aparece una mano – presumiblemente de una mujer – con un cuchillo que atraviesa la pantalla. Se escuchan en off gritos que simulan aquellos de las películas de terror psicológico.



Figura 8. Fugas de sentido. Captura de pantalla. Fuente digital:
<https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Esta labor quirúrgica de recortar el texto manifiesta dos cosas. Por un lado, anteponer la acción «física» para evitar darle sentido a la palabra. Entonces será «Mejor no hablar si nace tu hijo muerto. El producto». La muerte del hijo no se puede verbalizar, no existe en español un nombre para *decir* ese dolor, como sí existe, por ejemplo, la palabra «viudo/a» cuando se ha perdido al esposo/a o «huérfano/a» cuando se ha perdido a uno o ambos padres. Esta primera operación sobre la masa de las palabras reduce la significación verbal, pero amplía la visual, transformando a la familia mexicana toda en un solo cuerpo herido «sin nombre». Por otro lado, el cuchillo tiene un efecto a nivel perceptivo que altera el plano de la lectura e interactúa así con quien navega la obra, poniéndole un límite al «todo»

textual. Se producen así vacíos de sentidos, fugas de letras escondidas o en segundo plano, que al tiempo que impiden la lectura lineal, permiten una nueva interpretación por interposición de imágenes, siguiendo la interacción lúdica que se propone la obra en su conjunto.

En línea con lo lúdico, en la figura 9 aparece el juego del ta-te-ti. Llamado también tic-tac-toe, tres en raya, el gato, ceros y cruces, es un juego en el que dos jugadores, uno con un símbolo X y el otro O, deben conseguir colocar su ficha en línea en un tablero de 3 × 3. Dicha línea puede ser horizontal, vertical o diagonal. Lo curioso de este ta-te-ti es que no gana ni uno ni otro jugador, algo que podríamos interpretar como un desecho o una pérdida, un sentido en fuga entre la vida y la muerte. Se fuga de la economía de lo viviente, pero no se resuelve en la muerte individual sino en la desaparición de lo posible colectivamente.



Figura 9. Juego del ta-te-ti. Captura de pantalla. Fuente digital: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Bajo la lógica de los videojuegos, la fuga puede tener la forma de un «game over». Vivir como morir son acciones de un juego en el que el espectador cobra existencia en tanto interactúa y decide qué hacer: leemos en la figura 10 «Mueve el ratón cual si existieras, dispara al clickeo, muérete is just game over, we enjoy emptyness».



Figura 10. Decisiones del lector/usuario. Captura de pantalla. Disponible en: <https://productodeunahipotesis.wordpress.com/> (2018-01-19)

Esta centralidad del lector/usuario para decidir qué juego quiere o puede jugar, provoca fugas de sentido iniciales al tiempo que involucra nuevas formas de experimentación y acción. Tal como podemos ver en la figura 10, morir se presenta como un imperativo «muérete». Al mismo tiempo, mediante la fuga, hay nuevas maneras de volver a jugar la vida ya que perder una vida vivida en un videojuego no impide volver a empezar, «is just game over» (es solo game over).

5 Restos en fuga

Haciendo una breve recapitulación, podemos decir que en los apartados de este trabajo hemos analizado distintos sentidos de las fugas en relación con cada una de las partes del título de la obra: primero, una «hipótesis» sobre la posibilidad de fugarse de la muerte anunciada como parte de la gran familia mexicana; luego, los hijos como un «producto» gestado por mujeres en fuga; en tercer lugar, «un todo» que involucra a la familia mexicana entre la vida y la muerte. En esos intersticios encontramos distintos modos de fuga en los que aparecen temáticas muy presentes en el contexto actual de la Nación mexicana: la violencia, la migración forzada, los femicidios. Al mismo tiempo, también encontramos elementos que ten-

sionan el folclore local, mediante iconografías globales, algo que supone una reconsideración sobre el lugar intermedio de las significaciones de las fugas que proponemos en cada apartado.

Para cerrar este trabajo, hacemos mención a la primera palabra que aparece en la obra: *Anacrón*. En relación con esto, encontramos dos vinculaciones sobre este neologismo que permiten pensar algunos «restos» que se presentan como fuga de esas muertes familiares anunciadas.

Por un lado, en línea con la tendencia de este tipo de literatura de visibilizar lenguajes ocultos o subterráneos, el lenguaje algorítmico está aquí presente: ANACRÓN es un software libre que realiza tareas periódicamente en las computadoras, estén encendidas o no, como la muerte, que llega y se va periódicamente en cada familia, sin previo aviso. En este sentido, observamos que así como el software puede prescindir del estado en que se encuentre la computadora, también la obra atesora restos de tareas no cumplidas y en latencia, independiente de los clicks que el lector opere o no en la obra. Pero también ANACRÓN remite a «anacronismo» o «anacrónico», algo que, si bien sucede en tiempo presente, corresponde a costumbres del pasado, es decir, indica la falta de correspondencia en los tiempos en que pasan las cosas, como la forma ritual en la que se vive la muerte. De esa forma ritual quedan también «restos» que han logrado «fugarse» de aquel entramado que el sistema financiero global engulle sin fin.

Finalmente, la obra podría resumirse – aunque no por eso reducirse – en la puesta a punto de un juego que consistirá en hacernos recordar en cada partida la frágil línea donde yacen los restos entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, el valor o el desecho de esas mujeres en fuga.

Bibliografía

- Berardi, Franco (2003). «El trabajo cognitivo en red». *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Buenos Aires: Traficantes de sueños, 59-98.
- Berardi, Franco (2014). *La sublevación*. Buenos Aires: Hekht Libr.
- Butler, Judith (2006). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Flores, Leonardo (2018). «La literatura latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases, tradiciones». *Artelogie*, 11. URL <http://journals.openedition.org/artelogie/1590> (2018-01-20)
- Gómez, Verónica Paula (2013). «Materializar la 'letra' digital: entre la lectura sintagmática y la vida múltiple y medial». *Cuadernos FHyCS*, 44, 41-51.
- Grossberg, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Groys, Boris (2016). «Bajo la mirada de la teoría». *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 33-54.
- Hayles, Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge; London: The MIT Press.
- Hayles, Katherine (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame.
- Hobsbawm, Eric (1995). «8. Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy.» Fernández Bravo, Álvaro (comp.), *La invención de la Nación*. Buenos Aires: Manantial, 173-84.
- Jakobson, Roman (1973). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso.
- Kozak, Claudia (comp.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. 2da edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2017). «Latin American Electronic Literature: When, Where and Why». Mencia, María (ed.), *#WomenTechLit*. Morgantown: West Virginia University Press, 55-72.
- Molas, Joaquim; Enric Bou (2003). *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Editions 62.
- Parekh, Bhikhu (2000). «El etnocentrismo del discurso nacionalista». Fernández Bravo, Álvaro (comp.), *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- Perednick, Jorge Santiago; Doctorovich, Fabio; Estévez, Carlos (2016). *El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a.C. al Tercer Mundo*. San Diego: San Diego State University Press.
- Rajewsky, Irina (2005). «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, 6, 43-64. URL http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (2018-01-20)
- Sarlo, Beatriz (2014). *Viajes*. Buenos Aires: Seix Barral.

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Albertine resiste

Da Anne Carson a Niloufar Banisadr

Biagio D'Angelo
(Universidade de Brasilia, Brazil)

Abstract In the *Recherche's* sixth volume, Proust devotes an astonishing section on the theme of the escape. Albertine decides to run away from the Narrator's morbid jealousy, leaving no trace of herself. In this paper, the Proustian character will be considered as the emblem of the woman prisoner and dissatisfied, the victim of the gaze of a rigid society and, yet, powerful and free. Albertine, metaphor and allegory of the woman who plays an undesirable role, has recently been the subject of the re-reading of the Proustian work by the Canadian writer Anne Carson (*The Albertine Workout* 2014). We too would like to adopt the point of view of Albertine, if possible, and review, in the images of women censored, by the Iranian photographer Niloufar Banisadr, the portrait of escaping women, who choose, through art, the path of the existential battle.

Keywords Escape. Proust. Carson. Banisadr.

La fugue – paraît-il – est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide. Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité. Vous n'avez pas seulement tranché les liens avec le monde, mais aussi avec le temps. Et il arrive qu'à la fin d'une matinée, le ciel soit d'un bleu léger et que rien ne pèse plus sur vous. Les aiguilles de l'horloge du jardin des Tuileries sont immobiles pour toujours. Une fourmi n'en finit pas de traverser la tache du soleil.
(Modiano 1999, 78)

Questo lungo passaggio di Patrick Modiano è paradigmatico. Vi si parla di fuga, di abbandono di un luogo affettivo a cui si è affezionati, di esilio forzato o volontario, ma anche di resistenza, del desiderio umanissimo di legame e di appartenenza a uno spazio che non si è scelti, a un'identità che ci si ritrova addosso, talvolta a dispetto di sé. In *Dora Bruder*, lo scrittore francese, insignito recentemente del Premio Nobel della Letteratura, scrive, dunque, che se da una parte la fuga è la richiesta di un aiuto, dall'altra nasconde (o manifesta) una forma di suicidio. Comunque siano le cose, la fuga sembra determinare in chi la compie un «breve sentimento d'eternità», come scrive Modiano. Forse non ne sarebbero d'accordo tutti gli scrittori che in esilio hanno vissuto una fuga forzata, spesso angosciosamente drammatica. È certo che la fuga suggella una sospensione del tempo, un

arresto dello scorrere normale degli eventi perché si impone come nuovo avvenimento. La routine del tempo quotidiano, quel tempo che ci sfugge e che resta indefinibile, è definitivamente spezzata da un avvenimento 'nel' tempo che è anche una fuga 'dal' tempo. Prigionia del tempo e monotonia del tempo sono i fattori su cui si scatena la decisione della fuga.

«Mademoiselle Albertine se n'è andata!», grida al narratore proustiano Françoise, la domestica, nel sesto tomo della *Recherche*. Marcel Proust dedica un volume della sua opera monumentale al tema della fuga e a quello della sofferenza amorosa, che sfocia poi in una tragica conclusione.¹ Perché Albertine fugge? Sfugge alla gelosia morbosa del Narratore. Per resistere e vivere (benché il lettore proustiano sappia che si tratterà di un tentativo vano), Albertine decide di scappare, senza lasciare traccia di sé.²

L'Albertine proustiana, che, secondo una lettura *queer* e psicanalitica,³ per alcuni studiosi⁴ rappresenta il vero contrappunto al Narratore, quasi un alter ego, nella densissima trama della *Recherche*, tutta giocata sul riconoscimento della memoria involontaria,⁵ potrebbe essere considerata come la figura allegorica della donna prigioniera e insoddisfatta, vittima dello sguardo di una società rigida e, nel suo insieme, potente.

Albertine, metafora e allegoria della donna che gioca un ruolo indesiderato, è stata recentemente oggetto emblematico della rilettura dell'opera

1 È importante precisare che la sterminata bibliografia proustiana può considerarsi un capitolo a parte della fortuna dell'immenso autore francese. Studi e ricerche non accennano a diminuire. Lo stesso si dica del tema e della figura di Albertine. Una completezza bibliografica in tal senso esula dagli obiettivi di questo lavoro. Per questa ragione, abbiamo optato per non citare materiale bibliografico sull'opera di Marcel Proust e rimandiamo alla lettura di studiosi di grande calibro, quali Jean-Yves Tadié, Antoine Compagnon, Luc Fraise, Anne Simon, Julia Kristeva, Gaëtan Picon, Giovanni Macchia, Alberto Beretta Anguissola, solo per citare alcuni tra gli innumerevoli specialisti della *Recherche*.

2 Nell'immensa bibliografia degli studi proustiani, e in special modo, sulla figura affascinante e ambigua di Albertine, rimando solamente a due saggi fondamentali: Macé 1987 e Dubois 1997, nonché all'articolo di Laurent Jenny del 2005: «L'effet Albertine». *Poétique*, 142, aprile, 205-18.

3 Non a caso nel suo *Seminario XVIII*, Jacques Lacan si è occupato intensamente della creazione proustiana, quando si rivolge alle possibili confusioni tra le identità tra narratore e autore, confusione dovuta alla curiosità sempre morbosa e invadente di voler sapere se la storia narrata è autobiografica o no.

4 Si veda, per esempio, il volume di Ladenson 1999, nel quale si sostiene che i critici hanno deliberatamente ignorato l'elemento cruciale della rappresentazione saffica nell'opera proustiana. Per la studiosa nordamericana, invece, la centralità del lesbianismo corrisponde a un'ossessione sessuale e a un modello estetico, essenziali per la comprensione della *Recherche* e, soprattutto, del fatto che il Narratore si nasconda e rifletta le proprie pulsioni omoaffettive nel personaggio di Albertine.

5 Per una lettura in chiave psicanalitica, rimando, inoltre, al volume di Pecchioli Temperani 1985.

proustiana da parte della scrittrice canadese Anne Carson,⁶ in *The Albertine Workout* (2014).

Il volumetto, quasi un pamphlet di meno di cinquanta pagine, formato da frasi brevi, che ricordano la secchezza e l'arguzia dello stile classico aforistico, si apre con un'affermazione che sembra apparentemente evadere il nesso con la *Recherche*: «Albertine, the name, is not a common name for a girl in France, although Albert is widespread for a boy» (Carson 2014, 5). Vi troviamo già una sorta di allontanamento dall'opera proustiana, ma allo stesso tempo la frase indica quasi un'illuminazione sulla *Recherche*. Carson ci avverte che il nome di Albertine appare 2363 volte nel romanzo di Proust, che per circa il 20% delle volte è descritta in fase dormiente, e che molti critici, a partire da André Gide, sospettano che Albertine sia, in realtà, una creazione fittizia che riprende l'avventura o passione omoerotica dello stesso Proust verso il suo autista personale, Alfred Agostinelli. Albertine è l'ossessione proustiana. Il quinto volume della *Recherche* è stato chiamato *La Prisonnière* in francese, *The Captive* in inglese, ma solo nel sesto si parlerà di fuga vera e propria: *La fugitive*, o *Albertine disparue*. In fuga da cosa? Albertine non ammette mai di fronte agli interrogatori insistenti del narratore il suo lesbismo, nonostante egli sia cosciente degli appuntamenti segreti 'al femminile' dell'amata. Certo, Marcel narratore è affascinato dal sospetto sessuale e in preda a un acceso e, forse, malsano desiderio di salvezza, decide di rapirla, imprigionandola nella sua splendida dimora parigina. La contempla soprattutto quando dorme, paragonandola a una pianta: «Albertine's laugh has the colour and smell of a geranium» (Carson 2014, 12), commenta la Carson lettrice. Albertine non sembra avere, dunque, una propria individualità, o il narratore non le riconosce questa soggettività unica e fuori-di-sé, potremmo dire. «Albertine is not a solid object. She is unknowable» (Carson 2014, 14).

Dunque il narratore non conosce Albertine. Ella è inconoscibile, come sottolinea giustamente Anne Carson. In fondo, questo giudizio non è solo poetico o critico. Anche noi lettori di Proust sappiamo che Marcel non potrà mai conoscere Albertine. La sua fuga, nel cuore della notte, a sua insaputa, suggella quest'aporia che potremmo interpretare nella prospettiva del pensiero di Emmanuel Levinas (1976, 54): «Rien n'est plus étrange ni plus étranger que l'autre homme». Ha ben ragione il filosofo

6 Forse è doveroso dare qualche ragguaglio su Anne Carson, autrice poco conosciuta al pubblico italiano e dalla scarsissima, quasi inesistente bibliografia: scrittrice, saggista, studiosa di letteratura greca classica, nata a Toronto nel 1950, Carson è una raffinata traduttrice dell'opera di Saffo, alla quale ha dedicato un saggio e un libretto d'opera, ambedue inclusi nel suo libro *Decreation* (New York: Vintage, 2005). In questo volume, è possibile leggere un saggio poetico sull'opera del regista Michelangelo Antonioni e un'ode a Monica Vitti («Ode to the Sublime by Monica Vitti»). Nel suo volume più celebrato, *Autobiography of Red. A Novel in Verse* (New York: Vintage Contemporaries, 1998), rilegge i miti di Eracle e Gerione in chiave queer (traduzione italiana cf. Milano: Bompiani, 2000).

franco-lituano: l'altro è strano ed estraneo allo stesso tempo. Albertine rappresenta in Proust la formula di questo mistero della soggettività.

Savoir ce que fait Albertine, et ce que voit Albertine et qui voit Albertine, n'a pas d'intérêt par soi-même comme savoir, mais est infiniment excitant à cause de son étrangeté foncière en Albertine, à cause de cette étrangeté qui se moque du savoir. (Levinas 1976, 121)

Il sapere è «piacevole» (secondo Levinas che usa il termine «excitant») proprio a causa di questa stranezza che Albertine incarna, cioè il fatto che, nella sua vita osservata e mai appieno posseduta, vi è qualcosa di misterioso, non afferrabile, non governabile, non dominabile. La sua prigionia è una forma di possesso che nasconde l'avvenimento intimo del narratore proustiano: la realtà di Albertine è una 'realtà fatta di nulla', direbbe Levinas, cioè inaccessibile, oscura, imprevedibile perché altro-da-sé.

L'irraggiungibilità di Albertine coincide con la perdita doppiamente definitiva: la fuga, cioè l'assenza fisica, e la morte, cioè il mistero, l'incomprensibile eternizzato. Scrive Anne Carson (2014, 19): «There are four ways Albertine is able to avoid becoming entirely possessable in volume 5: by sleeping, by lying, by being a lesbian or by being dead». Tuttavia, l'assenza di Albertine, il suo allontanamento volontario e poi la sua scomparsa rafforzano Albertine come presenza e perciò come 'proprietà'. Albertine permane ritrovata nelle pagine del 'Tempo Perduto'. Allora, la sua fuga racchiude un paradosso: la perdita della donna amata (in realtà, come abbiamo detto, più contemplata che amata, più spiata e vigilata che adorata) diventa un'occasione, potremmo dire, 'fenomenologica' di scoprire l'altro come assenza e mistero. In altre parole, la fuga 'altrui' è qui intesa come riconoscimento della verità di sé. La fuga e la morte procedono di pari passo, nel senso che l'assenza, in ambo i casi, è un'agonia dove la partita giocata è nostalgica: il bene assente si materializza nella presenza della memoria. Nel cinquantunesimo frammento, Anne Carson ricorda che il narratore, dopo aver saputo della morte di Albertine, mentre è in viaggio 'purificatore' a Venezia, riceve un telegramma misterioso. Vi si legge: «Amico mio voi mi credete morta, perdonatemi, sono vivissima, vorrei vedervi, parlare di matrimonio, quando tornate? Teneramente. Albertine» (Proust 2012, 249). In realtà il telegramma è di Gilberte, di cui il narratore fraintende la calligrafia. È un momento altamente simbolico e inquietante. Albertine è ancora viva nella memoria del narratore. Il bisogno di mantenerla in vita e l'ammissione, ora sempre più attenuata, della gelosia morbosa si fanno spazio negli ultimi capitoli della *Recherche*. Forse Marcel dovrà anch'egli accettare di fuggire dalla propria narrazione per andare incontro a se stesso. Il personaggio di Albertine, prima prigioniera e poi fuggitiva, coincide nell'opuscolo di Anne Carson con un'idea fondamentale: il metodo Albertine è il metodo dello stesso Marcel Proust, prigioniero, prima e sempre, del silenzio narrativo

sulla propria omosessualità, e fuggitivo, poi *e sempre*, all'eterna ricerca di un significato della propria esistenza.

Albertine è una fuggitiva, in fuga da se stessa e da una propria liberazione. Dalla rilettura di Albertine – da parte di Anne Carson – a Niloufar Banisadr⁷ (1973) il passo, metaforicamente, è breve. Anche le donne delle fotografie dell'artista iraniana sono 'Albertines' in fuga e alla ricerca di un'emancipazione troppo spesso soffocata. È possibile, infatti, rivedere, nelle immagini di donne censurate della fotografa iraniana, il ritratto di donne in fuga che scelgono, attraverso l'arte, la strada della battaglia esistenziale. Le fotografie di Banisadr, che si tratti di ritratti al femminile, o di argomento astratto, prendono spunto, di solito, da momenti autobiografici dell'artista, specialmente quando, in modo persistente, evocano la narrativa della fuga e dell'esilio, della libertà di espressione, della censura e dell'emancipazione della donna medio-orientale e islamica. Apologia della donna succube delle politiche adottate dalla repubblica islamica dell'Iran o attacchi più o meno manifesti alla religione di stato? Nella produzione artistica di Banisadr ritroviamo sia l'una sia gli altri. La fotografa s'interroga sulla necessità e falsità delle apparenze, sull'essere donna, sulla femminilità, sulla proibizione e sulle passioni soffocate. Tuttavia, sebbene il racconto fotografico prenda avvio dalla sua esperienza personale, il lavoro di Banisadr riguarda l'aspetto più intimo e controverso del soggetto, soprattutto quando quest'ultimo si riconosce nell'identità femminile. Tra le numerose produzioni dell'artista franco-iraniana, la serie *Voiles aux vents*, (ma sarebbe meglio denominarla 'sequenza' per la sua tipologia narrativa) creata tra il 2010 e il 2012,⁸ considerata tra le sue più convincenti, è quella che più permette riflettere sul tema dell'esilio, della fuga e della donna che si vuole emancipare. La sequenza di foto presenta immagini sprovviste di figure femminili e apparentemente semplici: una finestra e una tenda trasparente che oscilla nel vento. Tutto è allusivo, a cominciare dal titolo, che sembra ricordare, in un allegorico gioco di parole, uno dei piatti tipici della gastronomia francese (i *vol-au-vent*) inventato da Antoine Carême, una pasta-sfoglia che nasconde un ripieno, un certo contenuto. Qui si tratta di veli (con ulteriori e ovvi riferimenti al costume islamico femminile del *hijab* e del *chador*), e di veli al vento.

7 Niloufar Banisadr, fotografa ormai apprezzata e riconosciuta a livello internazionale, è una degli artisti iraniani colpiti dalla rivoluzione iraniana del 1979 che vide alla guida del governo l'ayatollah Khomeini. Il nuovo corso politico provoca un pesante bilancio nella famiglia dell'artista: prigionie, condanne a morte, o l'esilio. Dopo aver studiato la fotografia all'università di Azad, a Teheran, con divieti sempre più ostili alla sua pratica artistica, parte per la Francia, dove attualmente risiede.

8 La serie è stata denominata in inglese come *Sexy Windows* ma l'artista non ha mai confermato questo titolo che dà all'intera produzione fotografica in questione una sfumatura 'spettacolarizzante'.

Banisadr mostra una successione di ondulazioni, ottenute dalla presenza del vento, di un velo o lenzuolo simbolicamente esposto fuori da una finestra. Tra le sbarre anguste della finestra, quasi una casa-prigione, il tessuto trasparente ricorda vagamente il lenzuolo utilizzato dai prigionieri evasi dalle carceri. Resta solo l'effetto della sua oscillazione, anche se il suo movimento racconta un avvenimento decisivo: la fuga. Man mano che la sequenza si svela all'osservatore, spesso qui identificabile con uno spettatore voyeur, che dalla sua finestra sta spiando gli spostamenti di chi è dirimpettaio, le denotazioni allegoriche aumentano. Il velo al vento è una metonimia della donna in fuga. La trasparenza del velo immacolato, con i suoi sinuosi andamenti sotto vento, lascia evidenziare una sensualità inattesa. A volte il velo forma un'immagine che sottintende il sesso femminile. Si tratta di un erotismo 'semischiuso', mai volgare, quasi a voler delineare alcuni spunti per una pornografia soft, cioè una raffigurazione più o meno esplicita di un soggetto sessuale.

Tuttavia, ciò che risulta maggiormente esaltato nella produzione fotografica dell'artista franco-iraniana è essenzialmente un messaggio di natura politica: la donna di Niloufar Banisadr, nuova Albertine, è alla ricerca di una libertà individuale. Può ancora portare il velo per tradizione familiare o religiosa, ma questo non impedisce che si censuri la sua femminilità, la sua sessualità, la sua presenza culturale nel mondo islamico e, nello specifico, mediorientale.

Banisadr ha inizialmente dedicato il suo sguardo a polemici autoritratti espressivi con il velo. In *Acte Manqué-Freud* (2004) gli occhi fissano l'osservatore. Il corpo si mostra scandaloso. Tra il velo perturbatore che nasconde il viso e le parti più visibili, si scatena la dicotomia oriente-occidente, un dualismo spirituale che parla di censure e di desideri soffocati, di ambito pubblico e sfera privata. Il gioco delle apparenze non è un momento ludico ma un rituale implicato, impegnato, contro l'egemonia della classe occidentale e a favore di una comprensione dell'altrui orientalismo (come nella Monna Lisa di *Mes voyages*, 2015).

Il velo della sequenza fotografica di Banisadr è velo, lenzuolo, trasparenza, simbolo di libertà e di fuga. Ma dietro questo 'spostamento', l'allontanarsi ha delle valenze invisibili: l'assenza della figura umana evoca uno spazio elegiaco e drammatico allo stesso tempo, ora svuotato, per l'appunto, di qualsivoglia elemento soggettivo. Inoltre, le immagini richiamano alla mente un passato di silenzi, tormenti o dolorose accettazioni supine. La fuga è un tentativo di rimozione dalle punizioni del non-essere. Il Tu, l'Altro, non può essere manifestamente presente in queste fotografie. È meglio rappresentare oggetti, far tacere il Tu momentaneamente, per lasciare emergere un Io bisognoso di essere ascoltato, di essere protagonista, senza censure, di arrestare la fuga da sé e dal mondo.

Tuttavia, il Tu non può essere sottaciuto. Il fenomeno artistico si muove sempre nelle sabbie mobili dell'alterità. L'artista parte dalla relazione con

l'altro perché questo rapporto non solo lo costituisce, ma gli permette uno scandaglio dentro il suo essere, un conoscersi più profondo. Per Levinas, infatti, l'altro si dona come 'volto' e ha la capacità di interrogare il soggetto e di stabilire qual è il suo luogo nel mondo. Levinas non esita a considerare quest'esperienza come un preludio della trascendenza. Perché l'altro si dona sotto forma di una duplice condizione: è inafferrabile, ma anche mortale; può essere posseduto in una sua verginità, lasciandolo paradossalmente intatto, o per stringerlo fino a soffocarlo, negandogli, invece, ogni traccia di libertà.

La fuga è certamente un processo inesorabile, una scelta di non ritorno, ma essa ritorna costantemente come un'operazione ciclica che l'arte non trascura mai, poiché di essa si alimenta. Albertine scompare e, come sospetta Anne Carson, Marcel, già incoscientemente consapevole di questa morte, è costretto a ricostruire il tempo perduto per ridare senso e valore a quella fuga inspiegabile ai suoi occhi. La donna che Niloufar Banisadr (non) raffigura cerca di affrancarsi, fuggendo da una finestra che mostra ancora i segni della sua femminilità disprezzata, ma saranno solo i posteri a verificarne la resistenza e la veridicità della lotta vissuta. Marcel Proust ne era già cosciente: di fatto, l'unica possibilità di Albertine di resistere e affermarsi non era che un modello plurale di 'dis-identità', cioè un perdersi tra miriadi di frammenti di sé, un rompere con se stessa, per ritrovarsi e confermarne, così, la propria singolarità e il suo essere sfuggente:

Ce fut surtout ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertines, qui était son seul mode d'existence en moi [...]. (Proust 2003, 189)

Bibliografia

- Carson, Anne (2014). *The Albertine Workout*. New York: New Directions Books.
- Dubois, Jacques (1997). *Pour Albertine*. Paris: Ed. du Seuil.
- Jenny, Laurent (2005). «L'effet Albertine». *Poétique*, 142, aprile, 205-18.
- Lacan, Jacques (1996). *Il seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del semiante*. Torino: Einaudi.
- Ladenson, Elisabeth (1999). *Lesbianism's Proust*. New York: Cornell University Press.
- Levinas, Emmanuel (1976). *Noms propres*. Paris: Fata Morgana.
- Macé, Gérard (1987). *Le Manteau de Fortuné*. Paris: Gallimard.
- Modiano, Patrick (1999). *Dora Bruder*. Paris: Folio Gallimard.
- Pecchioli Temperani, Alessandra (1985). *Marcel Proust e le reminiscenze anticipate*. Roma: Bulzoni.
- Proust, Marcel (2003). «Albertine disparue». *À la recherche du temps perdu*. Édité par Jean Milly. Paris: GF.
- Proust, Marcel (2012). «Albertine scomparsa». *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 6. Edizione e-book. Milano: Oscar Mondadori.

Cuerpo e imaginación: variaciones de fuga en algunos personajes femeninos en la literatura

Adriana Mancini
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Abstract From the different meanings of the word *fuga* and the idea held by Federici about the feminine body as a limit, a passage able to develop social, cultural, intellectual functions, in addition to being support of a system that takes advantage of her work, she proposes to consider the multiple escape strategies that the woman sketches out to overcome and distort the place she was held for centuries. Through various female characters from different authors it will be traced an itinerary that goes from the borders of the female body to the unattainable end of her imagination in a display that includes motives such as adventure without direction, sexuality, violence, death and writing and art as an instrument of realization.

Sumario 1 Acerca de ‘fuga’. – 2 El cuerpo femenino. – 3 Variaciones para la imaginación. – 4 Variaciones en fugas. – 4.1 Un relato de Clarice Lispector. – 4.2 Una novela de la escritora Mariana Dimópulos. – 4.3 Un poema en prosa de Olga Orozco.

Keywords Body. Imagination. Fuga. Female art.

1 Acerca de ‘fuga’

La palabra ‘fuga’ es inestable, es verdad; pero la literatura las prefiere así: de amplio espectro, inasibles, dislocadas, descentradas. En español *f-u-g-a* se configura a partir de una consonante fricativa sorda «f», una vocal cerrada «u», pasa después por una «g» velar sorda que prepara la llegada hacia la calidez de un refugio luminoso: el de la vocal abierta «a». La fonía que resalta la palabra ‘fuga’ con su fricativa, su velar y sus vocales, de una muy cerrada a una muy abierta, evoca una fisura, una hendidura por donde una brisa o un aliento o un suspiro fluye.

La palabra ‘fuga’ así como la palabra ‘huida’ derivan del latín *fúgere*. Pero ‘fuga’, según el *Diccionario de usos del español* de María Moliner, contiene una pizca de fogosidad. Pues la palabra ‘fogoso’ según denota, está más emparentada con ‘fuga’ que con ‘fuego’. ‘Fogoso’ es poner ímpetu o entusiasmo; como ejemplo, Moliner indica: «un caballo fogoso es un animal que está impaciente por correr» (1992, 1: 87). Si bien ‘fuga’ y ‘huida’ pueden considerarse sinónimos porque derivan del mismo verbo latino, la

palabra ‘fuga’ tiene un componente más, un *plus* que la emparenta con la fogosidad, con la pasión, con el ímpetu y acá no podemos sino recordar el personaje de Borges de «Historia del guerrero y la cautiva», quien «con un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón» ([1949] 1974, 560) la india inglesa fuga hacia las tolderías pampeanas ante la posibilidad de retornar a una vida civilizada y una lengua materna ya convertida en un inglés extrañado. Asimismo, el uso cotidiano del español rioplatense ‘fuga’ implica suponer una clausura previa, cualquiera sea su índole. Otras de las acepciones de ‘fuga’ es el desorden mental que se produce en la histeria. Se huye de la realidad; se puede vagar, deambular y en este caso la locura acecha. A su vez, la locura y el arte se emparentan: Camille Claudet amiga de Rodin, escultora ella también, es un posible ejemplo.¹ La sociedad la condena a la locura; decide su locura y la interna en un hospicio de por vida por no responder a los cánones y costumbres que la sociedad consideraba normales en la época. El silencio al que se condenó a sí misma hasta su muerte fue su fuga. Otro caso de locura transformado en fuga a través del arte es el de la conocida como Condesa sangrienta. Personaje real e inusitado: Erzébet Barthory, Condesa del castillo de Csjethe en Transilvania. Vestida siempre de blanco asesinó a 640 bellas jóvenes de su feudo. Torturándolas con artefactos sofisticados, gozando con sus gritos y su dolor, bañándose con placer en la sangre de sus víctimas o simplemente deleitándose viendo sus ropajes impolutos manchados de color sangre. Valentine Penrose compiló documentos de esta mujer y los editó en 1963. Y Alejandra Pizarnik escribe una interesante versión que edita en 1968. Pizarnik inicia su «Condesa sangrienta» destacando la belleza que logra el texto de Penrose a pesar de los horrores que relata. La afirmación se completa con una cita de Jean Paul Sartre que abre el texto como epígrafe y que dice así: «*El criminal no hace la belleza. Él mismo es la auténtica belleza*» (Pizarnik [1965] 1998, 373; bastardilla en el original). Pizarnik se encarga de resaltar la perversión ligada a la melancolía, y la melancolía a la sexualidad y a la locura, y a través de este conjunto de abyecciones, al arte. Cabe recordar, la melancolía dominante en la poeta argentina lleva su línea de fuga hasta el límite de homologar su obra, particularmente su poesía, con su propia muerte. Pizarnik se suicidó con una sobredosis en París en 1972.

Julia Kristeva (1987, 49) afirma que «el ser melancólico es un extranjero en su propia lengua». A su vez, Saer (1995, 153) completa la reflexión: «Sólo a partir del propio idioma se puede producir una lengua literaria». Así, entonces, el/la escritor/a debe extrañarse en su propia lengua, es un extranjero o extranjera en su lengua. Queda así establecida, con estructu-

1 <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7050/Camille%20Claudel> (2017-06-18)

ra de silogismo, la relación entre melancolía y escritura, por extensión, la relación entre depresión, locura, muerte, paranoia y escritura, estrategias que diseñan líneas de fuga. La crítica Ciplijauskaitė (1988, 14) sostiene: «La escritura significa para la mujer del S.XIX una liberación que compensa el encarcelamiento del cuerpo»; y Kristeva aporta la argumentación teórica a esta afirmación: «Algunas formas de depresión son accesos de aceleración asociativa que desestabilizan al sujeto y le ofrecen una huida fuera del enfrentamiento con una significación estable o con un objeto fijo» (1987, 55).

Elena Garro, escritora mexicana, auto-exiliada en el año 1968 debido a su postura confusa en la masacre de Tlatelolco en relación a la actitud de los intelectuales universitarios, tiene una serie de relatos compilados con el título *Andamos huyendo Lola* (2011). Estos relatos son considerados magistrales en su manera de representar una fuga incesante y real frente a un Estado perseguidor imaginario. Los relatos, resuelven, o mejor, ponen en evidencia, la tensión entre la fuerza de lo femenino, y el poder destructor de lo masculino representado en el Estado.

Dos acepciones más de la palabra ‘fuga’ completan el barrido del espectro de su significado. La acepción musical es insoslayable: «una composición musical que antes de terminar un tema, ese mismo tema se inicia con otro instrumento. Una fuga de un tema musical de un instrumento a otro instrumento» (Moliner 1992, 1: 87). Por último, una acepción poco usual en el registro rioplatense es aquella que refiere al «momento álgido de una cosecha: Fuga de la frutilla; de las cerezas etc.» (87).

Si la fuga surge desde un lugar de encierro, y convocamos a los personajes femeninos para la reflexión, es lícito contemplar las variaciones del cuerpo femenino en determinados imaginarios sociales que incitan a la fuga en su multiplicidad de sentidos y significados.

2 El cuerpo femenino

En el imaginario social, desde cierto momento de la Edad Media, después del siglo XI en adelante, el cuerpo de la mujer fue considerado una prisión, o en su máxima dimensión de encierro, análogo a lo que sería una fábrica para los hombres. «Siervas del cuerpo» (Michelet [1862] 1987, 76) se las categorizaba para señalar a las mujeres que satisfacían los caprichos de los señores poderosos. O mejor, si se dijera, siervas de su propio cuerpo. La mujer y su cuerpo fueron condenados a la marginación, a la humillación y al asedio, y su cosificación se intensificó en los albores del capitalismo. En el siglo XIX y aún en el siglo XX eran comunes las restricciones. No se concedía fácilmente un lugar en las instituciones de estudios universitarias. Es conocido el resignado comentario del padre de las Ocampo, a fines del siglo XIX, al saber el sexo de su hija mayor, Victoria, al nacer; dijo que si hubiera sido varón, seguiría una carrera universitaria. Tampoco era tolerable

en las mujeres el exceso en el arte, o simplemente, el arte. Y el ejemplo se reitera entre las hermanas Ocampo. Esta vez, la menor, Silvina, escritora pero también dibujante y pintora reconocida por el medio artístico, tuvo que resignar una atractiva propuesta que, intuye Silvina Ocampo, le ocasionaría a su madre un gran disgusto acompañado de sus no por habituales ni menos exageradas jaquecas. Emilio Pettoruti, uno de los grandes artistas argentinos, conocía los dibujos de Silvina; en particular lo deslumbraban los abultados cuerpos desnudos de la talentosa hija menor de los Ocampo. Los imaginaba expuestos en París como gigantografías. Un Bottero – a modo mujer – anticipado y vernáculo fue abortado por falta de sensibilidad e ignorancia sobre arte expresado por una señora madre de alta alcurnia. La madre se opuso; asomaron las jaquecas; la exposición no tuvo lugar y la joven Ocampo artista retrocede un escalón con su obra censurada.

Una observación reciente sobre las mujeres músicas vuelve a poner en discusión la poca consideración al talento de la mujer. Recientemente, en una entrevista, el popular músico director holandés André Rieu² señaló que en la orquesta clásica las mujeres se visten de negro. Y que parecen monjas. Cabría una repregunta que el entrevistador no ejercita ¿y cómo visten los hombres en las orquestas clásicas? ¿quién se fija en sus ropajes? ¿Acaso el talento o el virtuosismo artístico no es lo insoslayable? Además, sabemos que según la clase social o las épocas, vestirse con ropas masculinas, desafiar la pacatería burguesa, entregarse a la imaginación, usar seudónimos o, mucho más atrás en el tiempo, integrar espacios herejes o predecir situaciones por medio de la sensibilidad e inteligencia femenina; incluso, ser aburridas o discretas en el vestir fueron y son estrategias, recursos, tretas que las mujeres supieron ejercer.

La imaginación junto a la sensibilidad y agudeza perceptiva femenina suplen el encierro del cuerpo y estos fueron los atributos que les permitieron entramar a las llamadas brujas – mujeres del medioevo – relatos fantasiosos; muchas veces logradas profecías que además se cumplían deparándoles la hoguera. Hoy sabemos que simplemente era – es – sagacidad para leer indicios, inteligencia y sabiduría para deducir situaciones que se proyectaban al futuro convertidos en un relato, una historia e imaginación. «La escritura significa para la mujer del S.XIX una liberación que compensa el encarcelamiento del cuerpo» (Ciplijauskaite 1988, 14).

2 <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/camille-claudel/20180214143028148554.html> (2017-10-16)

3 Variaciones para la imaginación

Ya en el siglo XX, la imaginación devenida artilugio mágico es un atributo eficaz para superar situaciones de humillación. Ejemplar es el personaje de uno de los relatos de Silvina Ocampo «La muñeca» ([1970] 1999). El personaje es una niña abandonada, muy pobre, cedida en custodia a una familia de dinero para que sus numerosos hijos se entretengan jugando con ella. Es un objeto de uso, como una muñeca. La niña se descubre a sí misma adivina y a medida que sus profecías se van cumpliendo, logra atención y hasta cierto afecto en esa familia que la había adoptado e ignorado desde siempre. A partir del siglo XX la mujer consigue ir transgrediendo las limitaciones que cercenaban sus posibilidades de creación. Virginia Wolf afirma que cuando la mujer se anima a romper el cerco del diario íntimo o de las autobiografías o de la novela epistolar – géneros indecisos entre lo literario y lo no literario –, o incluso, el cerco que la encasillaba en la poesía, recién ahí empieza a desplegar su capacidad en el arte, rebelándose, a su vez, frente a la gramática y a la sintaxis.³

Comienza así un proceso de concientización de sus posibilidades creativas que se acompañan con la concientización del placer y de la libertad de decidir sobre el cuerpo, sobre la sexualidad, sobre las posibilidades de lograr una vivencia plena. A su vez, podemos considerar que la literatura en sí, más allá de la escritura, supo ser una ‘fuga’ frente a una realidad desafiante. Y aquí tendríamos que incorporar ciertos personajes canónicos, más allá de los atributos de género: Borges sugiere en uno de sus ensayos dantescos que la literatura repararía aquello que la vida escatima. Zanja la falta o, en su defecto, la mitiga. «Yo Sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz» (Borges 1999, 110). De su obra, es un ejemplo el personaje de «El Sur», Juan Dahlman, quien representa una perfecta puesta en escena de la idea. Con una versión descabalada de las *Mil y una noche* bajo el brazo y a través de un relato que lo lleva al Sur, zona impregnada de mitos borgeanos, logra desviar el destino de una muerte deslucida y anónima en un hospital de ciudad para transformarla en una muerte digna, peleada cuerpo a cuerpo en un duelo a cuchillo en la inmensidad nocturna de la pampa. En realidad, la literatura, el relato oral, la escritura o su lectura como líneas de fuga data desde sus orígenes. Y además se enlaza con la muerte. Scherazade desplaza su muerte con relatos. Mme. Bovary, alienada por una vida monótona y pueblerina, se entrega a las novelas de amor y las actúa, y así muere en busca de una vida que pretende que sea

3 Un ejemplo es la experiencia de Silvina Ocampo y su primer libro *Viaje olvidado* publicado en 1937. Su hermana Victoria le cuestiona una sintaxis arriesgada y una gramática transgresora, sin percibir que se estaba gestando en ese modo de escribir una nueva representación del fantástico rioplatense.

como las ficciones que lee. El Quijote se refugia en la locura de las andanzas de caballeros. Ambos son personajes cuya característica en común es ser lectores ideales; confundieron en su fuga los límites entre realidad y ficción. La escritura, la lectura, la literatura no deja de tener sus riesgos. La muerte le es constitutiva: muere su autor/a y cede paso al narrador/a. Muere la palabra cotidiana para darle paso a aquella otra que expresa otro mundo, otro universo. Incluso, a través de la astucia en el uso de la retórica y la argumentación, es decir, con el dominio de las formas más elaboradas del lenguaje es posible invertir, desviar las relaciones concretas de poder.⁴

4 Variaciones en fugas

4.1 Un relato de Clarice Lispector

«En busca de la dignidad» de Clarice Lispector es un relato que se publica en 1974 en portugués, su idioma original, y de 1988 es la primera edición en español. Interesa particularmente porque se desarrolla en un momento en el que el cuerpo femenino se enfrenta con la vejez: límite – frontera – abismo. La toma de conciencia de un cuerpo aún deseante lleva a la mujer protagonista a buscar «Una salida» (1988, 32), hacia un final digno.

El párrafo que cierra el relato, dice así: «Fue entonces que la señora de Jorge B Xavier bruscamente se dobló sobre la pila como si fuera a vomitar sus vísceras e interrumpió su vida con una mudez hecha pedazos: ¡tiene! ¡que! ¡haber! ¡una! ¡puerta! ¡de saliiiiiiiiiiiiida!» (32). La grafía de la frase da cuenta de la desesperación de esta mujer que, afirma el narrador, tiene setenta años pero como el personaje se siente mucho más joven, no se resigna a perder el goce erótico en su cuerpo.

El relato está contado en tercera persona con un punto de vista muy cercano al personaje. La elección de una tercera persona es pertinente si consideramos tal como señala Agamben (2005, 67-8) en su breve ensayo «Desear», que el deseo, en particular sus imágenes, no son comunicables, son intraducibles. En el caso del texto de Lispector, se afirma la idea de Agamben; hay un otro – el narrador – quien debe afirmar que el personaje – esa mujer – desea fervientemente, eróticamente, aunque esté en las fauces de la vejez.

Este personaje no tiene nombre propio, en el relato desde su primera línea se la designa como «La señora de...» (Lispector 1988, 15) y a continuación se despliega el nombre de un marido ausente.

El título del relato «En busca de la dignidad» ya enaltece la actitud de este personaje, y más aún si se considera que es una mujer mayor. Se parte de

4 Sobre el uso de la retórica para afianzar un lugar marginal frente al poder, cf. Ludmer 1985.

una situación de humillación, la de ser considerada propiedad de alguien, y se arriba a hasta un grito visceral en el intento de descubrir una salida.

Una cita condensa la situación:

Allí estaba, presa del deseo fuera de estación, igual que el día de verano en pleno invierno. Presa de los corredores enmarañados corredores del Maracaná; presa del secreto mortal de las viejas. Sólo que ella no estaba habituada a tener casi setenta años, le faltaba práctica y no tenía experiencia.

Entonces dijo en voz alta y sin testigos. Robertito Carlitos. Y agregó: ‘mi amor’. (Lispector 1988, 31)

El párrafo citado presenta dos elementos referenciales ampliamente reconocidos que se relacionan con los dos espacios en los que se ubica el personaje de distintas maneras. Uno es el Maracaná, el estadio de fútbol de Río de Janeiro, emblema de los brasileños. Famoso en el mundo. Y en ese espacio, como en un sueño kafkiano la Señora de «perdida en los meandros internos y oscuros del Maracaná ya arrastraba los pies pesados de vieja» (16).

El narrador no puede asegurar, no sabe, cómo llegó a entrar la mujer al estadio y durante toda la primera parte del relato la Señora de... busca y no encuentra una salida. Se suceden los corredores como cavernas y las ventanas no dan al exterior sino al interior. La descripción de la situación se presenta como una pesadilla verosimilizada por el referente del nombre del estadio; aunque se puede homologar la desesperación de un personaje perdido representado como si estuviera en un laberinto. Y si damos un paso más allá, se podría asimilar la situación como una toma de conciencia de la vejez como una pesadilla.

El segundo elemento con el que se verosimiliza el relato es el nombre del cantautor Roberto Carlos famoso en la década de los setenta, por lo menos en Sudamérica, con quien la Señora mayor tiene sus fantasías más eróticas - «No era romántica ella era grosera en materia de amor» (Lispector 1988, 30) - detalla el narrador usando la estrategia del discurso indirecto libre. El relato le tiende un puente a la Señora de ...y la traslada hasta su casa, a su cama, y allí desnuda, se siente «enredada en el pozo hondo y mortal, en la revolución de su cuerpo» (29). Finalmente la encontramos en una sala de baño frente a un espejo volcada hacia su lavabo donde el relato la abandona.

Como fue indicado, el texto se cierra con un grito abortado, entrampado en una adunata. Elocuente figura retórica, definida como una hipérbole en forma de paradoja, que rasga el espacio del cuerpo de la Señora de.... Desde sus entrañas, es por donde se intentará la fuga, porque la Señora de Jorge B. Xavier desde su intimidad más profunda, «interrumpió su vida con una mudez hecha pedazos: ¡tiene! ¡que! ¡haber! ¡una! ¡puerta! ¡de saliiiiiiiiiiiiida!» (32).

4.2 Una novela de la escritora Mariana Dimópulos

La novela de la escritora argentina Mariana Dimópulos (2010) ubica a su personaje en contigüidad a la búsqueda frustrada de la Señora de Jorge B. Xavier porque inicia la trayectoria de una fuga.

Su título es elocuente: *Cada despedida*. La novela marca el itinerario de una joven mujer de 23 años que deja su casa familiar, sus estudios universitarios de biología y se aleja de su padre con quien tiene una relación intelectual ambigua, «...hacía años que me había cansado de escucharlo. Lo quería bíblicamente y también otro poco» (2010, 18) confiesa la protagonista quien decide viajar por España, Alemania, Grecia y Turquía sin regresar a Argentina - su país - durante varios años. La protagonista es consciente de su propia imposibilidad de permanecer en un determinado lugar. No la detiene el amor o el afecto que va forjando durante su larga travesía.

Lo singular de la novela es su estructura: en las primeras dos páginas el personaje da a conocer todo el periplo de los siete años en continuo desplazamiento: lo esencial de cada despedida; su inexorable necesidad de no estar en un determinado lugar demasiado tiempo:

Es una y otra vez lo mismo, sin pudor y sin fatiga. No importa si a la mañana o a la noche. Si en invierno o en verano. Si la casa es cómoda, si alguien viene a recibirme. Llego y quisiera quedarme, y me voy. (9)

Después de diez años de viajar sin rumbo, de regreso a Buenos Aires, ya muerto su padre, se aleja nuevamente de sus hermanos y la excusa de esta nueva partida coincide con otra de las acepciones de la palabra fuga. La protagonista lee un aviso en el periódico acerca de la necesidad de mano de obra para cosechar frutos rojos en el Sur argentino, en La Patagonia. Así la novela realiza otra vuelta de su fuga en una doble acepción denotativa.

Allí en la inmensidad del Sur argentino es donde la protagonista cree encontrar cierto sosiego en el amor de un hombre hosco y reservado cuya vida termina trágica y misteriosamente. Finalmente, vuelve a su lugar natal donde se refugia en soledad en un reducido espacio.

La novela contada por la protagonista en primera persona, es intensa; tiene un narrar fluido. Las palabras que componen los avatares de la protagonista; sus palabras, acompañan el ritmo del desplazamiento con firmeza. El relato se fragmenta y en esa fragmentación representa los saltos inquietos de ciudad en ciudad; de amores en amores. De nombre de pila en nombre de pila: «En Málaga me hacía llamar Luisa y en Barcelona Lola» (15); «El mal de la valija no descansa como yo, y tiende trampas de día y de noche» (25). Asimismo, la narradora se permite desestabilizar ciertos hechos, afirmando su dominio de los materiales con los que ejerce la práctica de la escritura como fuga. «Ensayo alegría. Después miento» (30) o al recordar a su padre: «Mi padre me cantaba por la noche: duér-

mete niña, duérmete ya; que vendrá el polvo y te comerá. Después me hacía aprender la tabla periódica y la composición del éter. Esto es falso; del éter ya nadie habla» (92). O su contrario, cuando indica: «Todo eso era verdadero» (11).

Así establece una brecha entre la verdad de la ficción y la ficción de la ficción instalando la idea rectora de la escritura como fuga en esta novela.

Me interesa a su vez subrayar que en *Cada despedida*, más allá de la fuga constante o de la escritura como fuga, se pone en una escena de ficción la tensión entre la lengua madre y otro idioma – en su caso el idioma alemán – que va incorporando lentamente sin sistematizar el aprendizaje. Se sabe: la lengua no tiene raíces. En el caso de esta joven itinerante personaje de *Cada despedida* y sus palabras, ambas – personaje y palabra – fluyen y se adaptan al vértigo de los desplazamientos. En España, alguien le reprocha: «Niña, habla despacio, ¡Qué acento tienes!» (18) y en Alemania, lejana ya la lengua materna, el personaje confiesa:

Yo braceaba como podía en el barro de la conversación. Yo usaba el rato (de descanso) para recomponerme de la batalla de la lengua, decirme alguna palabra de aliento, repetir el vocabulario que había aprendido, si es que había aprendido, y recordar a mi padre, aunque sin querer recordarlo. Él siempre me había tratado como a una cierta partícula del universo. Ahora, en el sistema planetario que era Heidelberg todos cumplían su elipsis, brillando en una perezosa rotación; pero yo no era más que una última estrella, apenas espejos de las luces de otros. (17)

Habría que notar que si en el relato de Lispector, la fisura por donde el personaje busca una salida que la lleva a interrumpir «una mudez fragmentada» (1988, 32); en la novela de Dimópulos, en una de las últimas páginas en las que los fragmentos ya han completado y ordenado el relato, se diseña el mapa completo de la fuga cuyo destino es la desintegración. El personaje expande su fuga por el universo hasta ser una imagen reflejada que se disuelve en él. «¿Mi casa después de todo este tiempo?», se pregunta la protagonista, y se responde: «Mi casa es el número atómico del silicio, las propiedades del gas butano. En ellos me explayo y estiro las piernas como en un gran sillón» (Dimópulos 2010, 145).

4.3 Un poema en prosa de Olga Orozco

Este caso de fuga lo propone un breve escrito de Olga Orozco (2007) y compromete la muerte. Es un poema en prosa en el que la autora se señala a sí misma en el poema y en su título: «Olga Orozco».

Yo Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero. (77)

La cercanía de la muerte, una de las causas de depresión y melancolía, diseña la línea de fuga en la primera línea de este texto

La disociación de un 'yo' se desplaza hacia un 'tu' y el pesar de la muerte se comparte con un 'todos' que recepciona en la escritura el aviso de una muerte.

La propuesta de los tres textos seleccionados coinciden con las reflexiones de Julia Kristeva acerca de la relación entre la creación, el cuerpo, la tristeza, la alegría y la experiencia.

Afirma Kristeva en *Sol negro depresión y melancolía*:

La creación literaria es esta aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: de la tristeza, como señal de la separación y como esbozo de la dimensión del símbolo; de la alegría, como la señal del triunfo que me instala en el universo del artificio y del símbolo que intento hacer corresponder lo mejor posible con mis experiencias de la realidad. (1987, 25)

Bibliografía

Fuentes

- Borges, Jorge Luis [1949] (1974). «Historia del guerrero y la cautiva». *El Aleph. Obras Completas. 1923-1972*. Buenos Aires: EMECÉ, 557-68.
- Borges, Jorge Luis (1999). «La última sonrisa de Beatriz». *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: EMECÉ, 105-3
- Dimópulos, Mariana (2010). *Cada despedida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Garro, Elena (2011). *Andamos huyendo Lola*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Lispector, Clarice (1988). «En busca de la dignidad». *Silencio*. Trad. y prólogo Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 15-32.
- Moliner, María (1992). *Diccionario de Uso de Español*. Vols. 1-2. Madrid: Gredos.
- Ocampo, Silvina [1970] (1999). «La muñeca». *Los días de la noche. Cuentos Completos*, vol. 2. Buenos Aires: EMECÉ, 89-98.
- Ocampo, Victoria (1981). *Testimonio*, vol. 1. Buenos Aires: Sur.
- Orozco, Olga (2007). «Olga Orozco». *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra [1965] (1998). «La condesa sangrienta». *Obras completas. Poesía completa y Prosa selecta*. Ed. de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 371-91.
- Saer, Juan José (1995). «Juan José Saer». Speranza, Graciela, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 147-61.
- Wolf, Virginia (1993). «Un cuarto propio». *Un cuarto propio y otros ensayos*. Trad. y prólogo Gerardo Gambolini. Buenos Aires: A-Z, 13-146.

Bibliografía teórica específica

- Agamben, Giorgio (2005). «Desear». *Profanaciones*. Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 67-80.
- Ciplijauskaité, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Bogotá: Antropos.
- Domínguez, Nora; Mancini, Adriana (eds.) (2009). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Prólogos y compilación de textos Nora Domínguez y Adriana Mancini. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpos y acumulación imaginaria*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Kristeva, Julia (1987). *Sol negro depresión y melancolía*. Caracas Monte Avila Editores.
- Ludmer, Josefina (1985). «Las tretas del débil». *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán
- Michelet, Jules [1862] (1987). *La Bruja*. Barcelona: Akal.

Sotto un titolo senza dubbio attraente e provocatorio, questo libro raccoglie alcuni saggi e articoli essenziali per capire la condizione femminile nel momento in cui questa è posta in discussione, chiamata in causa, mossa dall'impulso alla fuga, da quel difficile spostamento della volontà che rivela chiaramente un potere in movimento, un'energia nomade che le donne, nel corso della storia, hanno sempre saputo praticare.

Bajo un título atractivo y provocador, este libro hace algo más que compilar enjundiosos ensayos y artículos en torno a la condición femenina cuando se halla interpelada, convocada, lanzada por la fuga, por ese arduo desplazamiento de la voluntad que deja ver a las claras un poder en movimiento, una energía nómada que las mujeres han sabido practicar a lo largo de la historia.

