

Reescrituras de la **masculinidad**

Ángels Carabí y Marta Segarra (eds.)



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Reescrituras de la **masculinidad**

Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.)

Publicacions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Reescrituras de la masculinidad

Notes. Bibliografia

ISBN 84-475-2454-X

I. Carabí, Àngels II. Segarra, Marta III. Universitat de Barcelona. Centre Dona i Literatura

1. Masculinitat (Psicologia) 2. Temes en la literatura 3. Escriptors 4. Feminisme 5. Congressos

© PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2000

Gran Via, 585. 08007 Barcelona. Tel. 93 403 54 42; Fax 93 403 54 46; sipu-sec@org.ub.es;

<http://www.ub.es/spub/sipub.htm>

Producció: Publicacions UB

Disseny de la coberta: Cesca Simón

Impressió: Gráficas Rey, S.L.

Dipòsit legal: B - 44931 - 2000

ISBN: 84-475-2454-X

Impress a Espanya / Printed in Spain

Aquest llibre ha esta publicat amb l'ajut de l'Institut Català de la Dona.

 Generalitat de Catalunya
Institut Català de la Dona

Este trabajo ha sido llevado a cabo gracias a la ayuda a la investigación del Programa Sectorial de Estudios de las Mujeres y del Género (Instituto de la Mujer, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, exp. n° 42/98).

Queda rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sigui aquest elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o electrògràfic, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
I. APROXIMACIONES TEÓRICAS	9
Carles Garriga: <i>El fantasma de la identitat</i>	11
Meri Torras: <i>Qué hace un chico como tú en un sitio como éste. Hombre(s) y feminismo(s)</i>	17
II. HOMBRES DEL PASADO	21
Mercè Otero-Vidal: <i>De mare a fill</i>	23
Ana Isabel Valero Peña: <i>Amerindios y franceses en Nouvelle-France bajo la mirada de Marie de l'Incarnation, ursulina del siglo XVII</i>	29
Isabelle Vissière: <i>Un mari de roman</i>	37
Josefina Bueno: <i>Arquetipos masculinos en la narrativa del siglo XIX: el ejemplo de Mme de Staël</i>	45
Esther Forgas Berdet: <i>El arquetipo masculino en las novelistas románticas del nuevo y del viejo mundo</i>	53
III. HOMBRES DEL PRESENTE	61
Jean-Louis Vissière: <i>Le machisme paradoxal de Christiane Rochefort, d'après Le repos du guerrier</i>	63
Amelia Peral Crespo: <i>Una herencia simbólica: la imagen del padre en Dedans y Or: les lettres de mon père de Hélène Cixous</i>	67
Fatima Ahnouch: <i>Portraits d'hommes dans l'écriture de Assia Djebar</i>	75
M'hamed Wahbi: <i>Masculin/féminin, entre romanesque et autobiographie</i>	81
Hyacinth Cynthia Wyatt: <i>La figura del hombre hindú en la literatura escrita por mujeres</i>	85
Montserrat Palau: <i>Homes de pitiminí. Els personatges masculins en la novel·la rosa catalana actual</i>	91

ÍNDICE

Flora M. González: <i>Redefinición del hombre cubano en De cierta manera</i> de Sara Gómez	97
IV. TESTIMONIOS	101
Margarita Borja: <i>Reescribir en el espacio palabras de personajes masculinos</i> <i>que sus autores escriben en el tiempo</i>	103
Susan Yankowitz: <i>Play-acting transformations</i>	115

PRÓLOGO

Àngels CARABÍ
Marta SEGARRA

Este libro que presentamos reúne varias de las contribuciones que se hicieron al Seminario Internacional *Hombres escritos por mujeres: Reescrituras de la masculinidad*, que organizó el Centro *Dona i literatura/Mujeres y literatura* de la Universidad de Barcelona en marzo de 1999, y que constituyó asimismo la primera reunión de la Red Temática *Dones i cultures/Mujeres y culturas*. Esta Red, reconocida en 1998 por el "Pla de recerca de Catalunya", coordina a varios grupos de investigación de Universidades españolas y extranjeras (Francia, Marruecos y Estados Unidos están representados en ella) que se dedican a los estudios de mujeres y en torno al género, desde perspectivas interdisciplinares que incluyen la filosofía, la antropología, la historia, la crítica literaria y, de modo más general, los llamados estudios culturales.

El tema del Seminario origen de estas Actas corresponde a las inquietudes y ocupaciones del Centro *Dona i literatura* desde hace unos años. Su objetivo era realizar un análisis crítico, desde los estudios de género y la crítica feminista, del concepto de masculinidad en los textos escritos por mujeres. La literatura de todos los tiempos se ha basado en unos cánones patriarcales que han configurado no sólo el patrón de feminidad sino también el modelo masculino. Estos arquetipos que encarnan valores culturales, definidos también por las artes plásticas, el cine, la televisión y la publicidad, han conformado una imagen masculina que el hombre, sujeto del patriarcado, ha configurado y asumido. Sin embargo, algunas escritoras del pasado y la mayoría de las contemporáneas deconstruyen los esquemas tradicionales y describen otros modelos de hombre que escapan al estereotipo viril.

El libro se compone de cuatro apartados: en primer lugar, las **Aproximaciones teóricas** al tema de la masculinidad y de los hombres en relación con el feminismo y los estudios de género; **Hombres del pasado**, que incluye análisis de figuras masculinas en la literatura escrita por mujeres desde el siglo IX hasta el XIX; **Hombres del presente**, en el cual se estudian personajes y obras literarias y cinematográficas contemporáneas; y, finalmente, los **Testimonios** de dos dramaturgas que nos hablan de su propia obra.

Los dos primeros artículos parten, pues, de una perspectiva teórica. El de Carles Garriga plantea el problema de la "identidad masculina", desde un punto de vista filológico (el término "identidad" está relacionado etimológicamente con la idea de "poder" y concilia dos conceptos aparentemente antagónicos, la "repetición" de un modelo y la "singularidad" de un individuo) y también socio-biológico, puesto que se refiere a las teorías científicas sobre los condicionamientos de la fisiología en la conducta humana, en este caso, masculina. Por su parte, Meri Torras se pregunta si el hombre, por *naturaleza*, es ajeno al feminismo o si, por el contrario, su presencia en este campo de estudios y debates puede aportar alguna fuerza revulsiva que im-

pida el establecimiento de un discurso hegemónico. Su conclusión, sin embargo, es un tanto escéptica, al afirmar que, aunque no todas las mujeres son feministas, la relación de éstas con el feminismo siempre será distinta de la que pueda tener cualquier hombre, incluso los que pertenecen a "minorías" despreciadas por la ley patriarcal como los homosexuales.

Hombres del pasado empieza con el estudio de Mercè Otero-Vidal sobre una de las primeras escritoras occidentales que conocemos, Duoda, que en el siglo IX escribe consejos a su hijo, revelando así su concepción de lo que tiene que ser un hombre de su época. Otra visión original, que presenta el artículo de Ana Isabel Valero Peña, es la de Marie de l'Incarnation, una monja ursulina que, en el siglo XVII, se traslada a las colonias francesas en Canadá para evangelizar a los nativos y, desde allí, escribe sobre los hombres indígenas y también sobre sus compatriotas colonos. Por su parte, Isabelle Vissière da a conocer la obra de una escritora del siglo XVIII, Isabelle de Charrière, que redactó una novela sobre el matrimonio, de tintes autobiográficos, en respuesta a otra sobre el mismo tema escrita por un hombre, en la cual el marido de ficción sólo podía escapar a una esposa agobiante mediante el suicidio. Por el contrario, Charrière desvela de un modo muy sutil e irónico cómo detrás de "un marido de novela", aparentemente perfecto, se esconde un tiránico opresor de su mujer.

Josefina Bueno demuestra en el artículo siguiente que una escritora como Madame de Staël, que fue una mujer independiente y de ideas políticas muy avanzadas, constata en sus novelas la imposibilidad para el hombre de escapar a los esquemas genéricos que hereda de su propio padre y que le dictan cómo tiene que comportarse. Por último, Esther Forgas Berdet compara el "arquetipo masculino" de dos novelistas románticas, del "viejo" y del "nuevo" mundo, Ángela Grassi y Eduarda Mansilla. En ambas, las figuras masculinas se hallan dominadas por la del "padre protector" y seductor a la vez, el modelo hegemónico que triunfa sobre cualquier otra alternativa y que sirve para perpetuar una estructura social triunfante en el siglo XIX, encarnada en la familia burguesa.

La conclusión general que podríamos entresacar de estos análisis de figuras de hombres del pasado es que muchas escritoras intentaron en sus obras poner en cuestión los modelos de virilidad imperantes en su época; sin embargo, a través de sus personajes masculinos, constataron más bien la imposibilidad de toda iniciativa de cambio, abocada a un fracaso que, normalmente, perjudicaba más a las mujeres implicadas que a los varones.

Hombres del presente continúa esta galería de retratos masculinos con protagonistas de obras contemporáneas, tanto literarias como cinematográficas. Jean-Louis Vissière, por ejemplo, analiza una novela que marcó los años cincuenta en Francia, *El reposo del guerrero* de Christiane Rochefort, que fue también llevada al cine con Brigitte Bardot como principal intérprete. El autor de este trabajo se pregunta si el éxito de la novela entre la audiencia femenina se debe a un implícito mensaje feminista, donde la imagen del hombre es severamente maltratada —el protagonista masculino es un holgazán cruel y pretencioso—, o si se trata más bien de una renovación de los tópicos vehiculados por la "literatura femenina" más rancia que exalta los valores de la feminidad tradicional (la pasividad, la fidelidad, la paciencia de la mujer...), lo cual sería una muestra de "machismo paradójico".

Amelia Peral Crespo se ocupa de una figura masculina, la del padre, omnipresente en la literatura de mujeres. Para ello, se centra en dos obras de Hélène Cixous, una de las practicantes más célebres de la llamada "escritura femenina" y también una de las autoras francesas contemporáneas más innovadoras. En los dos capítulos siguientes, tanto Fatima Ahnouch como M'hamed Wahbi incluyen la figura del padre entre las descritas por dos de las escritoras magre-

bíes más justamente reconocidas, Assia Djebar y Leïla Sebbar. Djebar insiste en su obra novelística y cinematográfica en la imagen de la mujer que *mira* al hombre, y no al revés, como es habitual en la cultura árabe; por su parte, Sebbar incluye en sus textos una amplia galería de retratos masculinos, que en su mayoría desmienten los tópicos socioculturales sobre los hombres magrebíes, puesto que son figuras positivas y vistas con mucho afecto por la escritora.

El trabajo siguiente, de Hyacinth Cynthia Wyatt, presenta a una novelista, Indira Goswami, perteneciente a otra cultura oriental, la india. Una de sus narraciones invierte las actitudes tradicionales de hombres y mujeres frente a la maternidad: es el padre quien lamenta profundamente la desaparición de su hijo todavía no nacido, mientras que la madre pone término fríamente a su embarazo por motivos sociales. Esta inversión se explica en el artículo a través de la particular simbología religiosa hindú, cuyas imágenes divinas concilian atributos antitéticos, e incluso ambos sexos.

Para cerrar esta parte, Flora M. González se fija en una película de la cubana Sara Gómez, donde se apunta la dificultad, incluso para una sociedad en que la revolución política ha favorecido amplios cambios legislativos que han mejorado sustancialmente la condición de las mujeres, de superar el machismo en la esfera privada y la desconfianza de los hombres hacia ellas.

Y, por último, cierran el volumen los **Testimonios** de dos escritoras que reflexionan sobre la presencia de los hombres en sus propias obras: la poeta y dramaturga Margarita Borja, que se define como "mujer de teatro" feminista y, por lo tanto, con la obligación y el deseo de transformar el "campo simbólico" de las relaciones entre los géneros; y la también dramaturga Susan Yankowitz, que defiende la posibilidad para toda autora de escribir sobre y desde la posición masculina, sin que esto represente una nueva forma de "colonialismo", porque escribir consiste precisamente en meterse en la piel del Otro, de los otros.

En el Seminario Internacional que ha dado origen al presente libro se presentaron otras contribuciones en forma de conferencias (de Luis Bonino, Alicia Puleo y Victoria Sau) que se recogen en un segundo volumen, incluido en la Serie *Mujeres y culturas* de la editorial Icaria y titulado *Nuevas masculinidades*. En esta misma Serie aparecerá asimismo en 2001 *Grandes hombres escritos por mujeres*, una recopilación de artículos que abundan en la misma línea de investigación, que está tomando un gran auge últimamente, pero donde todavía quedan muchos campos por desbrozar.

No queremos concluir esta breve presentación sin expresar nuestro agradecimiento a las personas e instituciones que hicieron posible la celebración del Seminario Internacional y la publicación de este libro, especialmente el Instituto de la Mujer y el Institut Català de la Dona. En cuanto a las personas, destacamos la labor esforzada y entusiasta de Laura Borràs y Annalisa Mirizio, así como la atenta colaboración de Cristina Astorch en la elaboración material del libro.

Junio 2000

I. APROXIMACIONES TEÓRICAS

EL FANTASMA DE LA IDENTITAT

Carles GARRIGA
Universitat de Barcelona

L'atenció creixent als problemes dels grups socials minoritaris o minoritzats ha posat en voga l'ús de paraules específiques, entre les quals figura la d'identitat. Qualsevol paraula s'adapta al seu context i a l'argument tractat; en el cas de la identitat, la profusió en l'ús en demostra l'adaptació. Però això no prova que el seu ús sigui sempre consistent ni que algunes de les seves aplicacions en alguns casos –més generals, però no per això amb menys incidència sobre el grup minoritzat– siguin netes, transparents o, senzillament, assumibles.

Sentim parlar d'identitat nacional, d'identitat de gènere... El curiós és que, habitualment, aquestes "identitats" es diuen de les víctimes. És com si la identitat fos una cosa per obtenir més que no una cosa per mantenir. No ha de sorprendre, doncs, que l'ús del terme sigui sovint inconsistent: en efecte, com pot ser consistent el llenguatge de la víctima, si, per definició, és desposseïda del dret d'exercir-lo? (Lyotard, 1983). I, correlativament, els atacs que els agressors llancen contra allò que ells entenen com la identitat de les víctimes se sustenten en un ús coherent i substantiu del terme, un terme que, sigui com sigui, opera sempre, i molt sovint implícitament, en l'autoimatge de l'agressor. En aquest cas, la identitat és, ara sí, allò que es creu tenir i que s'ha de preservar a tota costa, en primer lloc mitjançant l'exercici continuat de l'agressió.

El meu propòsit és mostrar com diferents aproximacions –lingüístiques, literàries, antropològiques, etnològiques, genètiques i filosòfiques– convergeixen a suggerir, directament o indirectament, que la identitat, lluny de tenir una naturalesa substantiva, és no només un invent i una superstició, sinó que també és un factor de dominació.

"Identitat" ve del llatí tardà *identitas*, que, al seu torn, tradueix el grec *tautótes* o *autótes*. La *identitas* és la que s'estableix entre dues entitats en comparar-les (o entre una entitat i el seu desdoblament). A diferència del grec, que només compta amb el pronom *autós* (a partir del qual es forma el substantiu *autótes*), el llatí disposa de dos pronoms: *idem* i *ipse*. A partir del primer es forma el substantiu *identitas*, mentre que una **ipseitas* formada a partir del segon no es va produir mai. La nostra noció de la identitat es pot expressar, doncs, amb una sola paraula, mentre que en llatí es distribueix en dues, que, d'aquesta manera, fan explícita una doble dimensió de la identitat. El pronom *idem* serveix especialment per expressar la igualtat en la repetició; *ipse*, per la seva banda, expressa la singularitat en oposició a altres entitats. Així és com entenem la identitat: com a repetició i alhora com a singularitat.

Imaginem, ara, un ens que es manté seguint un règim d'autoperpetuació, i que, confrontant-se amb el que l'envolta, se'n distingeix. Aquesta caracterització, si l'apliquessim al comportament humà, serviria per diagnosticar una patologia paranoica. Del narcissisme que en constitueix la base se'n pot suposar també algun índex, encara, en la formació del pronom *ipse* "jo mateix": la primera part, constituïda a partir del pronom personal *is*, no presenta problemes;

però pel que fa a la segona part hom ha suggerit que la partícula -pse (com les seves equivalents -pte, -pot) podria posar-se en relació amb la rel indoeuropea que serveix també per indicar l'autoritat o el poder, com es pot reconèixer en el llatí *potior* "tenir poder" o en el grec *pósis* "espòs, marit"; en lituà fins i tot la mateixa paraula *pats* es fa servir com a pronom-adjectiu "ell mateix" i com a nom "amo", i el grec *autós* "jo, tu, ell mateix" pot valer, en alguns contextos, com a "amo, personatge principal en l'interior d'un grup" (Benveniste, 1983: 58-66). En resum, la identitat, entesa en un sentit fort, és autoritària i invasiva.

Evidentment, l'enquesta lingüística, per si mateixa, té un valor provatori limitat. Al cap i a la fi, el fet que en algunes llengües es pugui observar una superposició de la identitat gramatical amb l'exercici del poder podria ser entès, a tot estirar, com un fenomen propi de les cultures on el fet es produeix, sense que sigui legítim fer-ne una extrapolació a un àmbit més general. De tota manera, cal tenir en compte que els lituans, per exemple, no sembla que siguin més autoritaris o masclistes que altres persones; per tant, el fenomen podria ser més general i els fets lingüístics en serien simplement un indicatiu, però també, recordem-ho, un fet provat.

Des d'una altra perspectiva, ara antropològica o etnològica, podrem precisar més bé la qüestió i donar-ne una explicació més o menys satisfactòria. Em permeto començar aquesta nova aproximació reportant una anècdota relativament recent que potser no tothom ha oblidat.

Quan les autoritats polítiques europees van donar llum verda per destapar l'escàndol de la malaltia de l'encefalopatia espongiforme, els funcionaris europeus del ram de la sanitat van advertir als consumidors que, dels productes obtinguts dels bòvids, n'hi havia tres que eren especialment susceptibles de transmetre la malaltia: el cervell, el moll de l'os i l'esperma. Els diferents ministres europeus d'agricultura es van encarregar de transmetre l'avís en les corresponents declaracions d'àmbit més local i la ministra espanyola, en una roda de premsa, es va referir als tres productes d'aquesta manera: "cervell, moll de l'os, etcètera". L'etcètera de la ministra es va fer famós i va ser el centre de molts comentaris de gust dubtós que no és el cas de repetir. Per alguna raó, la paraula "esperma" era tabú per a la ministra, però també necessitava parlar-ne, com ho confirma el fet que pocs instants després d'haver-lo batejat d'una manera tan personal, tornés a dir, sense que fos necessari ja que tothom ja ho havia sentit, la mateixa seqüència: "cervell, moll de l'os, etcètera". La paraula "etcètera" serveix per no haver de repetir el que ja se sap i per estalviar-se de dir una llista d'ítems potencialment infinita: potser la ministra també pensava en l'enorme potencial de disseminació —si se'm permet l'oportú argument etimològic— del semen.

La superstició, però, ja es podia detectar en la llista proporcionada pels sanitaris europeus. En efecte, si bé sembla veritat que els tres productes són sensibles a transmetre la malaltia, també és veritat que no són els únics, ja que les cèl·lules nervioses en general també ho són; d'altra banda, si del que es tractava era de fer un advertiment als consumidors, ens podríem preguntar si algú ha trobat mai que en una carnisseria venguessin esperma de bou.

La superstició que associa el cervell, el moll de l'os i l'esperma fins a identificar-los és, segons molts indicis, antiquíssima i, amb tota seguretat, d'amplíssima difusió en l'espai i en el temps. Els testimonis disponibles, abundantíssims i de vegades molt explícits, són prou coneguts o fàcils de trobar, la qual cosa em dispensa de recordar-los (La Barre, 1985). Per al meu propòsit, bastarà recordar que aquests tres productes constitueixen la "matèria blanca" (allò que els grecs en deien *muelós*) que, supersticiosament, s'ha contemplat i encara es contempla com a font de vida; una font que es fa manifesta, és clar, en la reproducció a través de l'esperma. Fins a quin punt per alguns mascles humans l'esperma és una substància identifica-

da amb la pròpia personalitat –font d'identitat, diríem– ho il·lustra una escena de la pel·lícula *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick: un militar dels Estats Units es nega a mantenir relacions sexuals perquè, segons explica ell mateix, hi ha un complot dels russos per fer gastar l'esperma al poble americà i així afeblir-lo per poder-lo derrotar. En aquest mateix sentit, podem pensar també en la tradicional –i amb arguments delirants– militància en contra de la masturbació masculina.

En general, però, els mascles són uns entusiastes gastadors d'esperma. Entre els humans, aquesta despesa s'ha produït sovint en dos fronts: sobre nois joves a fi d'infondre'ls virilitat i sobre les dones a fi de produir fills. En tots dos casos, doncs, no hi ha malbaratament, sinó un ús del producte amb el propòsit de garantir una forma o altra de perpetuació: del grup de mascles o d'un mateix a través dels fills.

La repetició –una de les característiques de la identitat, com he dit abans– es fa evident en la reproducció sexual. Però cal matisar que es tracta d'una evidència imaginada, no pas efectiva. Com és fàcilment observable, els fills no són idèntics als seus progenitors: la identitat genètica només es produeix en la clonació, mentre que la reproducció sexual obre les portes, perquè aquesta és precisament la seva funció, a una varietat espectacular. Els fills s'assemblen als pares, però de la semblança no es desprèn la identitat.

Malgrat això, la tendència obsessiva a voler-se veure reflectit, repetit en els fills és molt marcada. La mateixa paraula "reproducció" suggereix la idea d'una còpia perfecta o, fins i tot, la d'una nova instància del mateix model. Ara bé, com deia Wittgenstein: "«una cosa és idèntica amb ella mateixa.» – No existeix cap exemple més bonic de proposició inútil, unida, això sí, amb un joc de la imaginació" (Wittgenstein, 1958: 216). Descriure la identitat pura, filosòficament parlant, és inútil, perquè repetim el que ja és present en el llenguatge, però és també un joc imaginatiu. Quan, en canvi, algú entén la identitat substantivament està fent una proposició com a mínim absurda.

Alguns homes, més genetístics del que la seva intel·ligència –poca o menys– els hauria de permetre, s'entesten a entendre la semblança amb els fills en termes mecànicament reproductius. Quan en multitud de textos llegim la temença que els fills no s'assemblin als pares, no ens hauríem d'enganyar: quasi sempre s'hi vol dir que els fills s'han d'assemblar als progenitors masculins¹. El fet, però, és que els fills s'assemblen tant o tan poc als pares com a les mares. Per què, doncs, entre les dones no hi ha el grau de preocupació que s'observa entre els homes?

Amb preguntes com aquesta hi hauria la temptació d'acudir al que diuen els genetistes o els sociobiòlegs, que tenen la virtut de donar respostes simples a preguntes complexes. Tot i que no ignoro la malfiança que els practicants de les ciències humanes tenen envers aquestes disciplines, m'arriscaré a dir-ne alguna cosa. M'hi anima el fet que algunes dades són incontrovertibles i sobretot la possibilitat de parlar d'aquestes qüestions d'una manera més distant i desapassionada: al cap i a la fi, de tant en tant val la pena de fer l'intent d'estudiar-nos com si no fóssim el centre del món.

Que els homes estiguin preocupats que els fills se'ls assemblin és comprensible si tenim en compte que, segons diversos estudis, la paternitat en ben bé un deu per cent dels casos es va demostrar falsa (Forsyth, 1995: 143). De tota manera, no hi fa res la proporció: el fet és que els homes no en poden estar segurs, mentre que les dones, tret de situacions excepcionals, no pateixen aquests dubtes.

Però no és aquesta tota la història. Em permeto, doncs, començar, si no pel començament, sí almenys per èpoques molt remotes, tant, que no importa si els primers protagonistes

del relat poden ser ja considerats humans. La meua exposició serà necessàriament simplificada, però vull advertir que segueix el que diuen els especialistes en la matèria.

Actualment, l'espècie humana és, amb algunes excepcions i amb alguna trampa on no hi ha excepció, fonamentalment monògama. Ara bé: si es té en compte, entre altres coses, la mida considerable dels testicles humans i la gran quantitat d'esperma que són capaços de produir, s'ha de concloure que els nostres avantpassats eren clarament promiscus i que la monogàmia és una adaptació relativament recent. El que passa en qualsevol espècie promíscua –de moment no cal pensar en termes humans–, és que hi ha una intensa competència espermàtica entre els mascles a fi de copular cadascun amb el major nombre possible de femelles. Això és el que passa amb molts vertebrats i primats terrestres: uns pocs mascles (els que han competit amb èxit amb la resta de mascles) disposen per a ells sols de tota la capacitat reproductora de les femelles (Smith, 1984). De la promiscuïtat es passa, doncs, quasi imperceptiblement a la poliginia. Si aquesta espècie, per simples motius de supervivència, es veu obligada a tenir lligams cooperatius en el si dels grups en què es trobi constituïda, no podrà prescindir dels perdedors en la competència espermàtica. És inevitable, doncs, que aquests esperin la seva recompensa: els perdedors, com les femelles, seran els màxims beneficiaris de la monogàmia. Però en aquesta nova situació a algunes femelles –les més atractives– els pot beneficiar tenir un company que treballi i buscar un pare dels seus fills entre els vencedors: la selecció, així, faria que es mantingués un percentatge de mascles especialment agressius amb els altres mascles i fortament disposats a copular amb un gran nombre de femelles. Necessàriament s'hauria d'incrementar el grau de vigilància dels mascles sobre les femelles, i probablement els mascles més competitius i més disposats a les copulacions diversificades serien els vigilants més estrictes.

Els sociobiòlegs i els genetistes mostren sovint una candidesa admirable quan es refereixen a l'espècie humana. Els agrada parlar-ne com si tots fóssim iguals, quan el que és més evident és que som molt diferents: no tots els homes són violents, ni tots pacífics. Si les diferències tenen una base genètica fa de mal dir, i el fet és que no s'ha fet encara cap intent seriós d'estudiar en aquesta direcció. Però la candidesa es converteix en inconsciència o mala fe quan s'han fet estudis en poblacions penitenciàries: no seria també bo i just que l'experiment afegís als objectes de la repressió els agents repressors? Al cap i a la fi, la major part dels humans no tenen res a veure amb les anomenades forces de l'ordre; ni són a la presó ni donen ordre d'empresonar ningú. Sense fer cap mena de demagògia: no sembla sovint que els afers delictius no són sinó una guerra privada entre uns quants sota la mirada passiva –i potser instrumentalitzada– d'una població majoritària les aspiracions de la qual són viure en pau i en llibertat? En aquest sentit, els etòlegs que s'esforcen a mostrar el caràcter majoritàriament bondadós de la nostra espècie són dignes de ser tinguts en compte (Eibl-Eibesfeldt, 1970; de Waal, 1996).

Els mascles disposats a ser vencedors –necessàriament una minoria: posem que siguin un vint per cent de la població masculina– encara perduren i són els únics legítims portadors de la superstició de la identitat. Necessiten tenir el poder i reproduir-se, perquè per ells l'una cosa va amb l'altra. Però la seva fortalesa només depèn d'un atàvic instint gregari de l'espècie humana, de la mateixa manera que la seva feblesa està en la incansable capacitat d'indisciplina que caracteritza els humans².

El grau de competència espermàtica (i doncs d'agressivitat) és directament proporcional a la identitat: fixem-nos que els mascles vencedors són els triomfadors, els imperialistes, els assassins, els violadors³; tots ells, en general, profundament antiavortistes. Essent com són individus altament competitius tenen poca capacitat de diàleg. Per tant, no només fracassen a

l'hora de proporcionar a la víctima allò que ella raonablement espera, sinó que hi exerceixen constitutivament l'agressió (així és com van reforçant la seva pròpia identitat), si més no, sota la forma d'una vigilància obsessiva. La competència espermàtica, que en èpoques remotes podia haver tingut una funció adaptativa, en les societats modernes resta només com a problema sexual: en primer lloc, evidentment, per a les víctimes, però també per als vencedors. S'arriba així a la situació paradoxal en la qual, de la mateixa manera que el comportament paranoic desemboca en mania persecutòria, així també l'ansietat de l'agressor el fa actuar com a víctima i l'acusa de ser identitària, sigui la víctima el moviment feminista, o una nació desprotegida o un grup social que no accepta les regles imposades.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BENVENISTE, Émile (1969). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Trad. Mauro Armijo. Madrid: Taurus, 1983.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus (1970). *Liebe und Hass: Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*. Munic: R. Pifer & Co. Verlag.
- FORSYTH, Adrian (1986). *Història natural del sexe*. Trad. Montserrat Tortosa i Mercè Fosch. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1995.
- GOW, A. S. F. (1950). *Theocritus*. Cambridge: University Press, 1965.
- LA BARRE, Weston (1984). *Muelos. A Stone Age Superstition About Sexuality*. Nova York: Columbia University Press.
- LYOTARD, Jean-François (1983). *Le Différend*. París: Les Éditions de Minuit.
- SMITH, Robert Leo (ed.) (1984). *Sperm Competition and the Evolution of Animal Mating Systems*. Nova York: Academic Press.
- WAAL, Frans de (1996). *Good Natured*. Cambridge: Harvard University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1958). *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell.

NOTES

¹ Un text famós on la voluntat de semblança amb els fills és reforçada amb una unió parental incestuosa és Teòcrit XVII, 44. Les referències, de tota manera, són nombroses (Gow, 1950: 334).

² L'admirable doble caràcter de la natura humana es troba reflectit, pel que fa a moltes cultures de caçadors, en el doble model que es proposa: el llop, que representa el comportament disciplinat i jeràrquic, i el lleopard, que accentua l'individualisme i la iniciativa personal. També en molts rituals d'iniciació de societats primitives s'observa la doble prescripció de la submissió a l'autoritat i del risc de les accions personals.

³ El fet que els violadors siguin objecte d'agressió per part de la resta de la població penitenciària no ens ha de fer enganyar: no és que als altres reclusos els mogui un afany de justícia, sinó que, molt probablement, els mou l'enveja i la venjança: els reclusos no disposen de dones i, a més, no poden estar segurs que els violadors no els les hagin preses (de fet, això és el que han fet, si més no simbòlicament).

QUÉ HACE UN CHICO COMO TÚ EN UN SITIO COMO ÉSTE HOMBRE(S) Y FEMINISMO(S)

Meri TORRAS

Universitat Autònoma de Barcelona

Estudias lo que deseas o lo que temes

Roland Barthes

Hace ya algunos años, un grupo español de tendencia rockabilly llamado *Burning* –burning, a lo castizo–, triunfaba con una canción que empezaba con la siguiente pregunta: "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?". Tal vez algunos de ustedes la recuerden. El vocalista lo hacía genial; arrastraba los fonemas –particularmente las sibilantes–, abría las vocales más de lo necesario, y profería cada sílaba como si fuera tónica, evitando así elisiones y sinalefas y forzando el hiato al *tempo* de la música.

De todas formas, a pesar de este énfasis aparente, se trataba –créanme– de una pregunta retórica. Lo que venía a continuación respondía sobradamente (con creces) lo que parecía una invitación a que "una chica como tú" –una chica como aquélla– tomara la palabra y, en efecto, contestara, si le daba la gana, qué demonios hacía en un sitio como aquél. No ha lugar. Después de la controvertida cuestión "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?" se desplegaba una serie de prejuicios por parte del yo hablante que mostraba que éste ya sabía o creía saber, sin lugar para la duda, qué hacía una chica como aquélla en un lugar como aquél. La canción –¿se acuerdan?– proseguía: "qué clase de aventuras, ¡ja!, has venido a buscar // Los años te delatan, nena, estás fuera de sitio..." hasta el "Mujer fatal, siempre con problemas" que, tras varios bises, culminaba en una memorable variante: "Mujer fatal, éste no es tu sitio // Mujer fatal, tú eres fatal..."

Lo dicho: la frase consistía en una pregunta retórica puesto que, en realidad, se trataba más bien de marcar el territorio y advertirle, a una chica como tú, que el menda en cuestión –cuya agudeza, perspicacia e inteligencia estaban fuera de toda duda– se había percatado de que la edad excesiva de la protagonista y el ansia (necesidad, tal vez) de vivir aventuras (sexuales, por supuesto) la habían llevado a intentar estar en un lugar impropio de ella; no de cualquier mujer, sino de una mujer como ella: una mujer fatal, un tanto ajadita y un mucho problemática –parece– para el gusto de quien llevaba la voz cantante.

Por todo eso, porque leo esta vieja canción como un asunto de impropiedad de la presencia de alguien en un lugar determinado, he titulado mi intervención en esta mesa redonda "Qué hace un chico como tú en un sitio como éste". Una de las cuestiones que forzosamente se asoman en los debates sobre la presencia, actitud y actividad de los hombres en los distintos feminismos es si esa presencia es o no es *impropia*. Según el diccionario de la RAE, *impropio* implica "falta de las cualidades convenientes según las circunstancias" o, "ajeno a una persona, cosa o circunstancia, o extraño a ellas". ¿Es el hombre, justamente por ser hombre y vivir en un cuerpo sexuado en masculino, alguien ajeno, por *naturaleza*, al feminismo? Dicho de otro modo, ¿puede un hombre ser feminista? ¿Puede un hombre hablar de feminismo? ¿Qué lugar tienen que ocupar los hombres en el feminismo? ¿Tienen que ocupar un lugar en particular?

De hecho, no podemos negar que los hombres ocupan ya un lugar particular, al menos, como objeto de análisis. Me explicaré mejor: de feminismos hay muchos, a menudo contradictorios, pero si existe alguna razón de ser de la(s) teoría(s) feminista(s) es la implantación de un sistema bipolar, jerárquico, de los géneros (sexuales) que rige y/o se manifiesta en cualquier concreción textual —entendiendo *texto* en sentido amplio, como algo que pueda y deba ser interpretado, que signifique— del discurso hegemónico. Los hombres han sido los seres privilegiados y beneficiados por este sistema falocéntrico, patriarcal, machista, falocrático... o como venga a llamarse (dependiendo de la posición teórica desde la que se hable) y, por más que se empeñen algunos, no pueden considerarse "víctimas" de él, al menos no del mismo modo que lo han venido siendo —y lo seguimos siendo— las mujeres.

Con eso, no pretendo afirmar que el conjunto "hombres" sea homogéneo, al contrario: por esa "naturaleza" heterogénea no reconocida, cualquier presunto disidente de los parámetros de masculinidad ortodoxa y al uso era, es, será (?) fuertemente reprendido, castigado, neutralizado... y —estoy pensando en los homosexuales—, marcado con atributos femeninos "denigratorios". Por supuesto que los gays no han gozado de los mismos privilegios que los heterosexuales pero, incluso hoy en día, siguen gozando —como hombres— de mayores privilegios que las lesbianas. La discriminación por género sigue actuando dentro de los grupos discriminados. Vivir en un cuerpo sexuado en masculino, *ser hombre*, supone tener el usufructo de todos esos privilegios; los hombres y sus privilegios son parte del objeto analizado desde las teorías feministas en tanto que generadores, herederos y continuadores de ese sistema patriarcal que se trabaja para erradicar, dado que, además, el funcionamiento del binomio oposicional imperante pone muy difícil que se pueda hablar de lo que significa ser/estar mujer sin que se trate lo que supone ser/estar hombre. A no ser que nos situemos más allá del binomio, si es posible, o justo en la misma frontera, que hay quien lo hace.

En fin, lo "impropio" del sujeto masculino en los feminismos viene dado pues, no por ser objeto de análisis, sino por ser agente de (su propio y autocrítico) análisis y tener, por lo tanto, voz dentro del marco disciplinario propio de los sujetos que seres como él —sexuados en masculino— han oprimido; en definitiva, sin que su discurso dentro del feminismo se convierta en un nuevo intento de imposición patriarcal, en una nueva etapa en su habitual colonización de esa otredad llamada mujer.

Volvamos pues a las preguntas de marras: ¿Es el hombre, justamente por ser hombre y vivir en un cuerpo sexuado en masculino, alguien ajeno, por naturaleza, al feminismo? ¿Puede un hombre hablar de/en el/dentro del feminismo? ¿Puede un hombre ser feminista? Es cierto que tampoco las mujeres somos feministas automáticamente por haber nacido, crecido, amado, parido... vivido en un cuerpo sexuado en femenino: ser feminista requiere, a mi entender, una actitud de revisión crítica, una voluntad de transformación y una disposición de lucha social y política. No todas las mujeres son feministas pero su relación con el feminismo será otra de la que pueda establecer un hombre. En "Male Feminism", Stephen Heath hace la siguiente observación¹:

El feminismo es una cuestión de las mujeres que son, precisamente, su cuestión, las personas que hacen feminismo, es asunto suyo. El feminismo es también una cuestión de los hombres, lo que trata obviamente les concierne, los hombres tienen que aprender a convertir el feminismo en asunto suyo, aprender a introducirlo en sus vidas. El feminismo me habla a mí, no principalmente ni igualmente a mí, pero *también*, a mí también. (8-9)

De la necesidad de este aprendizaje estoy absolutamente persuadida; primero, porque me parece que los feminismos tienen el suficiente poder para que ya no baste "ignorarlos" para negar su existencia; segundo, porque en efecto tienes que hacer un proceso para convertirte en feminista y, en especial —supongo—, si eres *hombre* y contribuyes a reforzar la estructura patriarcal hegemónica que te produce y sostiene como sujeto de pleno derecho frente a otro, secundario, derivativo, *mujer*.

De esa diferencia, según opinión de Paul Smith en "Men in Feminism: Men and Feminist Theory"², puede surgir un beneficio para los feminismos:

En el contexto de la teoría feminista académica, estos hombres [feministas] tal vez puedan hacer algo semejante a lo que las mujeres hacen dentro de la teoría en general: esto es, pueden estar allí para ayudar a subvertir, perturbar y socavar las (aparentemente bastante rápidas de establecer) leyes del discurso. Por supuesto, no se trata de socavar el feminismo mismo, sino solamente el proceso de asentamiento y solidificación. Pueden hacer esto puramente en virtud de existir en el feminismo como diferencia. (39)

¿Está Smith en lo cierto? ¿Pueden constituir "estos hombres [feministas]" una diferencia dentro de la diferencia? Estas cuestiones, y muchas otras, irán apareciendo a lo largo de estos días y probablemente no encontraremos respuestas definitivas para ellas. Pero de eso se trata. A mi juicio, la mayor virtud del feminismo reside en su pluralidad y, en relación con ella, su calidad de *work in progress* o, si se quiere —parafraseando el título de un CD de DiFranco—, *in (e)motion*, ¿por qué no? Los feminismos están en proceso, en curso; se mueven. Personalmente creo que los seres sexuados en masculino, se consideren o no se consideren hombres, no sólo pueden sino que deberían empezar a asumir que deben poder hablar en el feminismo. Porque supongo que tienen cosas que decir. Hablar en el feminismo, desde el feminismo —precisamente porque es plural y dinámico— implica, a mi entender, respetar al otro, negociar con él, discutir con él (en el buen sentido del verbo, que lo tiene); exige ser permeable, móvil y con un agudo sentido para la autocritica; lo cual para todos —hombres, mujeres y demás géneros, si consideramos que los hay...— es arduo y cuesta. En efecto; callar es muchísimo más fácil, pero advierto que empieza a no ser posible.

Ah, eso sí, por favor, que se ganen el derecho a ser oídos y no crean que pueden ir soltando memeces: el feminismo no es la otra cara del machismo como una —con horror, pavor y vituperio— demasiado a menudo oye en los debates televisivos o lee en las columnas de los periódicos... ¿Sucedé que no hay hombres que sepan hablar de feminismo(s)? Feminismo y machismo no ocupan lugares intercambiables. No son las dos caras de una misma moneda. En absoluto; decir eso es no saber nada de feminismo, hablar sin conocer, lo cual resulta, como mínimo, patético además de sumamente irrespetuoso... Y es algo que hombres, mujeres y demás géneros, si consideramos que los hay..., deberíamos evitar hacer.

Los feminismos analizan los discursos de poder que nos constituyen como sujetos en el doble sentido del término, como individuos, sí, pero como individuos sujetos a unos determinados parámetros de representación y de experiencia; seamos hombres y/o mujeres. Los feminismos se centran en el género, pero ¿se circunscribe el género al binomio hombre *versus* mujer? ¿Existen solamente dos géneros? ¿Tener el cuerpo sexuado en femenino implica ser mujer, vivir como una mujer? ¿Hay una relación directa entre ambas cosas? ¿Se *es* o se *está* mujer? ¿Es la feminidad algo biológico o una mascarada social, un constructo interdiscursivo y como tal cambiante en el tiempo y en el espacio?

I. APROXIMACIONES TEÓRICAS

Preguntas parecidas a éstas, surgidas desde los feminismos a propósito de la categoría que los agrupa, no sólo han obligado a repensar el término *mujer* sino que han desbaratado el monolitismo y la pureza de la categoría *hombre*, el término no marcado del binomio jerárquico de los géneros. Por eso, creo que los hombres deben adquirir, si quieren (y creen que pueden), el compromiso de hablar en, con, desde, contra, para, por... el feminismo. Ya lo he advertido: callar es mucho más fácil, sobre todo cuando uno se ve obligado a hablar de sí mismo –y el feminismo nos obliga a hablar de nosotras mismas–, no como un acto narcisista sino como un acto de humildad. No me imagino a mí misma entonando al oído de los hombres asistentes a este seminario: "Qué hace un chico como tú en un sitio como éste // qué clase de aventuras, ¡ja!, has venido a buscar // los genitales te delatan, nene, estás fuera de sitio. // Hombre fatal, siempre con problemas..." etcétera. Me sentiría, de verdad, más ridícula que si me lo cantaran a mí que, al menos, me provocaría risa. Lo que ocurre, simplemente, es que el hombre dejó de ser el único vocalista, el único que lleva la voz cantante.

De todas formas, a mí, que mi abuela me ha transmitido el placer de las historias bien contadas, me queda el gusanillo de saber lo que hizo la mujer fatal de los *Burning* con el listillo preguntón y algo pelmazo del local que (recuerdan) le era impropio. Si tan fatal era no puedo evitar imaginarme posibles finales: ¿le tiró el gintonic a la cara o se le rió en ella? ¿Le dejó plantado como a un memo, se lo llevó a la cama y lo disfrutó hasta extenuarlo a pesar de su juventud y potencia? ¿Lo ignoró? ¿Lo compadeció? ¿Lo olvidó o, haciendo gala de una generosidad intencionada y burlona, lo matriculó completamente gratis a un seminario sobre hombres en el feminismo...? Vayan ustedes a saber y, si lo saben, cuéntenmelo, por supuesto. Muchas gracias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JARDINE, Alice y Paul SMITH (eds.) (1987). *Men in Feminism*. Nueva York y Londres: Routledge, 1989.

NOTAS

¹ Texto recogido en Jardine y Smith, 1-32.

² Jardine y Smith, 33-40.

II. HOMBRES DEL PASADO

DE MARE A FILL

Mercè Otero-Vidal
Seminari Filosofia i gènere

Tal com deia en la meua proposta de comunicació en resposta a la vostra invitació a participar en aquest Seminari Internacional *Homes escrits per dones*, *De mare a fill* és el títol "comercial" que porta la traducció al català del *Liber Manualis* de Duoda i, ara i aquí, l'aprofitaria per comentar la relació i comunicació que estableix Duoda amb el seu fill, la seva preocupació de mare, els consells que li dóna, com li parla del pare... Tots aquests aspectes van dibuixant una visió de la masculinitat que porta inclosa la seva valoració. El testimoni d'una dona del segle IX és molt excepcional i penso que pot ser interessant de recordar-lo.

El tema és prou conegut perquè es tracta de plantejar una vegada més la pretesa responsabilitat que tenen les mares en l'educació i en la formació dels seus fills i concretament en la construcció de la identitat de gènere, de la masculinitat, dels seus fills.

Tinc molt present, per l'impacte que va tenir quan va aparèixer, el llibre de Nancy Friday, *My mother myself* (1977), i precisament en aquest llibre, un dels primers que es proposava l'anàlisi de les relacions entre mares i filles, l'autora ja fa referència a les relacions amb el seu fill marcant la diferència de "maternitat" en el cas d'una filla o d'un fill.

Com que la meua germana és mare d'un noi i havia passat temporades que no sabia com posicionar-se respecte al seu fill, vaig regalar-li, anys enrera, un llibre sobre les relacions de les mares amb els seus fills, *Mothers of Sons* (1987) de Linda Rennie Forcey, per veure si li servia i de passada també vaig llegir-me'l jo.

Com a professora feminista m'he arreglerat al costat de la coeducació i de les accions positives necessàries per tal de trencar els estereotips de gènere que perjudiquen les nenes, les noies i les dones, però arrel de la lectura del llibre de Sue Askew i Carol Ross, *Los chicos no lloran*, que parla de l'experiència de les autores en un centre segregat masculí, dels que hi ha al Regne Unit, també he hagut de començar a plantejar-me alguna intervenció crítica amb els nens i amb els nois.

I seguint amb el fil de les vivències i de les lectures, a mesura que la violència, la violència sexista s'ha anat fent evident i s'ha anat denunciant al nostre voltant, un llibre com el de Myriam Miedzian, *Niños son, hombres serán*, que parla de trencar el lligam entre masculinitat i violència és també interessant de tenir en compte en aquest context.

Amb totes aquestes eines provaré d'apropar-me a Duoda i dir alguna cosa de com se sentia, des de la seva migradesa de dona, terriblement responsable dels seus fills, de com es dirigia a Guillem per aconsellar-lo i de com pretenia incidir sobre els components conflictius del model de masculinitat dominant.

Duoda és una dona que es defineix ella mateixa –de fet, és inimaginable que, al segle IX, pogués fer-ho altrament– en funció dels seus fills i del pare dels seus fills. A l'acròstic que encapçala el seu tractat, diu:

II. HOMBRES DEL PASADO

Mare de dos mascles,
et demano de pregar al nostre benèfic Creador
que enlairi fins al cel el pare dels meus fills
i que jo em reuneixi amb ells en el regne. (35)

Duoda sent la necessitat de comunicar-se amb el seu fill i és conscient que ho fa com a mare i com a dona, per tant, amb una altra veu, com diu Carol Gilligan, amb un discurs diferent fruit d'una vivència diferent i que comporta tot un altre desenvolupament moral.

Sabent que la majoria de les mares en el món gaudeixen de la companyia dels seus fills i veient-me jo, Duoda, allunyada de tu, fill meu Guillem, per això, angoixada i plena de desitjos d'ajudar, t'envio per llegir aquest opuscle meu transcrit per tal que serveixi a la teva formació a la manera d'espill, alegrant-me que, encara que jo sigui absent físicament, la presència d'aquest llibre et faci reflexionar, quan el llegeixis, la qual cosa cal que facis per mi. (35)

Duoda és conscient de la temeritat que suposa fer un discurs formatiu com el seu que només pot fer-se des d'un reconeixement d'autoritat que a ella com a dona li és negat i, per això, també insisteix tant en la seva humilitat, incapacitat i fragilitat de dona. Les seves paraules són molt explícites en aquest sentit quan li demana a Guillem, el seu fill gran, que llegeixi el llibre i que el faci llegir també, quan sigui el moment, al seu germà petit, del qual desconeix el nom perquè el seu pare se'l va endur acabat de néixer:

Fill, tindràs doctors que t'ensenyaran lliçons més nombroses i de més utilitat, però no en les mateixes condicions, amb el cor ardent en el pit, com ho faig jo, la teva mare, fill primogènit. (63)

Avui que es parla tant de la intel·ligència emocional i es valora l'afectivitat en el procés d'ensenyament i aprenentatge, entenem clarament què vol dir Duoda quan parla d'ensenyar "però no en les mateixes condicions" dels doctors.

Duoda reivindica la doble maternitat que suposa la formació espiritual dels seus fills i, en aquest cas, sí que troba una genealogia femenina en la qual inscriure's per reclamar el reconeixement i l'autoritat.

Des d'ara endavant, no deixaré d'encoratjar-te, amb l'ajuda de Déu, perquè menis a la perfecció el servei de la teva ànima, per tal que tu puguis renéixer cada dia en Crist, com si fossa mare per segona vegada, de l'ànima i del cos.

[...] Per l'augment d'aquesta segona naixença, molts resultaran pares de molts altres per múltiples raons. Llegeix, respecte a la beata Marcianil·la, mare del jove Cels, i a la beata Augusta, mare de sant Simforià, ciutadà d'Autun, de quina manera es varen trobar mares dels seus fills en el primer i també, en Crist, en el segon naixement. (157 i 158)

Duoda, immersa en un patriarcat dur i sense fissures, en els advertiments al seu fill sobre la conducta a seguir, no pot ni pretén saltar-se la jerarquia i observa, en la seva exposició, l'ordre de submissió que va de Déu, al pare, en aquest cas, Bernat de Septimània i finalment al senyor que era Carles el Calb.

No em canso d'inculcar-te, tant com puc, com deus témer, estimar i ésser fidel en totes les coses el teu senyor i pare Bernat, tant present com absent.

[...] Que mai en cap circumstància, a causa de la insensata infidelitat, no surti de tu un impropri injuriós; no neixi mai ni creixi en el teu cor el desig d'ésser infidel al teu senyor en res. Perquè hi ha un discurs dur i molt dolent sobre els qui actuen així. No crec que vagi per a tu i per als qui militen amb tu; perquè aquesta actitud, segons diuen, no fou mai, de cap manera, vista en els teus antecessors, no fou, ni és, ni serà en el futur. (75 i 83)

Aquestes paraules deixen entreveure força clarament els conflictes existents entre Bernat de Septimània i la corona i, de fet, Duoda està defensant la seva família de les acusacions d'infidelitat i està donant suport a la seva actuació política. Concretament el juny de 841 Bernat es veu obligat a reconèixer-se vassall del rei Carles el Calb i, en senyal de submissió, li va enviar el seu fill Guillem com a hostatge. És aleshores quan Duoda es queda sola i comença a escriure.

A *The Women's Review of Books* del febrer d'enguany surt una referència a l'edició de l'obra en anglès de Duoda titulada *Handbook for Her Warrior Son*. He trobat interessant que es subratllés que el fill de Duoda era un guerrer amb tot el que això comporta de violència.

Sens dubte aquesta realitat guerrera era la que tenia present Duoda, la que coneixia i patia, tenint en compte l'actuació de Bernat de Septimània. En aquest punt es fa molt evident la contradicció de Duoda que, per una banda, recomana i mana al seu fill fidelitat i respecte al seu pare i que, per una altra banda, li proposa una conducta que l'allunyi de la violència que havia portat enfrontaments i mort sobre mort a tota la família de Bernat.

Avui molts tenen ganes de lluitar. Tinc por que a tu i als teus companys d'armes, fill, no us passi això, perquè diu l'Apòstol: els dies són dolents. I encara: Sorgiran els falsos profetes i s'instauraran temps perillosos. En aquests dies hi haurà homes egoistes, envejosos, avars, violents, desobedients, que gaudiran més del segle que de Déu i el que és massa llarg d'explicar en detall, perquè, ai, oh dolor!, ja se'n veuen alguns, entre els qui surten en ordre de batalla, que van cercant per totes bandes per guanyar. (111)

Del discurs, fins a cert punt contradictori, de la seva mare Guillem va optar per la fidelitat al seu pare i sempre m'ha fet molta angúnia pensar si Duoda va arribar a viure per veure la mort violenta de Bernat, executat l'any 844 a Tolosa i la de Guillem, decapitat a Barcelona, l'any 850.

El que és cert és que Duoda es posiciona contra la violència i en el seu intent de construcció de la masculinitat dels seus fills no fa servir la guerra com diu la tradició que ho feien les mares espartanes quan deien als seus fills que tornessin amb l'escut o sobre l'escut o com ho fan les mares que justifiquen el servei militar perquè aquesta és la manera que els seus fills es facin uns homes, com tan bé critica Linda Rennie Forcey.

Duoda, tenint en compte el passat i el present, ho tenia molt difícil quan parlava de pau i concòrdia.

Pel teu pare, t'invito i t'exhorto que, per ell, sovint i contínuament, estiguis pregant i facis que les altres dignitats eclesiàstiques preguin per ell, perquè Déu li doni, el temps que visqui, pau i concòrdia, si pot ésser, amb tots. (163)

El pes de la violència com emblema de la masculinitat segueix intacte de generació en generació i encara es continua educant els nens en els valors de la mística masculina com la duresa, l'afany de domini, la repressió de l'empatia, la competitivitat extrema i amb la por sempre de no ser prou forts, prou durs, prou homes. I com diu Myriam Miedzian, aquests valors

juguen un important paper en la violència criminal i domèstica i conformen el pensament i les decisions de molts dels líders polítics.

En canvi Duoda, en uns versos compostos al final del llibre a partir de les lletres del nom del seu fill, vincula la fortalesa i la valentia a la vida de l'esperit, a la humilitat, a la castedat, a la ductilitat, a l'amor a Déu i al pare, a la consideració als superiors, a la condescendència amb els inferiors, a la companyia de la gent de bé, a l'ajuda a les vídues i els orfes, a l'hospitalitat vers els estrangers, a la justícia sense corrupció, a la generositat, a l'amabilitat i a l'acord amb tots.

En els consells i consideracions que fa Duoda al seu fill es podria parlar d'un ideal cavalleresc *avant la lettre* perquè recull els elements més paradigmàtics del que serà el cavaller cristià. Duoda insisteix en la fidelitat, en l'anhel d'honor, en la defensa del senyor, en la protecció dels febles, en el servei a l'església i al mateix Jesucrist, de manera que dibuixa ja una figura de cavaller ple de virtuts.

Si tens una compassió fraternal vers els teus propers i ets practicant de l'hospitalitat i consolador incansable dels pobres i dels afligits, tindràs l'esperit de pietat. Si mantens el temor i l'amor, per inspiració de la fidelitat, vers el teu pare i senyor o vers els grans dignataris i tots els teus iguals, tant si són més grans com més joves, de manera que no caiguis en l'ofensa ni en els escàndols de les seves discòrdies, sens dubte reposarà en tu l'esperit de temor del Senyor. (115)

Adrienne Rich, quan se li planteja la pregunta de què desitgen les mares feministes per als seus fills, respon dient que desitgen que, en un sentit molt profund, segueixin sent fills de la mare i que també en créixer esdevinguin ells mateixos i descobreixin nous camins per arribar a una virilitat no patriarcal.

Les expectatives de Duoda per al seu fill, evidentment expressades en clau medieval són, de fet, les mateixes que diu Adrienne Rich: que li reconegui l'autoritat com a mare mitjançant la lectura del seu llibre i no l'interessa que sigui un heroi sinó que li proposa una conducta que li procuri seguretat i joia.

I què diré jo? Breument conclouré amb la paraula adient. Si vius en aquest segle pensant bé, parlant bé, obrant bé, amb sobrietat, justícia, castedat i pietat, en l'esperit recte, l'esperit sant i l'esperit fort, en la unitat santa i indivisible poder de l'altíssima Deïtat, caminant, dret, assegut, sempre podràs descansar segur a tot arreu. Actuant així, tu podràs atènyer el regne superior, amb l'ajuda del sant esperit... (117)

I què diré jo per acabar? Breument subratllaré la llunyania històrica i la proximitat ideològica de la visió que té Duoda com a mare i com a dona de Guillem com a fill i com a home.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ASKEW, Sue i Carol ROSS (1991). *Los chicos no lloran*. Barcelona: Paidós.
CHODOROW, Nancy (1984). *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.
DUODA (1989). *De mare a fill*. Traducció, introducció i notes de Mercè Otero Vidal. Barcelona: LaSal edicions de les dones.

- FORCEY**, Linda Rennie (1987). *Mothers of Sons*. Nova York: Praeger.
- FRIDAY**, Nancy (1979). *Mi madre/yo misma*. Barcelona: Argos Vergara.
- GILLIGAN**, Carol (1985). *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*. Mèxic: F.C.E.
- MIEDZIAN**, Myriam (1995). *Chicos son, hombres serán*. Madrid: Horas y HORAS.
- RICH**, Adrienne (1978). *Nacida de mujer*. Barcelona: Noguer.

AMERINDIOS Y FRANCESES EN NOUVELLE-FRANCE BAJO LA MIRADA DE MARIE DE L'INCARNATION, URSULINA DEL SIGLO XVII

Ana Isabel Valero Peña
Universitat de Barcelona

Marie de l'Incarnation nace en 1599 y muere en 1672. Su hijo, Claude Martin, publica en 1677, en París, *La Vie de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la NF, tirée de ses lettres et de ses écrits*. Nos centraremos en las cartas pertenecientes a la colonia y a la misión de la Nouvelle-France, más que en las cartas de conciencia y de dirección¹.

El texto interesa al historiador, al psicólogo, al teólogo, al antropólogo y a la crítica feminista que se ocupa de la escritura de la historia y de la historia literaria a través del estudio de mujeres escritoras ocultas por la crítica falocéntrica².

Marie de l'Incarnation es una de las primeras pioneras y misioneras de la Nouvelle-France. Nuestro interés se centra en ella, porque es una figura esencial para la historia de Canadá³, y por el hecho de que escribió sus vivencias en la misión, cosa insólita entre las misioneras. Por el contrario, los jesuitas sí estaban obligados a redactar su misión y a enviarla al superior de París. Hacemos también hincapié en las duras condiciones sufridas por nuestra escritora para redactar sus cartas: cansancio, rapidez y frío son sólo algunas de ellas.

Su correspondencia (aproximadamente unas 13000 cartas de las que sólo se conserva una ínfima parte) constituye una excepcional fuente de información sobre la Nouvelle-France⁴.

Es de señalar el carácter de Marie de l'Incarnation al oponerse abiertamente a la autoridad del obispo Laval (obispo de Quebec) sobre la congregación de las ursulinas. Junto con el padre jesuita Lallemant, Marie de l'Incarnation impone un *modus vivendi* propio al entorno donde residen. Habrá que esperar la muerte de Marie de l'Incarnation para que el obispo Laval pueda imponer sus reglas a las ursulinas de Quebec. Vemos, pues, ahí un esbozo de feminismo⁵ en este intento, no vano, de rebelión a un superior masculino.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

A la llegada de Jacques Cartier a Canadá (1534), hurones e iroqueses tienen como territorio el valle del Saint Laurent y la región de los grandes lagos una vez comenzado el siglo XVII⁶. En este mismo siglo, Francia e Inglaterra se quieren adueñar de los territorios de América del Norte. El 20 de marzo de 1635 (fecha de la primera carta de Marie de l'Incarnation), Francia ya posee Canadá desde el 1608. En 1632, los franceses arrebatan la Nouvelle-France de manos de los ingleses. Recordemos la figura de Samuel de Champlain, fundador de Canadá.

En lo que concierne la evangelización de los indígenas, jesuitas y ursulinas son las órdenes religiosas activas en la Nouvelle-France, y aunque sólo conozcamos en profundidad la

II. HOMBRES DEL PASADO

obra de los jesuitas, las ursulinas jugaron un importantísimo papel en la educación de las indígenas.

Estas religiosas llegan en 1639 a Quebec, financiadas por Madame de Chauvigny de la Peltrie y fundan un seminario para las amerindias montaÑesas y algonquinas⁷.

Según las religiosas y los partidarios de la evangelización en general, Canadá es un desiado país⁸ cuyo remedio viene representado por la evangelización y la colonización a manos de los franceses. "[...] on nous disait [...] qu'il n'y avait pas au monde un pays plus méprisable"⁹.

VISIÓN DIFERENTE DE HOMBRES DIFERENTES

Las ursulinas se encargan de la educación de las muchachas indígenas, pero también tienen la oportunidad de ver a los hombres: "[...] nos séminaristes sont passagers et la plupart du temps à notre grille" (Marie de l'Incarnation, 1677b: 278). También leemos: "*Outre les filles et les femmes sauvages que nous recevons dans la maison, les hommes nous visitent au parloir, où nous tâchons de leur faire la même charité qu'à leurs femmes, et ce nous est une consolation bien sensible de nous ôter le pain de la bouche pour le donner à ces pauvres gens, afin de leur inspirer l'amour de Notre-Seigneur et de sa sainte foi*" (Marie de l'Incarnation, 1677b: 177). Así pues, aunque las páginas de nuestra autora deberían hablar sólo de las mujeres amerindias, vemos que no es así, puesto que los hombres también las visitan y sobre todo porque al hablar de los indígenas, lo hace de manera general, sin hacer distinción de sexos.

La manera en que los amerindios son vistos por los misioneros se puede constatar en los relatos de viajes (*Relations des jésuites*), únicos testimonios de la presencia católica¹⁰ en Nouvelle-France. La obra de la ursulina Marie de l'Incarnation deja ver con claridad el proceso de evangelización de los indígenas. Nos hallamos ante la llamada aculturación. En efecto, en las obras de misioneros y misioneras, se observa un desprecio por el indígena ya que se le somete a una serie de cambios a la hora de la evangelización: la lengua, el hábitat, el aprender a leer y a escribir (tratándose de sociedades sin escritura) así como la religión cristiana¹¹. La sedentarización, el trabajo de la tierra y la vida familiar¹² son el modo de vida europeo que se quiso implantar en la sociedad amerindia implicando cambios radicales en una sociedad matriarcal, donde la mujer desempeñaba un papel preponderante, según el jesuita francés del siglo XVIII, J.-F. Lafitau¹³.

Los jesuitas introducen además la prohibición del divorcio, derecho del que antes gozaba la sociedad amerindia. Marie de l'Incarnation no habla de este tema en su obra y se limita a hacer referencia al deseo de casar a las jóvenes amerindias con los franceses de la colonia (es la fusión de razas ordenada por Luis XIV¹⁴, que, dicho sea de paso, no dio los frutos deseados ya que las muchachas desdeñan a los franceses puesto que los europeos, al llegar a la colonia, se aprovecharon de la libertad sexual de estos pueblos)¹⁵.

La sedentarización de los pueblos nómadas, de la que Marie de l'Incarnation sí habla en sus escritos, como buena misionera que es (la cuestión del nomadismo es primordial para la evangelización) supone otro cambio: "[...] non contents de se faire baptiser, nos pauvres sauvages commencent à se rendre sédentaires et à défricher la terre pour s'établir" (Marie de l'Incarnation, 1677d : 23). También leemos: "[...] prier pour la conversion des Sauvages errants, qui commencent à être touchés et à se vouloir arrêter, à l'exemple de leurs compatriotes qui sont sédentaires depuis leur conversion" (Marie de l'Incarnation, 1677b: 207).

De manera general, los misioneros tienden a declarar que, en muy poco tiempo, se producen muchas conversiones. También suelen resaltar el fervor de los indígenas: "*C'est une merveille de voir la ferveur de nos bons néophytes*" (Marie de l'Incarnation, 1677b: 338). "*Je l'interrogeai assez longtemps sur les mystères de notre sainte religion, et j'étais ravie de l'entendre et de voir qu'il en avait plus de connaissances que des milliers de chrétiens qui font les savants*" (Marie de l'Incarnation, 1677d: 63).

Además de constituir un método para darse buena propaganda en la Francia católica, estas declaraciones permiten a los religiosos recordar que los franceses de la colonia no son muy devotos. "*Il faut parler de notre France, où la bonté divine veut être servie plus que jamais par de nouveaux cœurs qu'elle se gagne tous les jours. Ce sont nos chers néophytes qui, sans mentir, font honte aux chrétiens de l'ancienne France, nés et nourris dans le christianisme*" (Marie de l'Incarnation, 1677b: 263). En estas líneas, la ursulina sigue siendo explícita:

Si nos Sauvages sont si parfaits, comme je vous le dis? -En matière de mœurs, il n'y a pas la politesse française: je veux dire en ce qui regarde un compliment et façon d'agir des Français. On ne s'est pas étudié à cela, mais à leur bien enseigner les commandements de Dieu et de l'Église, tous les points de notre foi, toutes les prières, à bien faire l'examen et toutes autres actions de religion. [...] universellement parlant, ils sont plus dévots que les Français. (Marie de l'Incarnation, 1677b: 376 y ss.)

Los hurones se dejan evangelizar (ver Laflèche, 1973), mientras que los iroqueses, aliados de los ingleses, no, de ahí la aversión hacia los iroqueses por parte de los misioneros y misioneras y la visión diferente que tienen de las dos tribus vecinas: los hurones son "*nos bons sauvages*" y los iroqueses "*ces barbares*". Frente a un ataque de los iroqueses, oímos a la ursulina: "*Voilà comme le diable fait paraître sa rage, tant il y a de dépit de ce que l'on dépouille sans cesse de ses sujets pour augmenter le royaume de Jésus-Christ...*" (Marie de l'Incarnation, 1677d: 58).

Decíamos que las cartas de Marie de l'Incarnation eran de un gran valor histórico. En efecto, la relación espiritual de 1654 (carta LXI) narra la persecución de los iroqueses (nación guerrera por excelencia en América del Norte), la muerte de los jesuitas Brébeuf, Garnier y Lallemant y la ayuda (en 1649) a la nación hurona refugiada en Quebec y en los alrededores.

Misioneros y misioneras intentan proteger a los indígenas ante los ataques de los iroqueses. Para ello, Marie de l'Incarnation no duda en aplaudir la intervención de la armada francesa: "*car sans les correspondances qui s'entretiennent à la faveur du commerce, il ne serait pas possible de subsister ici*" (citada por Frégault).

El encuentro con ese Otro, ese encuentro europeo-amerindio, es semejante entre misioneros e indígenas y entre misioneras e indígenas: la visión de una mujer (Marie de l'Incarnation) ante los amerindios no difiere de la de los jesuitas, lo que sí la diferencia de ellos es la manera de escribir, pero el contenido viene a ser igual.

La religiosa enaltece la postura de los misioneros, ya que, a fin de cuentas, la tarea viene a ser la misma que la de ellas: evangelizar a los indígenas que equivaldría a salvar Canadá: ese país desolado y sin hacer del que hablábamos al principio. Recuerda las "*grandes fatigues du chemin*" o "*souffrances du voyage*" (Marie de l'Incarnation, 1677d: 5) que los religiosos han tenido que padecer. Como hará la mayoría de los historiadores del Canadá francés de principios del siglo XIX, Marie de l'Incarnation ensalza, en sus cartas, el martirio que sufrieron algunos de los jesuitas a manos de los iroqueses.

II. HOMBRES DEL PASADO

En la correspondencia de la ursulina, observamos que el método de enseñanza que se impartió en la colonia era el mismo que el de Francia por aquella época de esplendor intelectual. Nos viene a decir que hay que impedir a los jóvenes que se indianicen¹⁶.

El francés que emigra a Canadá lo hace para escapar a la miseria en su país natal, y una vez allí, se siente libre, sin obligaciones ante la ley (estado, impuestos...), ni ante la Iglesia, de ahí que sean menos devotos que los indígenas como vimos antes. Esta actitud rebelde de la figura del francés de la colonia nos lleva al análisis del francés indianizado, figura ampliamente estudiada¹⁷.

De la facilidad con que los franceses se indianizan dice Marie de l'Incarnation: "*Il est plus facile de faire des Sauvages avec les Français que l'inverse*" (Mathieu, 1991).

Así como el indígena es incapaz de asimilar completamente la civilización y el cristianismo, el francés cae, a pesar del bautismo y de los siglos de civilización, en estado de *salvajismo*: "*L'on a cru bien longtemps que l'approche des sauvages de nos habitations était un bien très considérable pour accoutumer ces peuples à vivre comme nous et à s'instruire de notre religion. Je m'aperçois que tout le contraire en est arrivé. Car au lieu de les accoutumer à nos lois, je vous assure qu'ils nous communiquent fort tout ce qu'ils ont de plus méchant*" (Bourguet, 1995: 247).

Marie de l'Incarnation denuncia la influencia de los franceses indianizados en la colonia: "*Il y a dans ce pays des Français si misérables et sans crainte de Dieu, qu'ils perdent tous nos nouveaux chrétiens, leur donnant des boissons très violentes, comme du vin et de l'eau-de-vie, pour tirer d'eux des castors*" (Marie de l'Incarnation, 1677d: 275).

Ya hemos visto a los misioneros y a los franceses de la colonia reflejados en la obra de nuestra escritora. Fijémonos ahora en otras figuras masculinas, como son, por ejemplo, los colonizadores (el intendente Talon), así como con los franceses ("*braves*", "*courageux*") que lucharán contra los iroqueses ("*[...] guerre contre les ennemis de Dieu et du repos public*", Marie de l'Incarnation, 1677d: 327). El papel de los jesuitas en el comercio de pieles gracias al dominio de las lenguas indígenas es también digno de ser mencionado.

Los destinatarios de las cartas son otro tipo de hombres a los que Marie de l'Incarnation hace referencia en sus escritos. Al principio, sólo se encuentra su hijo, Claude Martin, al que van dirigidas las cartas, pero en realidad los destinatarios serán los mismos que los de los jesuitas: la gente piadosa de la sociedad francesa de la época entre la que estaba de moda la religiosidad y la ayuda a los misioneros/as de la Nouvelle-France. La ursulina destaca la función de Mr. de Bernières en la misión:

[...] qui s'employe charitablement à l'établissement de cette Maison. C'est de quoi nous lui aurons des obligations éternelles, comme aussi à toutes les personnes de France qui feront le même, du nombre desquels j'espère que vous serez, ma révérende Mère, et plusieurs autres personnes de piété par votre moyen, lesquelles auront autant de part au salut de nos pauvres Sauvages qu'elles leur auront fait part de leurs commodités. (Marie de l'Incarnation, 1677b: 272-273)

A partir de 1665, la situación cambiará: Colbert impedirá a los religiosos y religiosas el contacto con los asuntos económicos de la colonia y de ahí en la colonia en general. De lo que se deduce un descenso en la ayuda a las misiones por parte de esa aristocracia francesa que años atrás se complacía financiando las misiones.

CONCLUSIÓN

Dos son los aspectos que queremos comentar en la conclusión. El primero es la representación del Otro, basada en las alusiones de nuestra escritora a los diferentes tipos de figuras masculinas, y el segundo es el porqué hemos elegido la obra de esta ursulina como representante de tipo de escritura femenina dentro de la literatura de viajes referente a la Nouvelle-France.

En las cartas de nuestra autora, encontramos a los amerindios definidos como "*pauvres sauvages*", "*chers sauvages*" cuando se trata de los hurones. Sin embargo, al referirse a la tribu enemiga, los iroqueses, leemos términos tales como "*barbares*". Pero todos son infieles a los que hay que evangelizar.

Se produce aculturación¹⁸ al intentar cambiar a los indígenas para inculcarles las costumbres de los occidentales. El amerindio se mostraba manso al principio ("*pauvre sauvage*", "*cher sauvage*"), e inalcanzable y rebelde a medida que se le quiere convertir al cristianismo o a la vida civilizada en general. Se va dibujando la imagen de un salvaje que huye¹⁹.

El proceso de aculturación viene acompañado por el de afrancesar²⁰. En la obra de la ursulina, vemos sobre todo el proceso de aculturación de las jóvenes indígenas: cambios en el vestir, enseñanza de los trabajos que toda buena ama de casa debe conocer... La escritora muestra un especial interés en señalar que afrancesar a las indígenas es una obra piadosa:

Il y a des filles sauvages qui n'ont rien de la barbarie. Elles perdent tout ce qu'elles ont de sauvage si tôt qu'elles sont lavées des eaux du saint baptême en sorte que ceux qui les ont vues auparavant courir dans le bois comme des bêtes sont ravis et pleurent de joye de les voir douces comme des brebis, s'approcher de la sainte table pour y recevoir le véritable agneau.
(Marie de l'Incarnation, 1677c: 112)²¹

Al intentar afrancesar a los/las indígenas, se pretende que aprendan la religión católica y las costumbres occidentales, pero no se aspira a que alcancen ni un mínimo grado de la *politesse* francesa.

No podemos olvidar el proceso inverso: la indianización de los franceses. Supone uno de los peligros a combatir por los misioneros, ya que los indianizados son un mal ejemplo para los indígenas que acaban de convertirse al cristianismo y sobre todo porque anuncian el posible fracaso de los franceses. No sólo el amerindio se presentaba inalcanzable a la hora de la civilización, ahora el francés *ensauvagé* también consigue escapar a la civilización.

Los religiosos y religiosas pretenden pues civilizar al indígena a la vez que lo convierten al cristianismo. Se va a producir un cambio en la sociedad amerindia: ya no se trata de una sociedad matriarcal, como antes de la llegada de los europeos sino una sociedad donde el hombre desempeña el papel preponderante y reinarán las costumbres occidentales, civilizadas.

Comentemos, para acabar, la causa que nos ha llevado a elegir el texto de Marie de l'Incarnation como prototipo de escritura femenina entre los relatos de viajes de la Nouvelle-France.

Además de señalar las duras condiciones para escribir que la ursulina debió padecer, debemos mencionar los trabajos lingüísticos realizados con el fin de llevar a cabo su papel evangelizador²².

Las religiosas desempeñan su papel en la evangelización del mismo modo que los jesuitas, a pesar del temor del Padre Le Jeune a que las ursulinas, a su llegada, sean un estorbo en la colonia por el hecho de ser mujeres.

Destaquemos, por fin, que la obra de los misioneros en la Nouvelle-France es conocida gracias al papel de propaganda que jugaron las *Relations* de los jesuitas; sin embargo, la de las ursulinas hubiera quedado casi en el incógnito de no ser por los escritos de Marie de l'Incarnation; ya que escribir día a día sus vivencias en la misión no era una costumbre entre las religiosas. Son las cartas de una sola mujer lo que nos permite conocer la obra de las ursulinas en la Nouvelle-France, y, como las relaciones de los jesuitas, los principales aspectos de la historia de Canadá. Por el contrario, las *Relations* de los jesuitas es el resultado de numerosos autores: Brébeuf, Le Jeune, Biard, Marquette, Chaumonot..., que escriben bajo la orden de sus superiores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. Collectif CLIO (1982). *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montreal: Quinze.
- ADRIAZOLA, María-Paul del Rosario (1989). *La connaissance spirituelle chez Marie de l'Incarnation*. París: Patrimoine Christianisme, Les Éditions du Cerf.
- ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane (1995). "L'Indien dans l'apologétique française du XVIIIème siècle". En *Figures de l'Indien*. Quebec: Typo, 258-274.
- BOURGUET, Marie-Noëlle (1995). "Le sauvage, le colon et le paysan". En *Figures de l'Indien*. Quebec: Typo, 233-257.
- BRUNEAU, Marie Florine (1984). "Marie de l'Incarnation: l'anthropologie mystique". En *Voyages, récits et imaginaire*. París, Actes de Montreal, édités par Bernard Beugnot. Seattle, Tubingen: Biblio 17, 181-198.
- CARILE, Paolo (1992). "L'eredità di Colombo". En *La scoperta dell'America*. Ed. Enea Balmas. Milán: Cisalpino, 11-47.
- CASANOVA, J. D. y R. DOUVILLE (1967). *La vie quotidienne des Indiens du Canada à l'époque de la colonisation française*. París: Hachette.
- DELAGE, Denys (1991). *Le Pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est, 1600-1664*. Montreal: Boréal Compact.
- FREGAULT, Guy (1964). "La Nouvelle-France à l'époque de Marie de l'Incarnation". *R. H. A. F.*, vol. XVIII, n° 2, septembre, 167-175.
- GAGNON, François-Marc (1984). "Hommes et femmes sauvages". En *Jacques Cartier et la découverte du Nouveau Monde*. Quebec: Musée du Québec.
- GOMEZ, Thomas (1992). *L'invention de l'Amérique*. Rouen: Aubier.
- GOURDEAU, Claire (1998). "Marie de l'Incarnation et ses pensionnaires amérindiennes, (1639-1672)". En *La France-Amérique*. Ed. Frank Lestringant. París: Champion, 355-367.
- KAPESH, An Antane (Anne ANDRE) (1976). *Je suis une maudite sauvagesse*. Montreal: Lémeac.
- LAFLECHE, Guy (1973). *Le Missionnaire, le sorcier et l'apostat*. Montreal: PUM.
- LANDRY, Yves (1992). *Orphelines en France pionnières au Canada. Les Filles du roi au XVIIe siècle*. Quebec: Lémeac, Bibliothèque Nationale de Québec.
- LESTRINGANT, Frank (1992). "Le Français ensauvagé: métissage et échec colonial en Amérique (XVIe-XVIIe ss.)". En *Métissages, Actes du Colloque de Saint-Denis de la Réunion, avril 1990. Tome I. Littérature-Histoire*. Presses de l'Univ. de la Réunion París-L'Harmattan, 209-219.
- MARIE DE L'INCARNATION (1677a). *La Vie de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la NF, tirée de ses lettres et de ses écrits*. Ed. Claude Martin. París²³.

- (1677b). *Écrits spirituels et historiques*. Ed. Albert Jamet. París: Desclée de Brouwer, 1935.
- (1677c). *Correspondance*. Ed. Guy Oury. París: Solesme, 1971.
- (1677d). *Choix des lettres historiques*. Clermont-Ferrand: Imprimerie de Ferdinand Thibaud, 1857.
- MATHIEU, Jacques (1991). *La Nouvelle-France, les Français en Amérique du Nord, XVI-XVIIIe ss.* París: Belin.
- PROVENCHER, Jean (1991). *Chronologie du Québec*. Montreal: Boréal.
- ROBERT, Michel (1975). *Vivre dans l'esprit, Marie de l'Incarnation*. Montreal: Bellarmin.
- SALONE, Émile Auguste (1970). *La Colonisation de la Nouvelle-France: étude sur les origines de la nation canadienne française*. Trois-Rivières: Boréal Express.

NOTAS

- ¹ Sobre las cuestiones espirituales en la obra de la ursulina, ver Robert (1975) y Adriazola (1989).
- ² Ver Bruneau (1984).
- ³ La relación espiritual de 1654, carta LXI narra la persecución de los iroqueses, nación guerrera por excelencia, en América del Norte, la muerte de los jesuitas Brébeuf, Garnier y Lallemant y la ayuda a la nación hurona refugiada en Quebec y en los alrededores (1649).
- ⁴ Ver Mathieu (1991: 119).
- ⁵ Somos conscientes del anacronismo que supone el término "feminismo" en el contexto al que nos estamos refiriendo.
- ⁶ Para más información sobre la historia de la Nouvelle-France, consultar Provencher (1991).
- ⁷ Del año 1650 en adelante, el convento de las ursulinas acogerá también a las amerindias provenientes de la tribu de los hurones. Ese año es la fecha del inicio de las guerras entre los iroqueses y los hurones. Ver Delâge (1991) y Laflèche (1973).
- ⁸ Sobre el estado de la Nouvelle-France a la llegada de la ursulina, ver Marie de l'Incarnation, (1677c: préface). Es conveniente señalar que se conserva la obra original de los escritos de Marie de l'Incarnation, publicada por su hijo Claude Martin (1677).
- ⁹ Citada por Frégault, 1964. Es interesante señalar que este autor apoya la evangelización y ve pues necesaria la llegada de misioneros y misioneras a la colonia.
- ¹⁰ Ver Albertan-Coppola (1995).
- ¹¹ La imposición de la religión cristiana y de la lengua del vencedor son dos de los principales cambios del proceso de aculturación que sufrieron los amerindios. Ver Gourdeau, 1998.
- ¹² Bourguet (1995), nos da una amplia visión de las costumbres que los europeos implantaron en las colonias. Modos de vida que diferían completamente de los de los indígenas.
- ¹³ Para una descripción más profunda de la diferencia entre las costumbres de las mujeres y de los hombres indígenas, en los relatos de viajes concernientes la Nouvelle-France, ver Gagnon (1984: 65-67).
- ¹⁴ El trabajo de Landry (1992) analiza la forzada emigración de las mujeres francesas huérfanas a Nouvelle-France, con el fin de poblar la colonia y de llevar a cabo el deseo de fusión de razas propuesto por el rey Luis XIV.
- ¹⁵ El estudio del colectivo Clio (AA.VV. : 1982) nos ofrece una serie de datos valiosísimos donde se nos informa acerca de la condición de las mujeres indígenas a la llegada de colonos europeos y sobre todo, las penalidades que tuvieron que sufrir por el hecho de ser mujeres. Es el caso del abuso sexual sobre algoquinas y montañesas.
- ¹⁶ Sobre el proceso de indianización de los franceses en Nouvelle-France, ver Casanova y Douville (1967) y Bourguet (1995).
- ¹⁷ Ver Lestringant (1992).

II. HOMBRES DEL PASADO

¹⁸ El proceso de aculturación es aprobado por los partidarios de la colonización y evangelización en tierras amerindias. Estos partidarios suelen ser religiosos o patriotas que ven en ello la gloria de la nación y el triunfo de la palabra de Dios entre los paganos. De todas maneras, hay que señalar que la mayoría de las obras que nos han dejado un testimonio del descubrimiento y colonización de América son obras escritas por europeos. Pero ¿qué opinan de todo eso los indígenas? Disponemos de algunos de sus escritos, señalemos sólo dos de los que hacen referencia a la colonización de la Nouvelle-France: Kapesch (1976) y Sioui (1989). Entre las obras que delatan a los occidentales en su proceso de aculturación del Indio, destacamos las de Delâge (1991) y Laflèche (1973).

¹⁹ En lo que concierne al fracaso de la colonización por el hecho de encerrar a los indígenas, ver Carile (1992) y Gomez (1992).

²⁰ Sobre este término y su aplicación reflejado en los relatos de viajes, ver Bourguet (1995).

²¹ Gourdeau (1998), cita la carta del 4 de septiembre de 1640 incluida en Marie de l'Incarnation (1677c).

²² Marie de l'Incarnation aprende y luego enseña las lenguas autóctonas. "*Ce transfert a sans doute conduit l'Ursuline à une meilleure compréhension de ses pensionnaires, car les mots traduisent non seulement la signification des choses, mais également les valeurs et les concepts culturels d'une société particulière*" (Gourdeau, 1998).

²³ Las tres ediciones que citamos a continuación se basan en esta obra publicada por Claude Martin.

UN MARI DE ROMAN

Isabelle Vissière
Université de Provence

Pour traiter le thème de ce séminaire, j'ai choisi une curiosité littéraire du XVIII^e siècle, un roman sur le mariage écrit par un homme et réécrit par une femme. La première version montre un cas-limite: le malheureux mari ne peut échapper à sa femme que par le suicide. La seconde met en scène un mari, parfait aux yeux du monde, qui s'avère être involontairement dans son foyer, par ses qualités mêmes, un tyran et un bourreau.

Le premier de ces deux textes est un petit roman de Samuel de Constant de Rebecque, l'oncle du très célèbre Benjamin Constant. Intitulé *Le mari sentimental*, et paru sous l'anonymat, à Genève, en 1783, il présentait les déboires conjugaux d'un excellent homme, M. Bompré, marié sur le tard, qui découvrait progressivement en sa femme une véritable mégère. Accablé par la vie intenable qu'elle lui faisait subir, et qu'il décrivait par le menu dans de longues lettres pathétiques à un ami, il finissait par se suicider. La bonne société genevoise s'amusait à chercher les clefs du roman. Peut-être fallait-il les trouver simplement dans la vie privée de l'auteur dont la seconde expérience matrimoniale n'avait pas été très réussie.

Parmi les premières lectrices du roman, une écrivaine qui commençait à faire parler d'elle, Isabelle de Charrière. Née à Utrecht, d'une vieille famille aristocratique néerlandaise, elle avait très tôt manifesté un talent exceptionnel pour la littérature et surtout une indépendance d'esprit qui lui faisait trop souvent outrepasser les conventions sociales au grand scandale de son entourage. Ces deux qualités effarouchaient si bien les prétendants qu'elle ne s'était mariée que fort tard, à plus de trente ans, avec un gentilhomme suisse, E. de Charrière, qui lui était socialement inférieur. Après son mariage, elle était venue habiter avec lui dans la propriété familiale de Colombier, près de Neuchâtel, où, depuis douze ans, elle menait une existence monotone.

Agacée par le manichéisme simpliste du *Mari sentimental* qui, à ses yeux, faisait la part trop belle à la victime et au sexe fort en général, elle écrivit aussitôt, en guise de réponse, les *Lettres de Mrs Henley*, un habile pastiche du roman de S. de Constant, dont, tout en changeant les lieux, les noms et les circonstances, elle gardait à peu près la trame et les personnages principaux. Mais inversant le point de vue narratif, elle donnait la parole à la femme, qui, dans une série de six lettres à une amie, clamait son désenchantement, sans avoir, toutefois, le courage de recourir au suicide. Les proches de l'écrivaine y lurent sans difficultés l'histoire même de son mariage.

Cette petite guerre genevoise pourrait nous paraître bien insignifiante, si l'on n'avait pas reconnu aujourd'hui la valeur du roman d'I. de Charrière.

Il constitue d'abord un témoignage de première main, car l'aspect clairement autobiographique du récit en fait un document précieux sur la vision féminine du mari et du mariage

II. HOMBRES DEL PASADO

aristocratique, au siècle des Lumières. Simone de Beauvoir, dans un chapitre du *Deuxième sexe*, prenait I. de Charrière comme exemple de ces femmes qu'un mariage mal assorti "assassine lentement".

De plus, dans sa réécriture du roman de Constant, l'écrivaine se livre à un véritable tour de force littéraire. Si elle conserve soigneusement les grandes qualités dont le romancier avait doté son mari sentimental, pour le faire plaindre, elle pose sur elles un regard de femme, ce qui en détourne subtilement le sens et transforme un personnage sympathique en bourreau... innocent! Cet exercice savant de réécriture aboutit à une déconstruction impitoyable de l'identité masculine si fortement affirmée au début du roman de Constant. Il m'a paru intéressant d'en démonter le mécanisme.

Les deux romans ont le même point de départ: un mariage arrangé, un mariage de convenance, beaucoup plus qu'un mariage d'amour et de passion. A quarante-six ans, M. Bompré qui exploite un vaste domaine dans les environs de Lausanne, voudrait une compagne pour agrémenter sa solitude. Quant à l'héroïne d'I. de Charrière, il lui faut, bon gré mal gré, assurer son avenir: orpheline sans fortune, elle a été élevée par une tante qui ne lui laissera, en mourant, qu'un maigre héritage. A vingt-cinq ans passés, elle n'a donc d'autre issue que le mariage.

A priori, la liberté de l'homme, dans cette décision raisonnée, paraît plus grande que celle de la femme. Bompré, maître de sa vie, peut se donner le temps de choisir selon ses goûts, tandis que la jeune fille, pressée par la dure réalité économique qui, dans son milieu, accable la femme seule et sans ressources, n'a guère le loisir d'hésiter longuement, surtout à un âge où, selon les critères du temps, les chances de trouver un bon parti vont en s'amenuisant.

Seulement, ici, comme partout dans le roman, I. de Charrière s'amuse à brouiller ces données traditionnelles.

Faiblesse de caractère ou fatalité? Bompré n'a fait aucun usage de sa liberté. Un ami qu'il va voir à Genève lui présente sa belle-soeur, une vieille fille de trente-cinq ans, et presse le mariage avec une telle brusquerie que la cérémonie est décidée en quatre jours, avant que le malheureux ait eu la possibilité de comprendre ce qui lui arrivait.

En revanche, l'héroïne d'I. de Charrière, contrairement aux usages reçus, se permet le luxe d'un choix personnel, mûrement réfléchi, libre de toute contrainte familiale et, qui plus est, dans des conditions idéales: deux prétendants s'offrent à elle, parés des plus brillantes qualités. Le premier a fait fortune aux Indes. Bel homme, il aime les arts, les plaisirs et la bonne chère et promet à sa femme une vie luxueuse à Londres. Pourtant, elle s'interroge: faut-il "me donner moi-même, de mon choix, contre des diamants, des perles, des tapis, des parfums, des mousselines brodés d'or", c'est-à-dire obéir "à la partie vile de mon coeur qui préférerait les richesses de l'Orient"? (*Henley*, 103-104). Ce serait agir en odalisque, en esclave même, et flatter ainsi dangereusement l'un de ces fantasmes masculins qui dégradent le plus une femme d'esprit, assoiffée d'indépendance. Elle choisit donc l'autre parti, M. Henley, un riche aristocrate de trente-cinq ans, resté veuf avec une petite fille de cinq ans. Et, cette fois, la partie noble de son âme se pénètre par avance "des douceurs d'une félicité toute raisonnable, toute sublime". Car cet homme "est de la plus noble figure, il est grand, il a la taille déliée, les yeux bleus les plus doux, les plus belles dents, le plus beau sourire, [...] il est spirituel, élégant, décent, délicat, affectueux [...]". Il a "de la raison, de l'instruction, de l'équité, une égalité d'âme parfaite", bref, elle le définit comme un véritable "mari de roman" (*Henley*, 103-104).

On est frappé par le caractère hyperbolique de cette description bourrée de superlatifs, qui semble sortir tout droit d'un conte bleu, mais sous la plume de l'héroïne en train de revivre son passé à la lumière d'un présent catastrophique, elle prend en fait une valeur ironique. Il y a deux manières d'exercer la satire: par l'insulte ou par l'éloge excessif et donc dérisoire. C'est cette deuxième voie que choisit I. de Charrière. Comme le fera plus tard Flaubert pour Madame Bovary, elle dénonce l'erreur d'une fille inexpérimentée qui ne voit la vie qu'à travers ses lectures et construit de toutes pièces, selon des normes sociales, l'image conventionnelle du mari, sans doute pour se convaincre elle-même de l'excellence de son choix. Il faut dire à sa décharge qu'autour d'elle, l'opinion publique, unanime, vient la conforter dans ses illusions, car la réputation de M. Henley était "des plus avantageuses", "il enchantait tout le monde" et "les noces furent charmantes" (*Henley*, 104).

Bref, l'histoire commence là où finissent habituellement les romans à l'eau de rose. Tandis que Constant présentait son héros comme un pâle reflet du prince Charmant, ni beau, ni jeune, ni séduisant, mais faible, velléitaire et même vaguement ridicule, ce qui, en définitive, laissait pressentir l'échec de son mariage, I. de Charrière embellit à l'extrême l'image du mari, mais c'est pour mieux miner, de l'intérieur, ce stéréotype de la masculinité parfaite.

Dans les deux romans, l'installation du nouveau couple se fait à la campagne. Les époux viennent habiter le domaine que le mari a hérité de ses ancêtres: vaste, riche mais assez isolé.

Dans la région de Lausanne, pour les Bompré. Dans la région de Londres pour les Henley, à Hollowpark, un nom parlant. Cette noble demeure ne serait-elle qu'un trou?

Les deux femmes, citadines habituées au luxe urbain, se trouvent donc transplantées l'une et l'autre dans un milieu dont les mœurs et les habitudes de vie leur sont complètement étrangères.

De ce décalage social, commun aux deux romans, va naître évidemment le drame de la mésentente, mais aussi, grâce aux multiples contrastes qu'il provoque, la mise en lumière d'un comportement masculin typique, souvent implicite chez Constant, fortement souligné, au contraire, chez I. de Charrière.

D'abord, un complet égocentrisme.

En toute innocence et sans la moindre mauvaise conscience, M. Bompré et, après lui, M. Henley, se présentent comme seigneurs et maîtres d'un mini-royaume, autour de qui tout gravite, bêtes et gens, domestiques et paysans, voisins et amis. En se mariant, ils ne font qu'ajouter une pièce supplémentaire, l'épouse, à leur collection de propriétés. Certes, M. Bompré se reconnaît "le défaut de s'occuper plus de soi que des autres" (*Le mari sentimental ou le mariage comme il y en a quelques-uns*, 105), mais avec un cynisme désarmant, il proclame la dépendance affective de la femme à son égard. "Ce qui doit faire la vanité d'une femme est le bonheur de son mari" (137). "En prenant une compagne, je n'ai pas douté que mes sentiments ne devinssent les siens; qu'elle ne fût heureuse de mon bonheur" (106). La prédominance des pronoms personnels et des adjectifs possessifs de la première personne, dans tout son discours, manifeste clairement qu'à ses yeux, l'homme cherche sa félicité dans l'avoir plus que dans l'être, et que l'union des âmes dont il rêve pour son mariage exige le sacrifice de la femme. "Elle sera à moi" (78), disait-il avec ferveur avant son mariage. Dans le contexte de l'oeuvre, cette formule banale reprend tout son sens.

Ensuite, un attachement viscéral au passé, à des valeurs dont l'ancienneté fonde toute la légitimité. La terre et la vie paysanne, simple, frugale, mais heureuse parce que limitée aux besoins vitaux. Les vieux domestiques à cheveux blancs, bien maladroits et sans doute peu efficaces, mais qui représentent la mémoire du domaine. Les amitiés animales, le cheval, le chien, vieux complices du maître et de sa passion pour la chasse. La maison, dont le mobilier et la décoration, hérités des parents et grands-parents, sont archaïques et inconfortables, mais intouchables, comme, en Chine, l'autel des ancêtres.

Dans les images fugitives de la femme idéale, qui se glissent, ici et là, sous la plume de Bompré ou dans les propos de M. Henley, la femme, instituée par le mari grande prêtresse de ce culte, doit veiller à perpétuer ces vestiges tangibles du passé le plus lointain. Voilà le conservatisme au sens religieux du mot.

Pure illusion, naturellement. Si les deux femmes, au départ, semblent disposées à jouer leur rôle, cela ne dure guère. Elles apparaissent vite comme des trublions, puisqu'elles prétendent introduire, dans un monde figé, le changement et le mouvement.

Mme Bompré trouvait les chambres trop simples, les cheminées trop vastes. Elle obtient un appartement au goût du jour, tapissé de papier d'Angleterre, avec des rideaux de mousseline brodée et une alcôve douillette. Mrs Henley fait décrocher le velours sombre qui attristait les murs et remplace par des chaises élégantes "les grands fauteuils fort inconfortables" qui encombraient sa chambre.

Mme Bompré éloigne de sa vue le portrait de son beau-père, parce qu'il lui donne, dit-elle, des vapeurs. Mrs Henley élimine le portrait de la première femme de son mari, qu'on avait eu le mauvais goût de suspendre en face de son lit.

Mme Bompré renvoie le vieux domestique qui vient de casser une de ses potiches chinoises. Mrs Henley cause, indirectement, un malheur analogue: un riche fermier du voisinage, séduit par la jolie femme de chambre qu'elle a amenée de la ville, abandonne sa fiancée, qui, de désespoir, s'enfuit de la maison, entraînant avec elle sa mère, la vieille femme de charge du château.

Mme Bompré, agacée par le chien de son mari, le fait tuer. Mrs Henley se contente de l'exiler à la cuisine.

Et les deux femmes bâillent d'ennui devant les distractions médiocres qui leur sont offertes, par exemple, les visites aux cousins ou aux hobereaux du voisinage.

En reprenant ainsi terme à terme les données du *Mari sentimental*, I. de Charrière écrivait donc bien un pastiche, mais un pastiche ironique qui prenait, vis-à-vis du modèle, ses distances critiques. Ce qui, chez Constant, accablait le personnage féminin, devenait, sous la plume d'I. de Charrière, sa meilleure justification.

En effet, si l'on considère M. Bompré, le mari sentimental, on voit que, détenteur de la parole, il s'analyse avec une grande complaisance. Tout en se reconnaissant des torts, il se présente surtout en victime, et insiste sur la gravité des sacrilèges commis par sa femme: "Lorsque j'ai vu tout changer, tout renverser, il m'a semblé qu'on remuait les cendres de mes ancêtres, et qu'ils me reprochaient ma faiblesse" (*Mari sent.*, 112). Mais de cette femme, décrite par Bompré comme dangereuse, le lecteur ne connaît à peu près rien, sinon les décisions malencontreuses ou absurdes dont les effets viennent saccager le bel ordre sacré et, du même coup, démolir la personnalité du mari.

En donnant, dans *Mrs Henley*, la parole à la femme, I. de Charrière rétablit au contraire le lien essentiel entre les pensées et les actions du personnage, reconstruit sa cohérence interne, ce qui favorise sa connivence avec le lecteur et suscite la sympathie. Sans doute a-t-elle eu l'idée de ce changement en remarquant le comportement paradoxal de Mme Bompré. Femme autoritaire, cette dernière adoptait, pourtant, le plus souvent, un comportement de fuite: elle évitait le tête-à-tête avec son mari, s'enfermait dans ses appartements, s'absorbait dans ses lectures et se réfugiait dans la maladie, crise de nerfs ou accès de vapeurs! Comportement éloquent qui traduit son opposition, sa révolte, mais qui ne va pas jusqu'à l'expression claire et articulée. Pourquoi, dans ces conditions, ne pas essayer de la faire parler?

Aussi, dans le roman d'I. de Charrière, chaque incident domestique donne-t-il lieu à un affrontement verbal entre les deux époux. Au début, la voix de Mrs Henley est claire, assurée: face au mari, incarnation du passé et des valeurs ancestrales, elle défend la modernité de la femme qui représente les valeurs de progrès. Par exemple, M. Henley, vient de découvrir le chat endormi sur l'un des antiques fauteuils de la chambre. Choqué par ce sacrilège, comme aurait pu l'être M. Bompré, il s'exclame douloureusement:

—Ah! que dirait ma grand-mère, que dirait ma mère, si elles voyaient...

—Elles diraient sans doute, repris-je vivement, que je dois me servir de mes meubles à ma guise comme elles se servaient des leurs, que je ne dois pas être une étrangère jusque dans ma chambre; et depuis le temps que je me plains de ces pesants fauteuils et de cette sombre tapisserie, elles vous auraient prié de me donner d'autres chaises et une autre tenture.

—Donner, ma très chère vie, répondit M. Henley [...]. N'êtes-vous pas la maîtresse? Autrefois, on trouvait ceci fort beau.

—Oui, autrefois, ai-je répliqué; mais je vis à présent.

Et, continuant le débat pour sa correspondante, elle ajoute:

Ai-je eu tort, ma chère amie, autrement que par la forme? L'ancienneté est-elle un mérite de plus que la nouveauté? Et les gens qui passent pour raisonnables, font-ils autre chose le plus souvent qu'opposer gravement leurs préjugés et leurs goûts à des préjugés et des goûts plus vivement exprimés? (*Henley*, 105-106)

Quand M. Henley l'entraîne chez des parents et fait leur éloge:

Ma cousine est une bonne femme, je dis non; elle est épilogueuse, envieuse, pointilleuse. S'il dit que M. un tel son cousin est un galant homme, dont il fait cas, je réponds que c'est un grossier ivrogne: je dis vrai, mais j'ai tort, car je lui fais de la peine. (*Henley*, 106)

En fait, ces audacieuses remises en question ne durent guère, car elles sont systématiquement démontées pièce à pièce par le discours du mari. Mrs Henley, troublée dans ses certitudes, n'ose plus alors s'exprimer que sur le mode du doute et de la culpabilité. Alors qu'elle croyait bien faire en congédiant sa jolie femme de chambre qui perturbait les paysans du coin, elle reçoit un déluge de griefs: "M. Henley ne cesse de me dire que j'ai eu tort de renvoyer cette fille que j'aimais, qui me servait bien, à qui on ne pouvait rien reprocher... Il aurait mieux valu ne pas mener ici cette fille avec moi... Aurait-il raison, ma chère amie? Aurai-je eu encore tort, toujours tort, tort en tout?" (*Henley*, 111). Chaque épisode, du reste, se clôt sur ce refrain: "Vous avez raison, Monsieur, et j'ai eu tort", tandis que se multiplient les irréels du passé qui récrivent ses actions.

Dans ce monde oisif, une des façons de s'affirmer, pour la femme, c'est la parure qui, attirant les regards sur elle, lui donne le sentiment d'exister. Un jour de bal, elle revêt une toilette qu'elle a fait venir spécialement de Londres et met un peu de rouge comme le font, dit-elle, toutes les femmes. Elle s'attire aussitôt cette remarque cinglante: "Vous êtes bien, Madame, parce que vous ne sauriez être mal. Je vous trouve cent fois mieux dans vos habits les plus simples qu'avec toute cette grande parure. Il me semble d'ailleurs qu'une femme de vingt-six ans ne doit pas être habillée comme une fille de quinze, ni une femme comme il faut comme une comédienne" (*Henley*, 112).

Elle n'a guère plus de chance avec la fillette de son mari qu'elle s'amuse à parer comme une poupée: "Votre intention est charmante, me dit-il, mais c'est un goût que je ne voudrais pas lui inspirer; je craindrais que ces souliers si jolis ne l'empêchassent de courir à son aise; des fleurs artificielles contrastent désagréablement avec la simplicité de la campagne" (*Henley*, 104). "Et de fait, les souliers furent bientôt gâtés, les fleurs du chapeau s'accrochèrent aux broussailles et y restèrent..." (*Henley*, 105). Vous aviez raison, Monsieur!

Déçue sur ce point, elle prend une nouvelle initiative: pour commencer l'éducation de la fillette, elle lui fait apprendre une fable de La Fontaine. "Elle récite à merveille, dit M. Henley, mais comprend-elle ce qu'elle dit?" (*Henley*, 105). Rousseau, dans *l'Emile*, était aussi tranchant! C'est que l'image du mari, chez I. de Charrière, est fortement structurée par la pensée rousseauiste, qui dénonce la corruption et le luxe des villes, prône la simplicité naturelle, et affiche aussi une certaine méfiance à l'égard de l'intellectualisme. Avec raideur, M. Henley en retient la leçon; par exemple, pour l'éducation des filles. Comme M. Bompré qui déplorait, chez les femmes, le goût de la lecture, il disait à sa femme: "Je désire que mes filles soient élevées simplement, qu'elles attirent peu les regards, et songent peu à les attirer; qu'elles soient modestes, douces, raisonnables, femmes complaisantes et mères vigilantes" (*Henley*, 121). Bref, qu'elles reproduisent fidèlement l'idéal masculin de la femme, dont Mrs Henley était précisément aussi éloignée que possible.

Que reste-t-il donc à faire dans cet univers ordonné? Rien! "Ce séjour est comme son maître, tout y est trop bien; il n'y a rien à y changer, rien qui demande mon activité ni mes soins" (*Henley*, 118).

Ainsi se dessine, à grands traits, l'image du mari que tout le monde admire, parce qu'il semble correspondre à une attente du public. Il est doux, généreux, raisonnable, sage. Mais impassible et parfait comme Dieu même, il anéantit le personnage de la femme en lui ôtant successivement toutes les qualités qui pouvaient lui donner confiance en elle: la beauté et l'élégance, l'esprit d'initiative, l'intelligence et la culture, et jusqu'à son affectivité qui vient se heurter vainement à un "sang-froid inaltérable".

"Des coups de poing me seraient moins fâcheux que toute cette raison... les emportements d'un brutal me seraient moins fâcheux que le flegme et l'aridité d'un sage! Tout ce que je sens est donc bien absurde?" (*Henley*, 107 et 116).

L'avant-dernière lettre annonçait pourtant une bonne nouvelle, la naissance prochaine d'un enfant. Enfin, la maternité allait conférer à cette femme la reconnaissance sociale que son mari lui refusait systématiquement. Comme c'était la mode en cette fin de siècle, elle pense allaiter le bébé. Mais M. Henley préfère d'abord consulter le médecin, "pour savoir si mon extrême vivacité et mes fréquentes impatiences devaient faire préférer une étrangère. De moi, de ma santé, de mon plaisir, pas un mot: il n'était question que de cet enfant qui n'existait pas encore" (*Henley*, 120).

Ainsi, même le *mundus muliebris* de la maternité et de l'allaitement lui est littéralement confisqué par l'homme qui concentre entre ses mains tous les pouvoirs. Moins encore qu'un enfant ou qu'un objet, la femme, confinée dans un rôle minimal, n'est plus qu'une malade, nerveuse et désaxée, qu'il ne saurait être question de consulter sur les questions capitales, celles qui engagent l'avenir de la race, comme la naissance d'un enfant, ou celles qui engagent simplement l'avenir du couple, comme cette charge honorifique à la Cour qu'on propose à M. Henley et que, par dédain de la gloire, il refuse, sans même consulter sa femme.

J'étais tellement combattue entre l'estime que m'arrachait tant de modération, de raison, de droiture dans mon mari, et l'horreur de me voir si étrangère à ses sentiments, si fort exclue de ses pensées, si inutile, si isolée que je n'ai pu parler... Je me suis évanouie. (*Henley*, 122)

Le roman apparaît donc comme une mise à mort symbolique de la femme, dont le dernier acte se traduit justement par la perte de la parole, l'ultime qualité qui fondait son existence, surtout pour nous, lecteurs, et que le discours de son mari lui ôte, comme il lui a déjà ôté toutes les autres. Et c'est ainsi que la correspondance s'arrête, faute de lettres, sur un avenir incertain: "Dans un an, dans deux ans, vous apprendrez, je l'espère, que je suis raisonnable ou que je ne suis plus" (*Henley*, 122).

Ce roman, en définitive, se présente moins comme la chronique réaliste et quotidienne d'un mariage manqué que comme un combat à mort entre deux types de discours, celui de M. Henley qui semble avoir besoin, à chaque instant, de redéfinir, en paroles, une identité masculine menacée par des agressions extérieures, et celui de Mrs Henley qui, pour accéder simplement à l'autonomie d'une existence personnelle, ébranle, bien malgré elle, les certitudes de son époux. Dans cette lutte pour la domination, d'un côté, pour la survie, de l'autre, l'héroïne est vaincue sans pouvoir accuser personne, sans pouvoir non plus trouver de soutien dans une société acquise par avance à la cause masculine.

Les contemporains n'ont entendu, selon leur sexe, que la voix de l'un des deux époux: "Ce roman causa un schisme dans la société de Genève, dira plus tard I. de Charrière. Tous les maris étaient pour Monsieur Henley; beaucoup de femmes pour Madame; et les jeunes filles n'osaient dire ce qu'elles en pensaient". A nos yeux, la démonstration était réussie: tant qu'on ne changerait pas le statut de la femme, le mari le plus parfait selon les critères de la bonne société, resterait malgré lui, dans son foyer, un tyran et un bourreau.

TEXTES DE RÉFÉRENCE

DE CHARRIÈRE, Isabelle (1980). *Lettres de Mistriss Henley publiées par son amie. Oeuvres complètes*, tome VIII. Amsterdam: G. A. Van Oorschot.

DE CONSTANT, Samuel (1975). *Le mari sentimental ou le mariage comme il y en a quelques-uns*. Milan: Cisalpino-Goliardica.

ARQUETIPOS MASCULINOS EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XIX: EL EJEMPLO DE MME DE STAËL

Josefina Bueno
Universidad de Alicante

Tratándose de un seminario que se plantea fijar la mirada en "Hombres escritos por mujeres", hemos optado por observar al protagonista masculino en la novela de Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*. Nos hemos propuesto analizar cómo en la creación de un héroe romántico se combinan elementos formales y temáticos que permiten elaborar una crítica a la norma social en cuanto a lo que rige las relaciones entre los sexos y más aún en lo que se refiere a la mujer creadora.

En segundo lugar analizaremos cómo la poética romántica con todos sus elementos formales y temáticos permite la expresión de una interioridad y de una intimidad y lleva a la intromisión de la autora a través de la figura del narrador. Tras analizar al protagonista masculino, veremos cómo dicha intromisión contribuye a su valoración en algunos casos de forma negativa. Si bien, aunque el personaje masculino se sitúa como reflejo de la superioridad femenina, ésta no consigue rebelarse y se mantiene en una superioridad estrictamente artística dejándose tentar por los mitos femeninos tradicionales.

1 UN HÉROE ROMÁNTICO

Al iniciar la lectura de esta novela, a pesar de que su título pueda anunciar el protagonismo de una mujer¹, la presentación con la que se encuentra el lector es la del protagonista masculino.

Observamos que ello no es más que un mecanismo ya que conoceremos a Corinne a través del efecto que produce sobre Oswald y sobre el conde de Erfeuil; este efecto no hace más que acentuar las grandes dotes artísticas de elocuencia que posee Corinne y que la convierten en un ser superior a cuantos la rodean. Es decir, sabemos de Corinne ante todo por el efecto que produce, a través de terceros:

...mais c'est une personne d'un esprit si supérieur, d'une instruction si profonde, d'un tact si fin, que les règles ordinaires pour juger les femmes ne peuvent s'appliquer à elle. (86)

La función de Oswald es la de ser testigo de la superioridad de Corinne y él es el primer testigo que puede dar fe al lector de su grandiosidad. Él quedará sometido a su influencia y al abrir el relato aporta el conocimiento exterior que se necesita, empezando por formar parte de su círculo para luego penetrar en su intimidad.

Por el contrario, Oswald se presenta con las características del héroe romántico: es un ser solitario, triste, nostálgico que aparece fuera de su país natal y alejado del núcleo familiar, inseguro en sociedad; incluso su timidez ha orientado su carrera profesional:

II. HOMBRES DEL PASADO

Il y a dans mon pays la plus belle carrière civile pour les hommes éloquents; mais j'avais, j'ai même encore une si grande timidité, qu'il m'eût été très pénible de parler en public, et je préférerais l'état militaire. (305)

Se encuentra muy turbado sentimental y moralmente y su relación frustrada con la figura paterna le produce una constante duda. Duda entre el amor que siente su corazón y el deber que le manda su cabeza con la última voluntad de su padre; se siente culpable hacia su amada, en fin sufre la angustia inmortalizada a través del llamado *mal du siècle* propio de la novela de los primeros años del siglo.

El protagonista masculino de *Corinne* ha quedado marcado por un antes y un después de la muerte de su padre, un antes y un después de haber conocido a Corinne y finalmente un antes y un después de conocer la negativa de su padre para casarse con Corinne. La imagen del padre y de la mujer son dos temas reiterativos que se encuentran en el centro de su duda existencial.

Junto a la duda intrínseca del héroe de principios de siglo, nos encontramos con un personaje descrito bajo cánones románticos y en el que todo es subjetivo. Al encontrarnos ante un relato de la introspección y del análisis personal, no abundan (podríamos decir que son inexistentes) las descripciones físicas. Así pues, el protagonista se nos presenta bajo cánones que más tarde serán fuertemente apreciados por la protagonista. Oswald no aparece descrito físicamente, sino que se describe su interior, un interior que ya anticipa el tipo de relación que se establecerá entre los dos protagonistas. Son apreciadas por ejemplo cualidades como su gusto por todas las manifestaciones artísticas o una gran sensibilidad que deja aflorar sus sentimientos a la mínima ocasión:

L'un des agréments séducteurs d'Oswald, c'était cette émotion facile et cependant contenue qui mouillait souvent, malgré lui, ses yeux de pleurs: son regard avait alors une expression irrésistible. Quelquefois même, au milieu d'une douce plaisanterie, on s'apercevait qu'il était ébranlé par un attendrissement secret qui se mêlait à sa gaîté et lui donnait un noble charme. (356)

Es cierto que el héroe romántico posee a menudo cualidades que no suelen ser las atribuidas al arquetipo masculino. También es cierto que este tipo de héroe romántico, que suele seducir a las mujeres, no posee las cualidades supuestamente requeridas para un individuo de su sexo; características como rudeza, amor por la guerra o la administración del hogar por citar algunos ejemplos chocan con protagonistas masculinos dotados de una gran sensibilidad artística o con un carácter excesivamente frágil.

La misma oposición la encontramos en George Sand, por ejemplo, donde a través de la caricatura de los arquetipos masculinos lleva a cabo una crítica del comportamiento social que rige las relaciones de pareja. Es el caso por ejemplo de *Indiana*, novela en la que el esposo aparece como un ser rudo e insensible indigno de una esposa como la que tiene.

Desde un punto de vista de contextualización del personaje, Oswald aún en su persona toda la temática romántica: héroe solitario, con una relación frustrada con el padre, y cuyos continuos viajes entre Inglaterra e Italia simbolizan el constante ir y venir que se produce en su interioridad ya que cada país le implicará un comportamiento diferente y una escala de valores diferentes a la que volveremos al final de nuestro trabajo.

2 UNA POÉTICA ROMÁNTICA, POÉTICA FEMENINA

Ya hemos anticipado al principio y a propósito del protagonista masculino, que nos encontramos ante una novela de corte netamente romántico. Desde un punto de vista formal, se trata de una novela de naturaleza autobiográfica, sentimental y en donde —como veremos más tarde— el narrador aflora en momentos en los que delata un punto de vista más femenino que masculino. Nos encontramos pues dentro de la corriente de narraciones personales del momento en la misma línea de Benjamin Constant o Chateaubriand. Varias son las instancias narrativas² que se dan en *Corinne*:

a) el relato en primera persona cuando cada uno de los protagonistas cuenta su historia; en el caso de *Corinne*, en el capítulo titulado "Histoire de Corinne", ella le cuenta a Oswald su pasado, su infancia en Inglaterra y se plantea dudas y lamentaciones sobre la función social de las mujeres. En primera persona defiende por ejemplo cultivar el espíritu de las mujeres y ello con el fin de vivir el amor con mayor plenitud. En esta modalidad la protagonista hace una crítica del papel de la mujer en la sociedad inglesa y lleva a cabo reivindicaciones como ésta:

Non, Oswald, pardonnez à l'orgueil de Corinne; mais je me croyais faite pour une autre destinée; je me sens aussi soumise à ce que j'aime, que ces femmes dont j'étais entourée, et qui ne permettaient ni un jugement à leur esprit, ni un désir à leur cœur: s'il vous plaisait de passer vos jours au fond de l'Écosse, je serais heureuse d'y vivre et d'y mourir auprès de vous; mais loin d'abdiquer mon imagination, elle me servirait à mieux jouir de la nature; et plus l'empire de mon esprit serait étendu, plus je trouverais de gloire et de bonheur à vous en déclarer le maître. (366)

b) el relato de Oswald en primera persona; éste le cuenta igualmente su pasado sentimental, el engaño y la manipulación de la que ha sido objeto por parte de una antigua amiga, la Sra. D'Arbigny y que le ha impedido cumplir con su deber hacia su padre y hacia su patria. En esta modalidad se recogen siempre en primera persona sus características, su debilidad ante las artimañas femeninas. Aquí es donde se ponen de relieve sus continuas dudas:

Je vivais ainsi toujours troublé, toujours incertain, tremblant quand je recevais une lettre de mon père, plus malheureux encore quand je n'en recevais pas, retenu par l'attrait que je ressentais pour Madame d'Arbigny, et surtout par la peur de son désespoir. (324)

c) el relato contado por un narrador que cuenta el conjunto de la historia casi de forma simultánea ahondando en las interioridades de los dos personajes aunque en ocasiones el relato queda focalizado de manera diferente por cada uno de los personajes³. Es el narrador el que se permite alguna intromisión en la que se manifiesta más afín con el destino de la protagonista femenina:

Il reprochait à Corinne, par une bizarrerie singulière, la douleur qu'il éprouvait, comme si elle n'eût pas été mille fois plus à plaindre que lui; enfin il bouleversait entièrement l'âme de son amie. (473)

o le permiten emitir juicios sobre uno de los personajes como en el caso del momento del adiós de los dos protagonistas donde el narrador señala el valor de *Corinne*:

II. HOMBRES DEL PASADO

Oswald semblait perdre à chaque instant sa résolution, et Corinne, qui l'avait toujours vu maître de lui-même, avait le cœur déchiré par le spectacle de ses angoisses. Pauvre Corinne! Elle le consolait, tandis qu'elle devait être mille fois plus malheureuse que lui! (441)

Este narrador que aparece como un dios en el relato permite una interiorización del personaje que hace que lo conozcamos mejor que él mismo. Tiene más información que los personajes, conoce sus resortes psicológicos. Es la figura del narrador la que a menudo pone de relieve las dudas del protagonista masculino, su incertidumbre o sus aprehensiones más íntimas; y así por ejemplo a la vuelta de Inglaterra, conocemos el cambio de valores que le produce el regreso a su país:

Oswald, pendant les premiers jours de son voyage, fut prêt vingt fois à retourner pour rejoindre Corinne; mais les motifs qui l'entraînaient triomphèrent de ce désir. [...]

En approchant de l'Angleterre, tous les souvenirs de la patrie rentrèrent dans l'âme d'Oswald; l'année qu'il venait de passer en Italie n'était en relation avec aucune autre époque de sa vie. C'était comme une apparition brillante qui avait frappé son imagination, mais n'avait pu changer entièrement les opinions ni les goûts dont son existence s'était composée jusqu'alors. (447)

Hemos observado cómo la elección de un determinado género (narración sentimental) y las técnicas narrativas (distintas modalidades de narrador) se ponen al servicio de la defensa de la causa femenina y contrastan las diferencias significativas entre los dos personajes de sexos opuestos. Ésta es la opinión de algunos críticos como Camille Aubaud para quien Mme de Staël utiliza la novela autobiográfica al servicio de la causa feminista (Aubaud, 1993: 108).

Desde el punto de vista temático, el amor, la naturaleza y el arte son los pilares alrededor de los cuales gira toda la trama de la novela aunque, como veremos más tarde, guardan relación entre sí y su función es la de acentuar las diferencias/semelanzas entre los dos protagonistas y entre dos universos bien diferentes.

El amor es el tema central de la novela, aunque éste se presenta desafortunado en todo momento y víctima de las constantes dudas que acechan a los dos protagonistas —especialmente el masculino—. La soledad de los dos protagonistas —recordemos que ambos se encuentran y se enamoran alejados tanto de su país natal como de su familia— contribuye a aumentar la fuerza y dominio del amor sobre sus vidas.

La naturaleza es otro elemento temático importante —siempre en armonía con los protagonistas— que presenta variedades según la psicología del personaje. Pero lo que hay que destacar es la interiorización de los paisajes y su puesta al servicio de la dinámica del relato. Como afirma Béatrice Didier, el marco de Italia es mucho más que un paisaje y su función es la de presentar primero la dicotomía entre Italia e Inglaterra, una dicotomía en la que nos detendremos más adelante y que aparece como un elemento dominante en toda la novela; y en segundo lugar, los paisajes son un fiel reflejo del cambio psicológico de los personajes que pasan del amor al desencanto y a la desesperación.

Para terminar con la complicidad establecida entre el paisaje y el personaje es preciso comentar que el relato muestra un despliegue de variedades en cuanto a las estaciones se refiere (siguiendo con el modelo de la poesía descriptiva del siglo XVIII). Observemos pues que la primavera y el verano son las estaciones elegidas para la primera estancia en Italia coincidiendo con la plenitud de su relación; septiembre es la elegida para la despedida; y el invierno para el dramático viaje con Lucille para encontrar a una Corinne moribunda. Incluso las ciudades ita-

lianas se convierten en símbolos: Roma, ciudad en la que se conocen Oswald y Corinne y él penetra en el mundo de la antigüedad clásica; Nápoles, ciudad de su amor; Venecia, la ciudad melancólica de las incertidumbres; y Florencia la ciudad fúnebre.

Y finalmente el contexto artístico que reina en todo el relato termina con esta variedad de temas románticos. No es ésta la primera obra en la que Mme de Staël abunda en el arte pero sí quizás en la que lo hace de forma más incidente⁴. El arte es ante todo el elemento a partir del cual nacerá el amor entre los dos protagonistas; no olvidemos que Corinne es quien inicia a Oswald en el mundo de la Antigüedad. Ella ejercerá de guía y lo sensibiliza hacia todas las manifestaciones artísticas. El arte alcanza su plenitud con las dos representaciones de Corinne, momentos de la novela en que los dos protagonistas viven su plenitud sentimental así como Corinne, a su vez, aparece descrita bajo cánones artísticos que acentúan su belleza física y espiritual siempre en armonía.

*Corinne, en dansant, faisait passer dans l'âme des spectateurs ce qu'elle éprouvait, comme si elle avait improvisé, comme si elle avait joué de la lyre ou dessiné quelques figures; tout était langage pour elle: les musiciens, en la regardant, s'animaient à mieux faire sentir le génie de leur art; et je ne sais quelle joie passionnée, quelle sensibilité d'imagination électrisait à la fois tous les témoins de cette danse magique, et les transportait dans une existence idéale où l'on rêve un bonheur qui n'est pas de ce monde. (148)*⁵

El contexto artístico aparece como marco global de la relación amorosa; una relación que se sustenta bajo los pilares de la igualdad y la riqueza espiritual sin ninguna alusión a los derechos legales de las mujeres; el propio protagonista define así su relación con Corinne frente a la que tendría con Lucille:

Il se souvint du bon goût de Corinne dans l'arrangement d'une fête, de son intelligence dans tout ce qui tenait aux beaux-arts, et il sentit que c'était seulement dans la vie régulière et domestique qu'il se représentait avec plaisir Lucille pour compagne. Tout ce qui appartenait le moins du monde à l'imagination, à la poésie, lui retraçait le souvenir de Corinne, et renouvelait ses regrets. (500)

Podríamos decir que Mme de Staël utiliza los procedimientos de la poética romántica enfrentando a dos protagonistas de sexos opuestos; pero aunque es cierto que todo en el protagonista masculino nos confirma ciertas carencias a nivel de carácter, de fuerza emocional, ella, Corinne, aparece en todo momento engrandecida en el ámbito artístico –se trata de una famosa poetisa y ambos se conocen en el momento de su coronación en el Capitolio– pero sin embargo presa de su condición femenina: presa de la necesidad de protección y de la incapacidad del protagonista masculino para ofrecerla; presa de su amor ya que el amor hacia Nelvil es su único mal, es la causa desencadenante de todo lo demás; presa de su ingenio y de su fama: el genio artístico es aquí sinónimo de desgracia y lo que la convierte en esposa indigna. Incluso Corinne en sus reflexiones íntimas llega a preguntarse si su vida al lado de Lord Nelvil no influirá negativamente en su actividad literaria. Finalmente, presa de ella misma puesto que se deja vencer hasta la muerte.

La oposición entre los dos protagonistas se refleja a través de una serie de dicotomías; estas dicotomías simbolizan los dos universos antagónicos a los que se enfrentan los personajes y que evidencian más que una superioridad de la protagonista femenina propiamente dicha, la sumisión ante los dictámenes sociales y pocas veces una rebeldía activa. Entre ellas cabe citar:

II. HOMBRES DEL PASADO

La dicotomía Inglaterra/Italia

Como hemos dicho anteriormente Italia es más que un mero contexto paisajístico, es el marco perfecto para la autora para dar rienda suelta a su imaginación y situar a los dos protagonistas en un halo artístico. Italia supone también la referencia a la sociedad; al abordar el comportamiento de los italianos se emiten juicios de valor entre las dos sociedades y se le otorga a la italiana virtudes de las que carece la sociedad inglesa (en particular en lo referente a la relación entre los sexos, se trata de una sociedad más progresista, menos clasista y en la que el deber queda supeditado a las relaciones personales).

La dicotomía Lucille/Corinne

La oposición reflejada en la dicotomía anterior tiene su representación en las dos protagonistas femeninas de la obra entre las que se debate el héroe masculino. Ellas dos oponen la idea del deber frente a la pasión, la reclusión doméstica frente a la espiritualidad femenina. Corinne representa a la mujer superior, independiente, culta; reúne cualidades que no caben en la sociedad excesivamente jerarquizada como la inglesa y representan los defectos para convertirse en una buena esposa. Si Corinne representa la relación de igual a igual con el hombre, Lucille representa la sensualidad de la modestia. Estas dos mujeres son la imagen física de la constante duda que invade al protagonista masculino. Ellas dos agrupan todos los demás elementos antitéticos de la novela:

Les images du bonheur domestique s'unissaient plus facilement à la retraite de Northumberland qu'au char triomphant de Corinne; enfin Oswald ne pouvait se dissimuler que Lucille était la femme que son père aurait choisie pour lui; mais il aimait Corinne. (456)

Finalmente, la dicotomía norte/sur engloba a todas las anteriores: la primera representa el deber, la sociedad como orden establecido mientras que la segunda representa la pasión, la mujer superior. Tal vez el sentido del deber que él mismo se impone marque la pauta definitiva de su comportamiento y se oponga a su amor. Ésta sería pues la esquematización de las dicotomías mencionadas:

Norte	Sur
Inglaterra	Italia
Deber	Pasión
Reclusión doméstica	Superioridad femenina
Lucille	Corinne

En torno a estos dos ejes temáticos gira la novela, perteneciendo Oswald al primero y Corinne al segundo; sin embargo y a pesar de intentarlo, nuestro protagonista masculino no consigue hacer prevalecer lo que le dicta su corazón y se mantiene encorsetado dentro de un universo que simboliza el norte, el amor cerebral y Lucille ya que terminará casado con ella y con una hija.

Corinne sin embargo, aún siendo un personaje dominado por la acción, no consigue superar las trabas sociales y, como suele mandar en la poética romántica, muere por ello. Quizás ni uno ni otro consigan del todo desligarse de sus conflictos, él de todo lo subrayado en las dicotomías y ella de su condición de mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBISTUR, Maité y Daniel ARMOGATHE (1977). *Histoire du féminisme français*. 2 tomos. París: Des femmes.
- AUBAUD, Camille (1993). *Lire les femmes de lettres*. París: Dunod.
- BONY, Jacques (1993). *Lire le romantisme*. París: Dunod.
- DIDIER, Béatrice (1981). *L'écriture-femme*. París: P.U.F.
- GENETTE, Gérard (1981). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- PICAZO, Dolores (1996). "Corinne ou l'Italie: un roman double". *Revista de Filología Francesa*, 9. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. 159-171.
- REUTER, Yves (1996). *Introduction à l'analyse du roman*. París: Dunod.
- STAËL, Mme de (1807). *Corinne ou l'Italie*. París: Gallimard, 1985.

NOTAS

¹ Sería interesante analizar en los textos escritos por mujeres cómo lo que Genette denomina *paratexto*, es decir, el acompañamiento del propio texto puede influir más o menos en el lector. Genette denomina paratexto a "tout aussi bien l'accompagnement dans l'espace du même volume (titre, préface, titres de chapitres, notes) que les messages qui se situent à l'extérieur du livre (interviews, entretiens, correspondances, journaux intimes et autres)" (Genette, 1981: 9).

² Utilizando el término en el sentido en que lo explica Yves Reuter para quien la instancia narrativa se construye en la articulación de las dos formas fundamentales del narrador (homo o heterodiegético) y las tres posibles perspectivas (a través del narrador, del actor o neutro) (Reuter, 1996: 69).

³ A través de la analepsis el narrador vuelve sobre los acontecimientos que ocurrieron tras la misiva enviada por Corinne anunciando su ruptura pero narrados desde las dos perspectivas diferentes de los dos personajes: "Rappelons maintenant les événements qui se passèrent en Écosse après le jour de cette triste fête où Corinne fit un si douloureux sacrifice. Le domestique de lord Nelvil lui remit ses lettres au bal..." (529).

⁴ Ver al respecto Didier (1981: 116 y siguientes).

⁵ Sobre el poder de la elocuencia y el lenguaje en *Corinne ou l'Italie*, ver al respecto Picazo (1996).

EL ARQUETIPO MASCULINO EN LAS NOVELISTAS ROMÁNTICAS DEL NUEVO Y DEL VIEJO MUNDO

Esther Forgas Berdet (GREC)
Universitat Rovira i Virgili

En el diecinueve las mujeres que escribían ya podían empezar a hacerlo sin temor a formar parte de un mundo de seres marginales, como había ocurrido en otras épocas, pero todavía tenían que hacerse perdonar el pecado de la escritura, y para escribir y, sobre todo, para publicar, tenían que demostrar, como la mujer del César, no solamente su capacidad literaria –eso fue tarea del barroco y del dieciocho– sino y ante todo la bondad y limpieza de sus intenciones. No había suficiente con demostrar que se sabía escribir, sino que ahora hacía falta justificar para qué se quería escribir. Y este *para qué* tenía que responder inequívocamente a unas motivaciones claras, didácticas, moralistas, dirigidas a asentar a sus congéneres en la sólida estructura patriarcal burguesa y a consolidarla y perpetuarla. Por otra parte, la literatura de mujeres escrita para mujeres devenía especular y de ahí su peligro. Debían escribir y escribirse, pero, atención, escribirse *inscribiéndose* como prototipos en el modelo social que perpetuaban. Sabían que no se las iba a juzgar únicamente por lo que decían sus textos, sino, y sobre todo, por lo que estos textos decían de ellas.

Aunque el período romántico puede considerarse finalizado antes del último cuarto de siglo, últimamente se considera dicho período con una visión algo ampliada, especialmente en el caso de la literatura femenina, en la que escritoras románticas rezagadas –rezagadas porque no se atrevieron a adoptar abiertamente el naturalismo emergente en la literatura masculina– mantuvieron su temática sentimental hasta enlazarla con las primeras muestras del realismo, como ocurre en España con Ángela Grassi y otras escritoras católicas, que incluso después de 1968 continuaron publicando escritos de temática romántico sentimental, especialmente de carácter didáctico, encaminados a la educación sentimental y social de la mujer.

Por su parte, la mujer latinoamericana del pasado siglo, a pesar de presentar algunas peculiaridades emanadas del sentimiento liberador nacional –propio de las sociedades en lucha por su independencia– reproducía fielmente el modelo de la metrópoli. Las trayectorias vitales, la orientación literaria y el contenido del discurso de las escritoras románticas iberoamericanas –salvo excepciones– se empareja con el de sus contemporáneas españolas, a las que seguían y con las que se comparaban.

Obsérvese que estamos hablando de la lucha de la mujer no por obtener su puesto de mujer en el discurso de la historia y el discurso de la literatura, sino, simplemente, hablamos de la lucha solitaria y cruel de la mujer a lo largo, al menos, de dos siglos, para obtener el derecho a optar por un puesto marginal en el discurso literario masculino, al que no me atrevo ni siquiera a adjetivar de hegemónico por ser, sencillamente, el único discurso posible.

ÁNGELA GRASSI Y EDUARDA MANSILLA: LAS DOS ORILLAS DE UN MISMO ESPACIO INTERIOR

Hemos elegido estas escritoras (aunque bien podrían ser otras) como representativas del grupo socio-literario que queremos estudiar. Fueron dos mujeres de su época que, simplemente, reunieron las características prototípicas de su condición. Por fin los lamentos de la barroca María de Zayas se habían escuchado y la mujer del diecinueve había adquirido un cierto derecho a la educación, pero, eso sí, a la educación de la mujer del diecinueve, con todo lo que ello comportaba. Se trataba, por lo tanto, de mujeres cultas, bienpensantes, pertenecientes por herencia y por matrimonio al modelo burgués imperante, mujeres que defendían su papel social de escritoras sin estridencias, dejando en todo momento bien claro su propósito moralizador, y mujeres que demostraron anteponer por encima de cualquier veleidad literaria sus obligaciones sociales y familiares.

Eduarda Mansilla nació en 1838 y murió en Buenos Aires en 1892; pertenece, pues, a la generación literaria del 80 argentino. Culta y políglota, como muchas de sus compañeras literatas, fue esposa de diplomático, lo que le permitió viajar por Europa y EE.UU. Escribió gran parte de su obra en francés, y quien primero creyó en ella fue un hombre (les ocurrió a todas), esta vez su hermano, el editor que publicó sus primeros libros. Tuvo dos hijos, que le sirvieron para completar su rol social impecable de esposa y madre, y que, además, usó para publicar su primera novela, *El médico de San Luis* (1860), bajo el seudónimo masculino "Daniel", precisamente con el nombre de uno de ellos. Por su parte, Ángela Grassi nació en Cremà (Italia) en 1823. Es, pues, anterior a Mansilla, aunque la obra que comparamos sea posterior a la de ésta. A los siete años pasó a residir a España, la que consideró su patria. Trabajó en una institución privada como maestra titulada –de ahí el didactismo de su literatura– y contrajo matrimonio con un periodista.

Era también una mujer de gran cultura, que dominaba el francés y el italiano, y pertenecía a una familia de músicos, siendo música ella, a su vez. También dependió de su hermano, cuando sus padres murieron víctimas de largas enfermedades, y fue éste, precisamente, al igual que ocurrió con Mansilla, quien le "apadrinó" literariamente, comprando el diario *El correo de la moda*, para que ella pudiera dirigirlo.

LOS PROTOTIPOS MASCULINOS EN ÁNGELA GRASSI Y EDUARDA MANSILLA

Revisaremos dos obras representativas de estas escritoras para señalar las concomitancias evidentes entre las escrituras "en femenino" de los personajes masculinos prototípicos de ciertas novelas del XIX, y, por extensión, obtener recurrencias narrativas comunes a la mayoría de las autoras hispanas y americanas de la época. La novela de A. Grassi es *El copo de nieve*, de 1876, y la de Eduarda Masilla, *El médico de San Luis*, escrita en 1860, y puesto que lo que aquí nos interesa especialmente son los roles masculinos en ambas novelas, para dar cuenta de ellos resumiremos brevemente sus argumentos.

El médico de San Luis (E. Mansilla, 1860)

El relato, en primera persona, narra la historia de la familia de James Wilson, un médico protestante en la provincia argentina de San Luis, hombre de entero carácter, amante esposo, buen padre y mejor persona, que encarna al que llamaremos *Primer Arquetipo Masculino*; su esposa, María, compendio de las virtudes de la madre decimonónica; su hermana, Jane, mujer coja y desgraciada; sus dos inocentes y maravillosas hijas adolescentes y

un hijo indolente y caprichoso que se deja llevar por los placeres de la juventud y escapa del nido paterno, y que representa al que hemos caracterizado como *Segundo Arquetipo Masculino*. Intervienen también los amigos de la familia: un joven débil y desgraciado castigado por la vida, ejemplo de lo que consideramos *Tercer Arquetipo Masculino*, que tiene su contrapunto en otro joven, hermoso y valiente, al que todo sonríe, que no es sino una proyección futura del *Primer Arquetipo Masculino*, el pater familias al que está destinado a sustituir. Aparece también el *Cuarto Arquetipo Masculino*, un personaje común en la narrativa romántica, encarnado en el jefe del primero, un viejo juez avaro y ambicioso lleno de codicia y lujuria. La situación inicial es la de una modesta felicidad provinciana que se ve interrumpida por la partida del hijo varón (*Segundo Arquetipo*, Función: Alejamiento) en busca de libertad y aventuras, partida que causa gran dolor a los padres y trunca la felicidad primigenia. La vida continúa, pero a partir de entonces no será lo mismo. Amancio, el joven débil y desgraciado que encarna el *Tercer Arquetipo* es un pobre Secretario de Juzgado "huérfano de padre" (motivo) que trabaja para mantener a su madre y hermanas y se debate entre el deber y la ambición de volar más alto:

¡Pobre alma enferma! Desde su entrada en la vida se consume presa en la cárcel de sus aspiraciones; su imaginación ardiente y voraz le pinta sin cesar otro mundo, otro campo a su vasta inteligencia, mientras que la cruel realidad le oprime entre sus garras. (41)

Este personaje masculino de Amancio, al que después volveremos, es el único que permite, a nuestro entender, una lectura "en femenino" de la obra. Los demás roles masculinos que aparecen no son sino representaciones fidedignas del arquetipo propiciado por la sociedad patriarcal burguesa: el padre protector es la figura especular de la seducción, seducción que ejerce sobre la esposa y sobre las hijas, siendo a la vez seducido por ellas. Las dos muchachas son el compendio de las "virtudes femeninas" escritas "en masculino" (motivo recurrente), inocentes, honestas y bellas, prototipos de las heroínas románticas perpetuadas por el género, pero cuyo ambiguo juego de seducción se proyecta hacia el padre que las adora y ensalza su virtud:

En cuanto a ellas, pobres tórtolas, creo que ni se dan cuenta del inusitado afán con que arreglan y dan lustre a sus ensortijados cabellos, ciñendo la cintura virginal con cintas de variados colores, que cambian a cada paso. (73)

Los acontecimientos se suceden. Amancio —como no podía ser de otra manera dada su prospección en femenino— se pervierte por las "malas lecturas" (motivo) que anulan su débil personalidad y alientan sus peores ambiciones (Función: Degradación del protagonista):

Desde que penetré en su mezquina habitación, sembrada de libros por todos lados y falta de aquellas comodidades más indispensables para la vida, todo lo comprendí, no teniendo límites mi asombro a medida que leí los títulos de esos libros, compañeros inseparables del infeliz lomillero. (48)

Aparece a continuación Jorge Gifford, el joven proyecto de *Primer Arquetipo* del que hemos hablado, hombre "bello y honesto" (motivo) y que es aceptado generosamente en casa de James como un amigo. Amancio, débil e inseguro, ha caído en manos de su jefe, (el *Cuarto Arquetipo*) un juez corrupto y malvado "tan horrible de aspecto como de moral" (motivo recurrente) que le atenaza y le tiene aterrorizado. La historia se desarrolla a partir de la oposición

II. HOMBRES DEL PASADO

(Función: Confrontación amorosa) de los dos personajes masculinos, Jorge, bello seductor e inteligente, y Amancio, pobre, angustiado e inseguro, y su relación con las dos hijas del médico.

La trama continúa enlazando diversas funciones propias de las secuencias intermedias narrativas (Función: Celos, Función: Coqueteo, Función: Despecho, etc.) protagonizadas alternativamente por los Actantes-Sujeto (Jorge y Amancio) en relación a las Actantes-Objeto (Sara y Lía). La tensión narrativa avanza en el momento en que el médico decide visitar al juez para reprocharle (Función: Reconvención moral) su comportamiento con Amancio y aquel reacciona violentamente (Función: Reacción malvada) encarcelando al bienintencionado protector.

Los acontecimientos se encadenan de manera que el médico puede volver a ver a su hijo que está casualmente preso en la celda contigua (Función: Reencuentro), tras haberse dedicado al robo y al bandidaje. Finalmente, se salva la situación al perpetrarse justicia por medio de la sangre: el sargento Benítez, también víctima del juez, acaba con la vida de éste (Función: Venganza justiciera) y la felicidad inicial parece recobrase.

El copo de nieve (Ángela Grassi, 1876)

La historia se inicia con Clotilde, joven "buena y bella" (motivo) que al quedar "huérfana" (motivo) contrae matrimonio con Guillermo, un "joven apuesto y de gran nobleza" de corazón (motivo) con el que inicia una apacible vida matrimonial llena de promesas de felicidad (Función Inicial: Felicidad). Encontramos, pues, el rol masculino del pater familias, joven aún, pero con todas las características del *Arquetipo Primero* que antes hemos señalado.

Vive con ellos Juana, hermana adoptiva de Guillermo, que es una mujer sacrificada y "buena pero coja y de escaso atractivo" (motivo), que ha sufrido, junto con su hermano adoptivo cinco años menor, Miguel, la desgraciada "pérdida de sus padres" (motivo) en el espantoso incendio de su "miserable cabaña" (motivo). Miguel representa el rol antes señalado del *Segundo Arquetipo Masculino*, libertino, inquieto e informal, omnipresente en la novela romántica. La narración introduce la historia de Juana, que se ha hecho cargo de este hermanastro y ha "sacrificado" (motivo) por él su adolescencia, no permitiendo que los ahijasen unos vecinos caritativos (dejemos aparte, por no ser tema de este estudio las oscuras raíces de esta casi incestuosa relación). Como era previsible, la inestable felicidad de los hermanastros se derrumba cuando aparece la maledicencia. Son hombre y mujer, y para salvar la moral deberán casarse o dejar de vivir juntos. Juana, arquetipo de la mujer redentora —que no Mesías— con gran dolor comprende que su hermano debe abandonarla (Función: Alejamiento) y buscar nuevos horizontes.

Se opone así Miguel, que quiere ser pintor y quiere la libertad, a Juana, que quiere a Miguel pero debe sacrificarse. Encontramos, pues, el eje del querer masculino siempre opuesto al eje del deber femenino. Puesto que, "si quiere, puede" (no en vano ese eje del querer masculino es igual al del poder), Miguel marcha a la ciudad gracias al dinero que Juana le ofrece mediante el "sacrificio" (motivo) de entregarse casi como esclava a una familia "horrible y malvada" (motivo) que la martiriza, y de donde es rescatada por Guillermo que —recordemos— encarna el *Primer Arquetipo* (Función: Aparición del héroe), que la lleva a vivir con él y con Clotilde, su esposa. Mientras, ésta se empieza a aburrir en su jaula de oro matrimonial y se dedica a la lectura de "nefastas obras literarias" (motivo) que influyen negativamente en su ánimo y en su comportamiento futuro (Función: Degradación del protagonista). Fijémonos en el evidente paralelismo entre este personaje de Clotilde y aquel *Tercer Arquetipo* masculino del relato anterior, protagonizado por un hombre. Son las dos caras de una misma moneda, pero no en

vano han pasado 16 años entre ambas novelas, y ahora, como novedad, es una mujer la que se rebela y anhela ensanchar sus horizontes. Aparece, además, en boca de Clotilde un atisbo de reivindicación feminista, aunque empañada por los nefastos resultados que se prevén:

¿Son éstas las delicias del matrimonio? ¡Ah, que mis libros dicen bien! El matrimonio es una institución funesta, que sólo sirve para aherrojar perpetuamente entre sí a dos seres nacidos para ser libres, y que, sobre todo, convierte a la mujer en esclava, en máquina, que no puede jamás alterar el orden en que funciona. (138)

Estos tímidos intentos de eclosión del feminismo que se iniciaba en la sociedad de la época tienen siempre una doble vertiente ambigua. No queda claro si su presencia en relatos de tan abrumador conservadurismo como los presentes se debe —como parece a primera vista— al intento de ridiculizar y desprestigiar tales ideas al desprestigiar y ridiculizar al personaje que las sustenta, o bien a que con la excusa de la ejemplificación moral se intentaba introducir —en paralelo a lo que hicieron el Arcipreste de Hita o Rojas con los amores libertinos— un nuevo modelo social al que las autoras secretamente admiraban.

Lo cierto es que Clotilde, influida por sus lecturas, anhela otro tipo de relación matrimonial, más apasionada, momento en que reaparece en escena Miguel, el hermanastro de Juana que ha vivido y disfrutado de los placeres de la vida en la ciudad, ejerciendo a su gusto la libertad que su rol masculino le otorga. Inicia con Clotilde una serie de secuencias de coqueteos (Función: Galanteo) que provocan el sufrimiento de Juana, que ve así truncada su prometida felicidad matrimonial (motivo). Al fin, Guillermo —*Arquetipo Primero*— reacciona y expulsa de su casa a Miguel, que vuelve así a alejarse de Juana (Función: Alejamiento II). Clotilde, después de pasar por los tormentos de la duda y de haberse dejado contagiar por sus lecturas poco recomendables, comprende el valor de lo que estaba a punto de perder, pero interviene de nuevo el personaje que hemos caracterizado como *Cuarto Arquetipo*, esta vez en la figura del repulsivo y cruel escribano de Orduña, que la somete a chantaje. La situación sirve para que la arrepentida esposa purgue en algo su culpa. No dejemos de señalar que mientras al personaje masculino se le acepta y justifica su afán aventurero y su libertinaje, al femenino no sólo se le castiga siempre con finales trágicos, sino que se le ridiculiza y zahiere, negándole incluso cualquier atisbo de grandeza trágica:

¡Ay!, murmuró la desventurada entre sollozos, ¡la mujer que tiene un secreto ya no se pertenece; se convierte en esclava miserable del azar y de las personas malignas que la rodean! ¡Dios mío, no he hecho más que desviar mi pie de la senda del deber, y ya siento el castigo! (269)

Mientras, se suceden situaciones que enlentecen el desarrollo de la trama y que no son sino repetición de distintas funciones y, finalmente, el malvado escribano es justamente castigado (Función: Venganza justiciera) por la mano de la Providencia, la paz inicial se reinstaura (Función Final: Felicidad recobrada) en el hogar prototípico y llega a su plenitud cuando regresa Miguel dispuesto a cumplir su promesa y dejarse redimir por el amor de la mujer salvadora:

¡Heme aquí, Juana, heme aquí!, repitió con voz alterada y apenas inteligible, ¡Oh, tú, a quien todo lo debo, honradez, gloria, fortuna!, ¿Podré llamarte la madre de mis hijos?
— ¡Sí!, murmuró dulcemente Juana, ¡sí!... (384)

II. HOMBRES DEL PASADO

Recapitemos. Aparecen en ambas autoras los mismos personajes arquetípicos masculinos. Son diseños, lo hemos dicho, exclusivamente *desde, por y para* la perpetuación del rol de la masculinidad que conviene al modelo social previsto:

Primer Arquetipo Masculino: Representa el hombre maduro, padre de familia, bueno, honrado, protector. Encarna el principio de la seducción. Eje modal-semiótico del poder. Es James Wilson en *El médico de San Luis* y Guillermo en *El copo de nieve*.

Segundo Arquetipo Masculino: Representa el joven disoluto, libertino y amoral. Encarna el principio del placer. Eje modal-semiótico del querer. Es Pascual en *El médico de San Luis* y Miguel en *El copo de nieve*.

Tercer Arquetipo Masculino: Representa el joven desgraciado, anhelante de saber, atrapado por la sociedad. Encarna el principio de la frustración. Eje modal-semiótico del deber. Es Amancio en *El médico de San Luis* y Clotilde en *El copo de nieve*.

Cuarto Arquetipo Masculino: Representa el viejo cruel, repugnante y vengativo. Encarna el principio de la violencia. Eje modal-semiótico del hacer. Es el juez en *El médico de San Luis* y el escribano en *El copo de nieve*.

La literatura femenina de ambos lados del Atlántico es, en la época, básicamente endocéntrica, las mujeres escriben para las mujeres, pero desde una posición marcada por los hombres y a través de una plantilla diseñada con óptica de varón. El rol narrativo de las mujeres es el de perpetuar el statu quo y el de los hombres el de propiciarlo. Es masculino el modelo masculino y es masculino el modelo femenino. Sólo en algún personaje –al que hemos llamado *Tercer Arquetipo*– parece emerger una lectura "en femenino", aunque vergonzante y avergonzada, zaherida, balbuceante y siempre castigada.

En estos roles aflora la única lectura "en femenino" del relato, ya que ni las mujeres de la novela ni el resto de los personajes masculinos se apartan del modelo económico-familiar patriarcal que se trataba de perpetuar a través de la literatura. El personaje masculino de Amancio, así mismo, puede ser leído en clave representativa de la mujer ante la sociedad burguesa del diecinueve: la insatisfacción frente a la monotonía de una vida gris, la opresión familiar, el aprisionamiento en las cuatro paredes de la casa, la ambición por la cultura y la lectura como forma de trascender y escapar a la realidad... y, como consecuencia, el castigo vital y social que tal pretensión comporta: la humillación, el desprestigio y la degradación personal.

El resto de los roles, el Primero, Segundo y Cuarto Arquetipo, representan el asentamiento del modelo social tradicional. El Arquetipo Primero encarna el patriarca de la familia conservadora burguesa (es Gifford en *El médico de San Luis* y Guillermo en *La bola de nieve*), dueños y señores de la seducción, al poseer a las mujeres, a la vez seductoras y seducidas. El Arquetipo Segundo encarna el personaje del joven libertino que se redime al final del relato gracias al amor (Pascual en *El médico de San Luis* y Miguel en *La bola de nieve*) y es otro prototipo masculino pensado "en masculino" en la novela romántica. El hombre puede ejercer todos los roles narrativos: el protector pater familias, el malvado opositor, el galán noble y seductor e, incluso, el disipado libertino que elige la libertad a cualquier precio porque para eso es hombre.

Él puede, y, si quiere, lo hace (ejes semióticos del querer, del poder y del hacer). Todo le está permitido, y, lo más importante, sin ni siquiera poner en peligro el orden patriarcal establecido. Cuando se canse, cuando quiera, cuando elija, podrá volver y todo le será perdonado. Para eso está el amor y el sacrificio de la mujer, para salvarlo con su dolor y sus lágrimas. Esta mujer, que ha venido al universo narrativo masculino para redimir a los hombres, pero, desde luego, sin adquirir por ello la categoría de Mesías.

Queda por último un arquetipo complementario, el Cuarto, encarnado respectivamente por el juez y el escribano en las dos novelas, que representa la cara oscura de la masculinidad animal y descontrolada: feroz, cruel, violenta y, a la postre, físicamente fea y repulsiva.

A MODO DE REFLEXIÓN

El siglo XIX es el de la creación, eclosión y asentamiento del concepto burgués y económico de *familia*. A lo largo de este siglo, a pesar de Marx, a pesar de Engels y a pesar de Freud, y, sobre todo, gracias también a Marx, a Engels y a Freud, el concepto de sociedad gira alrededor de este constructo social llamado familia burguesa. La extensión de este *cliché* dio lugar a una potente y hegemónica internacional burguesa que impidió, y continúa impidiendo hasta ahora, que ni las tesis de Marx ni la obra revolucionaria de Lenin lograsen el advenimiento de la utópica internacional obrera que preconizaban. Los dos modelos no estuvieron en ningún momento en igualdad de condiciones, la ventaja insuperable del *cliché* pequeño-burgués residía en su expansión —hablamos de una verdadera internacional— y en su fijación. Fijación y expansión en la que hemos intentado demostrar que la literatura de todo el siglo diecinueve, y muy especialmente la literatura escrita por mujeres, jugó un decisivo papel.

Por qué la literatura femenina del pasado siglo, especialmente a partir del período romántico, fue la encargada de consolidar, fijar y transmitir la cultura de la reproducción y la familia como base de la sociedad es algo que corresponde a la crítica feminista resolver, y de ello se ocupa y se ocupará en el futuro, puesto que como más desenterremos la obra de estas escritoras —quizá justamente olvidadas desde el punto de vista literario— más sabremos acerca de la decisiva aportación femenina a la consolidación de esta potente estructura socio-económica que todavía persiste.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRASSI, Ángela (1876). *El copo de nieve*. Ed. Íñigo Sánchez Llama. Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer, 1992.
- MANSILLA, Eduarda (1860). *El médico de San Luis*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962.

III. HOMBRES DEL PRESENTE

LE MACHISME PARADOXAL DE CHRISTIANE ROCHEFORT, D'APRÈS LE REPOS DU GUERRIER

Jean-Louis Vissière
Université de Provence

Comme Françoise Sagan, Christiane Rochefort fait partie de ces romancières françaises des années cinquante et soixante, qui décrivaient la société parisienne, à la fois bourgeoise et intellectuelle, avec une liberté de ton que la critique bien-pensante jugeait excessive.

Le repos du guerrier, paru en 1958 chez Grasset, fait sensation. Ce roman, bientôt vendu à 500.000 exemplaires, est traduit en douze langues, et porté au cinéma (avec dans les rôles principaux Brigitte Bardot et Robert Hossein).

On y a vu un plaidoyer pour l'émancipation de la femme. La question vaut d'être examinée, car dans ce cas Christiane Rochefort aurait été une pionnière (le féminisme français s'est affirmé dans les années soixante-dix).

Le titre, déjà, pose problème, dans la mesure où il donne de la femme une définition traditionnelle et humiliante (on dira bientôt *machiste* et *phallocratique*), de même que le titre du roman de Christine de Rivoyre, *Les sultans* (1964), donnera une image flatteuse de l'homme. Mais ces titres peuvent être ironiques...

Geneviève Le Theil, étudiante parisienne bourgeoise, fait un héritage qui l'oblige à se rendre dans une petite ville. A l'hôtel, elle découvre par hasard un voyageur qui vient de se suicider. Après l'avoir secouru, elle s'attache à lui. Ils rentrent ensemble à Paris et Geneviève se laisse exploiter par cet homme qui étale cyniquement tous les défauts et tous les vices.

Le roman décrit les étapes du calvaire d'une femme consentante.

L'attrait réciproque s'explique facilement: au milieu de l'humanité médiocre de la province, les deux Parisiens lettrés se sont reconnus. Lui, Renaud Sarti (nom qui évoque Jean-Paul Sartre) n'est pas un adonis: avec son front étroit, ses petits yeux, son grand nez, sa bouche épaisse et son menton galochar, il ressemble plutôt à Gérard Depardieu qu'à Robert Hossein. Mais son regard pétillait d'intelligence, il se présente comme lecteur de Cervantes et de Freud et tient des propos humoristiques, originaux, par exemple sur la valeur symbolique de la brosse à dents, personnification du Sur-Moi.

Geneviève semble sensible à sa virilité qui se manifeste par une consommation effrénée d'alcool et de tabac. Cet homme sans famille, sans situation, lui fournit l'occasion de se dévouer, fait vibrer en elle la fibre maternelle (au début, elle pensait mettre l'argent de son héritage au service de l'enfance malheureuse).

Comme dans la littérature féminine traditionnelle, elle ressent le *coup de foudre*, mais la nouveauté, c'est que le coup de foudre ne se situe plus dans le cœur, organe du sentiment: elle découvre dans son ventre une "bête chaude". C'est l'intrusion de la sexualité dans le roman à l'eau de rose (les critiques, avec ensemble, dénoncent cette littérature du bas-ventre: "portrait en pied et en ventre" [*Combat*], "sujet malheureusement limité aux organes sexuels de la narratrice" [*La Nation française*]).

III. HOMBRES DEL PRESENTE

Les personnages ne se contentent pas de rêver ou de parler d'amour, ils font l'amour, et la narratrice découvre enfin le plaisir, ce qui justifie l'attachement viscéral au mâle, qui peut dès lors tout se permettre.

Dans l'appartement de l'avenue de Saxe, il peut mener une existence simple de fainéant et de jouisseur. Le programme de ses journées? Dormir, manger, boire, fumer et faire l'amour. Elle doit l'entretenir, et même faire le ménage. Le grand lit devient l'ancre d'un grand animal qui en tourmente un petit, "victime consentante", *esclave* livrée à un "monstre d'égoïsme" qui est tout de même "le plus généreux des amants".

La narratrice décrit lucidement sa propre déchéance, sa déshumanisation: elle est devenue un "exutoire pour ivrogne". Quand il la quitte, elle hurle "comme un chien"...

En quoi consiste leur vie de couple?

Elle lui achète les livres qu'il consomme avidement (romans policiers américains considérés comme méprisables dans le milieu de Geneviève, qui conserve pieusement dans sa bibliothèque les oeuvres du philosophe Jean-Paul Sartre).

Elle l'habille (il est difficile).

Elle le mène au cinéma, mais il refuse d'aller voir les films d'avant-garde, alors vantés par les journaux intellectuels, et préfère les films policiers et les westerns. Toujours le parti-pris du bas de gamme.

Même refus du théâtre sérieux: à l'époque de Sartre, d'Ionesco et de Beckett, il n'aime que le théâtre de boulevard.

Au concert, il dort...

Elle lui achète une voiture: un fardeau de plus pour elle, qui devra servir de chauffeur.

Elle l'emmène dans des auberges de luxe à la campagne: il passe le temps à boire.

Elle invite des amis: il transforme la réunion en beuverie et pousse les filles à l'"indécence", sans se gêner pour elle.

En fait, son milieu d'élection, ce sont des bistrots pouilleux où il péroré devant les habitués, ratés et prostituées. Quand elle vient le chercher, il l'humilie publiquement, la déshabille, la giflé, l'injurie et l'oblige à payer les consommations. Il entreprend de l'avilir en lui imposant de subir en sa présence les caresses d'une prostituée qu'elle paye.

Et elle accepte tout, avec des formules qui ont choqué François Mauriac: "Je n'étais rien. Rien qu'un con, double sens compris" (c'est-à-dire un organe féminin et un être stupide: Mauriac, en bon académicien, ne peut accepter l'emploi du "mot immonde" en trois lettres).

Non content de lui imposer des pratiques humiliantes comme la fellation, il lui donne le spectacle de ses fantaisies sexuelles: au cours des vacances qu'ils prennent en Italie, il révèle sa pédophilie en tournant autour d'une petite marchande de glaces, et son homosexualité en manifestant de l'intérêt à un jeune moine, puis à un chevrier noir et barbu.

Mais il y a des limites: il n'arrive pas à l'entraîner dans des partouzes, car elle refuse la sexualité de groupe, et elle le dit dans un style que les critiques cités plus haut n'ont pas relevé:

Je ne peux me donner à un homme que par amour, cet acte n'est pas une distraction. Je supportais le ridicule de n'être la femme que d'un seul homme, fût-il infidèle et dût-on me traiter de sotte.

Elle interprète le comportement de son amant, y compris les coups, comme l'expression d'un combat intérieur que se livre Renaud pour ne pas céder à l'amour. Donc patience. En fait,

elle a entrepris un sauvetage et elle a l'impression que le filin qui ramène le naufragé se raccourcit... ("Je gagnais, je gagnais.")

Finalement se pose la question de la maternité: d'un point de vue réaliste, celui de l'ami médecin, Geneviève, de santé fragile, ne devrait pas chercher à avoir un enfant de Renaud l'alcoolique, car elle risque de mettre au monde un idiot.

Mais cet argument reste lettre morte: une "envie biologique incoercible" l'empêche de prendre des "précautions", lui fait désirer après l'amour sa "conséquence naturelle"...

Et elle avoue finalement qu'elle s'est "débrouillée pour être enceinte".

Elle souhaite avoir un fils, un petit Renaud tout neuf qui n'aurait jamais bu une goutte d'alcool.

Elle envisage donc de travailler pour deux et même pour trois: Renaud, qui a des dons littéraires, prétend bien s'atteler à un roman policier, mais n'avance pas. Il pleure dans son giron et elle le berce, comblée par sa "double maternité".

La fin est édifiante: Renaud, converti, comme un personnage de Sartre, affirme sa volonté de n'être "rien qu'un homme", il accepte le mariage et la cure de désintoxication. Geneviève se réjouit de sa "victoire totale au seuil du bonheur". Mais on ne sait pas si Renaud reviendra de sa cure et si Geneviève acceptera de reprendre la vie commune. En fait, on dirait que l'auteur a voulu laisser un doute au lecteur ou a hésité à conclure par un *happy end* conventionnel.

Comment les lectrices pouvaient-elles interpréter cette histoire d'une fille de bonne famille, bien élevée, cultivée, tombée aux mains d'un *macho* égoïste, fainéant, brutal, qui la traite en domestique, vit comme un souteneur à ses crochets, lui impose son mode de vie répugnant, la brouille avec ses relations et sa famille, la bat, l'humilie, l'exhibe, la pervertit, la trompe ouvertement avec ses amies?

Elles ont pu y voir une image caricaturale de la femme mariée et se dire: c'est bien comme ça, ils sont tous les mêmes. A tout prendre, j'aurais pu tomber plus mal... Ce livre apportait peut-être à certaines femmes une sorte de consolation.

Mais les lectrices pouvaient aussi réagir devant le masochisme de la narratrice et penser que l'auteur avait voulu montrer jusqu'où risquait d'aller la passivité des femmes, résultat d'une éducation traditionnelle. Rien n'empêchait de lire, entre les lignes, un message féministe.

Enfin, on aurait pu, curieusement, considérer *Le repos du guerrier* comme un roman édifiant, destiné à ancrer les femmes dans leur rôle traditionnel, leur rôle *naturel, biologique*, au nom d'une conception catholique:

- le bonheur réside dans le mariage et la maternité;
- la vocation de la femme, c'est la souffrance, le dévouement, la sainteté (cet aspect religieux d'un roman jugé pornographique, je ne l'invente pas: Geneviève a régénéré et exorcisé Renaud).

Voilà donc ce que j'appelle le *machisme paradoxal*: s'il y a libération, c'est dans le langage, qui a choqué les critiques, dans l'évocation de rapports sexuels plus ou moins licites, mais le contenu du roman, à mes yeux, reste proche de la littérature féminine à grand tirage qui exalte le mariage, la maternité, la fidélité, la patience et la résignation. Christiane Rochefort était peut-être féministe, mais elle le cachait bien!

**UNA HERENCIA SIMBÓLICA: LA IMAGEN
DEL PADRE EN DEDANS Y OR:
LES LETTRES DE MON PÈRE DE HÉLÈNE CIXOUS**

Amelia Peral Crespo
Universidad de Alicante

La literatura ha sido durante siglos un terreno propiamente masculino en el que la mujer tenía un acceso restringido. Progresivamente, la mujer ha ido ocupando el lugar que le había sido negado por su condición de mujer. Como dijo Bossuet:

La fécondité est la gloire de la femme; c'est là que Dieu met son supplice; ce n'est qu'au péril de sa vie qu'elle est féconde. [...] L'enfant ne peut naître sans mettre sa mère en péril ni le mari devenir père sans hasarder la plus chère moitié de sa vie. Ève est malheureuse et maudite dans tout son sexe.¹

La presencia del mito de la maternidad une irremediablemente a la mujer con su única función: la función reproductora. Y el pecado original la convierte en un ser intrigante, capaz de hacer pecar al hombre. Por lo tanto, el mito de la maternidad y el pecado original han hecho de la mujer un ser infeliz, maldito y pecaminoso, un ser intrigante.

Si su papel en la sociedad estaba bien determinado y sus tareas como madre y esposa bien marcadas, también lo estaba su papel en la literatura porque simplemente no lo tenía. La literatura no debía ser del ámbito femenino. ¿Cómo podía caer en manos de un ser tan infeliz, de un ser pecaminoso?

La literatura formaba parte del terreno masculino. Un terreno en el que el hombre siempre ha mantenido su autoridad haciendo de la mujer, objeto de sus textos, objeto de sus deseos y objeto de sus miradas. La mujer será tan admirada como temida por desconocida, siendo el centro de la inmensa producción literaria masculina.

Ciertamente, el propósito de esta comunicación no es hacer un recorrido a través de los siglos por el panorama socio-cultural y ver cómo las mujeres han ido conquistando el lugar que hoy en día ocupan, sino ver cómo éstas han pasado de ser meros objetos del logocentrismo masculino, por lo tanto sujetos pasivos en gran parte de la producción literaria, para convertirse en sujetos activos, partícipes en su propia creación literaria. Las mujeres también reflejan sus anhelos, emociones, deseos y angustias en sus textos, y por supuesto el hombre también ocupará el papel de sujeto pasivo en sus obras.

El ser que durante tantos siglos ha sido mantenido al margen ha despertado o en términos de Hélène Cixous ha pasado a ser una "*jeune née*"².

Hélène Cixous ha contribuido a lo largo de los años, sobre todo en la década de los 70 y 80, a través de sus escritos tanto teóricos como de ficción, a la emancipación de la mujer. Pero hablar de Hélène Cixous no es hablar de una mera reivindicación social o política, es también hablar de reivindicación textual. Hablar de Hélène Cixous es hablar de escritura metafórica, polisémica, en definitiva, de escritura plural. Hablar de Hélène Cixous es

hablar de una escritura a la que se ha definido como una verdadera y auténtica "jungla textual"³.

¿Qué nos ha movido a elegir entre toda su extensa producción literaria dos obras como *Dedans* y *Or: les lettres de mon père*, tan alejadas en el tiempo y en las que su reivindicación por la causa de la mujer no es tan evidente⁴ pero no por ello inexistente?

Primeramente, diremos que el hecho de tener como figura central la imagen del padre ha sido determinante en nuestra elección. También lo ha sido la lejanía temporal entre una obra y otra que refuerza la implicación de la figura paterna en la obra de Hélène Cixous y, de alguna manera, pone en evidencia que el intento por recobrar el recuerdo del padre en *Dedans* no se ha visto colmado. Este espacio de tiempo no ha hecho sino ahondar en la herida aún abierta. Otro factor importante en nuestra elección ha sido la enorme carga simbólica existente en el título de estas dos obras. Así como *Dedans* es el reflejo de todo lo perteneciente al interior del ámbito familiar, *Or*, fonéticamente⁵, podría oponerse a *Dedans*. Pero *Or* también es fruto del pasado, es decir en "or" está el origen, "Or-an", en el que confluyen todos los bienes preciados, todo lo que perdura. "*Me voilà encore dans l'or, dans l'Orient, dans un Oran un peu enrichi*" (Cixous, 1990b: 33).

Otro factor determinante en nuestra elección ha sido la gran carga poética reflejada textualmente y que unida a la imagen del padre convierten estas dos obras en dos de los más bellos poemas de amor en los que se refleja el dolor ante la pérdida de un ser querido.

El comienzo de *Dedans*, que recibió el premio Médicis en 1969, nos da una muestra del estilo propio y característico de esta escritora:

Le soleil se couchait à notre commencement et se lève à notre fin. Je suis née en Orient je suis morte à l'Occident. Le monde est petit et le temps est court. Je suis dedans. On dit que l'amour est aussi fort que la mort. Mais la mort est aussi forte que l'amour et je suis dedans. Et la vie est plus forte que la mort et je suis dedans. Mais Dieu est plus fort que la vie et la mort. On dit que la vie et la mort sont au pouvoir de la langue. Dans mon jardin d'enfer les mots sont mes fous. (Cixous, 1986: 7)

Vemos cómo con un estilo claramente poético pone de manifiesto simbólicamente los elementos más importantes de su vida como son: el origen, su país natal, Orán; el destino: Francia, país de acogida, a los que les asocia la vida y la muerte respectivamente; y el poder de la lengua que plasma en su escritura. Por encima de estas características, planea la sombra del padre, del padre muerto.

Las oposiciones entre la vida, la muerte y el amor son una constante en la obra de dicha autora, siendo objeto de una reflexión por parte de la escritora:

*Le grand combat a commencé: celui de l'amour et de la mort...
L'amour rappelle la mort. L'un de nous deux verra l'autre mourir. Ce sera donc moi.*
(Cixous, 1990b: 20)

El amor se sitúa frente a la muerte en un mismo plano puesto que el amor perdura más allá de la muerte⁶.

En la oposición entre la vida y la muerte, la muerte del padre es vivida por la niña como una sorpresa, algo inesperado, como expresará en otra de sus obras:

Le visage primitif a été celui de la mère. Sa face pouvait à volonté me donner la vue, la vie, me les retirer. A cause de la passion pour le premier visage, j'ai longtemps attendu la mort de ce côté. Je gardais ma mère à vue, avec la férocité d'une bête. Mauvais calcul. Sur l'échiquier, je couvais la dame, et c'est le roi qui est tombé.⁷

Y cómo del dolor ante la muerte, ante la pérdida, llega a la escritura:

Écrire: pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. (AA.VV., 1996: 321)

Dedans supuso en su momento una nueva etapa dentro del nouveau roman:

Dedans marque une nouvelle étape dans le genre romanesque, faisant peut-être sortir le nouveau roman de sa "cure d'amaigrissement" et de l'impasse dans laquelle celle-ci l'a entraîné. (Bourauoi, 1971: 79)

Si bien es verdad que *Dedans* podría de alguna manera seguir las pautas marcadas con anterioridad por el *nouveau roman* en su búsqueda de una escritura marcada por la deconstrucción para acercarse así a una escritura propia de la mujer, alejándose del logocentrismo masculino, no en vano propone, y quizás esto sea lo novedoso en 1969, un resurgir dentro del mundo de la novela de vanguardia: "...l'éclosion sans cesse renouvelée des sentiments humains" (Bourauoi, 1971: 79).

Dedans es ante todo un canto al padre desaparecido; es el resultado de un intento de recuperar el pasado. Y es en este punto concreto donde *Or*, publicada en 1997, nos demuestra que el intento realizado 28 años antes fue un intento fallido.

Dedans también es, según un artículo publicado en "Le Monde"⁸, el resultado de "*une blessure à vif*" de "*une fêlure*". Pero es por encima de todo "*un roman d'amour fou*", un amor ansiado y buscado en cada uno de los hombres que han formado parte de su vida.

Si en *Dedans*, Hélène Cixous narra su rechazo ante la muerte del padre, en *Or: les lettres de mon père*, se enfrenta a la difícil tarea de revivirlo por medio de unas cartas imaginarias que ella nunca tuvo en sus manos, que su padre nunca envió a su madre pero que ella de alguna manera siempre tuvo en su mente. Cartas que recrea con la ayuda de una hábil ficción narrativa.

De forma casi imperceptible, Hélène Cixous reflejaba ya 28 años antes en *Dedans* esta carencia, es decir, la necesidad de poseer un bien preciado, un legado que como el "*or*" perdure a lo largo del tiempo, un legado que haga más soportable el dolor de la ausencia.

Depuis le silence de mon père, je vis sur mon maigre patrimoine [...] Ma mère ne parle guère, de plus son langage n'est pas le même que celui de mon père, autrefois ils ont dû échanger des quantités de mots. (Cixous, 1986: 54)

Así, sigilosa y discretamente, la escritora dejaba traslucir lo que después acabaría convirtiéndose en este libro *Or*, un libro en el que el ser buscado y deseado, el ser protagonista pasa a ser nuevamente su padre.

Pero a diferencia de *Dedans*, no nos va a narrar la muerte del padre sino la vida de éste. Nos enfrentamos por lo tanto a un ser vivo, a un hombre que ama la vida, a un hombre enamorado, a un hombre que lucha contra la enfermedad que años más tarde acabaría con su vida.

III. HOMBRES DEL PRESENTE

Si *Dedans* suponía un viaje hacia el interior de un ser atormentado, *Or* es una retrospectiva hacia el interior, pero hacia el interior de la mente de su padre.

Desde el punto de vista de lo simbólico, la imagen paterna va multiplicándose y dividiéndose en diferentes padres. Por un lado, tendremos la imagen del padre como "père-époux"⁹, "père-amant"¹⁰ y "père-Dieu"¹¹.

Los diferentes padres existentes en estas dos obras se van manifestando en su propio ser. El padre se reencarna en su voz y en su escritura: "*Je suis le docteur Georges Cixous dis-je. Le message ne lui fit aucune impression*" (Cixous, 1997: 116) por lo que acaban confundiendo el uno en el otro, pero a la vez este cambio no es comprendido ni tan siquiera percibido por los demás: "*personne ne sait que je suis mon père*" (Cixous, 1986: 66) lo que de alguna manera le crea una situación de incompreensión sobre todo en su relación con la madre.

En la segunda parte de *Dedans*, nos relata poniendo de manifiesto el lenguaje del cuerpo propio de lo que para ella es el lenguaje de la mujer en su relación con la escritura, las diferentes relaciones amorosas mantenidas con distintos amantes a los que progresivamente va perdiendo en su constante búsqueda de la figura paterna.

Car mon amour et mon père sont un, et ils m'ont tenue dans leur bras, il y a 20 ans, il y a 10 ans et j'ai eu d'autres hommes depuis, mais nul n'a eu mon âme, ni ma bouche, car j'attends qu'il revienne et me donne les baisers de sa bouche.

En mon dernier ami meurent tous les hommes qui n'ont pas été lui. (Cixous, 1986: 162-163)

Tras la muerte de su padre, la necesidad de conocer, de mantener el recuerdo vivo en su interior la llevan a crear un "père-secreto"¹² en *Dedans*, al que 28 años después en *Or* intentará hacer desaparecer, recreándolo por medio de unas cartas, cuya misión será en definitiva hacerlo reaparecer.

Así se establece un conflicto entre el padre real, es decir, el padre que aparece en las cartas, y el padre secreto o también denominado "père personnel"¹³, que sigue vivo en su interior.

El enfrentamiento con la realidad le produce temor. *Or* es la muestra del conflicto creado entre el padre que durante tantos años ha habitado su mente y aquél que pugna por salir: "*Je tremble entre deux pères*" (Cixous, 1997: 34). En una especie de reflexión con su propio yo, trae de entre los muertos al fantasma que habita en su interior:

Attends ô attends, fantôme vénéré, j'ai si peur en ouvrant la poitrine de ne pas m'y retrouver. (Cixous, 1997: 38)

Como si de Dios¹⁴ se tratara, la pluma de Hélène Cixous tiene el poder para resucitarlo de entre los muertos.

Las cartas van cobrando vida paulatinamente, pasando de ser viejas hojas de papel gastado a ser entes dotados de vida que respiran, despertando así de su largo letargo.

Je n'ai jamais reçu de lettre de mon père, pensai-je ni de son vivant, ni de sa mort, pendant quarante ans pas une lettre [...] Celui qui depuis la mort revient à mon appel est mon père, celui que je tire de moi à grand deuil depuis le naufrage. Et voici devant moi entassées par centaines ses apparitions, elles respirent [...] un geste de moi, elles vont laisser échapper la voix de mon père le vrai [...]. (Cixous, 1997: 37)

El ganador en el conflicto creado seguirá siendo el padre secreto, su padre personal porque como ella dice: "*J'avais toujours pensé que je finirais par ne pas lire ces lettres [...] J'avais peur je crois de leur six cents voix*" (Cixous, 1997: 199).

Siguiendo lo establecido por el psicoanálisis lacaniano del que Hélène Cixous es una fiel seguidora, intenta una reconciliación con la madre pero en el universo del padre.

La figura materna en oposición a la figura paterna es vista como culpable. Sobre ella recae todo el peso de la culpa, ella la expulsó del mundo interior abandonándola después al mundo exterior.

Ma mère me pose par terre. La pièce se ferme. "Attends-moi. Je reviens tout de suite". Ma mère sort. La terre se ferme. Je suis dehors. Quand je ne suis pas là, tu meurs. Trahie. Tout se met à mourir.

[...] Qui m'a posée par terre? Ma mère en laquelle je crois.

[...] Et tout de suite est trop tard, il n'y a plus où revenir. C'est la Faute.¹⁵

La figura materna se situaría en el plano de lo Imaginario, es decir, en el periodo pre-edípico, momento en el que el niño se cree parte de la madre, momento también en el que la ausencia de una represión externa "*du dehors*" hace posible el contacto entre los cuerpos sin que la palabra, asociada a la figura paterna haga todavía su aparición.

La figura paterna se situaría en el plano de lo Simbólico, es decir, en oposición al interior "*dedans*", en el exterior "*dehors*" "*hors*"¹⁶.

Hélène Cixous ve en el cuerpo y el lenguaje la fuente primordial para elaborar un espacio puramente femenino, destruyendo así el concepto de falocentrismo y liberando a la mujer de la opresión que durante años ha intentado silenciarla bajo el logocentrismo masculino.

Levantando la barrera que separa el cuerpo del lenguaje, Hélène Cixous llega al lenguaje del cuerpo característico de lo que para ella es la escritura de mujer.

Con *Dedans* y *Or*, Hélène Cixous intenta arrancar el dolor de su interior, sacarlo a la luz, extraerlo de raíz y saldar su deuda con Dios: "*A moi Dieu m'a arraché la moitié de mes côtes, et lacéré la moitié des poumons*" (Cixous, 1990a: 75).

Podríamos decir que los largos años transcurridos entre estas dos obras no han merma-
do en modo alguno la constante ausencia, el incómodo silencio de su ser máspreciado: su padre
que, en su largo peregrinar va adoptando distintas formas. De la mano de su hija, Georges
Cixous surge una y otra vez en su producción literaria, haciendo de estas dos obras auténticos
poemas de amor.

Volviendo la vista hacia el interior dice Hélène Cixous "*dedans nous aurons cessé de mourir*" (Cixous, 1986: 209).

Si una de las causas que nos había motivado a la hora de elegir estas dos obras era refle-
jar el lenguaje poético y ver cómo de la escritura textual se puede llegar a un lenguaje poético
propio de los más grandes autores románticos, podríamos establecer a modo de conclusión un
diálogo ficticio entre el creador y su obra. Para ello nos hemos permitido la libertad de adaptar
una rima de Bécquer:

— ¿Qué es poesía? Le preguntó.

Y el texto le respondió:

— ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?

Poesía... eres tú.

(Rima XXI, 35)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1976). *Rimas y Leyendas*. Barcelona: Clásicos Columna: Literatura.
- BOTT, François (1969). "Un roman d'amour fou. *Dedans* d'Hélène Cixous". *Le Monde*, 13 septiembre.
- BOURAOUI, H. A. (1971). "Le vide enfin dépassé". *Études Françaises (Revue des Langues Françaises et Canadiennes)*, vol. 7, nº 1, febrero.
- CAWS, GREEN, HIRSCH y SCHARFMAN (1996). *Écritures de femme*. New Haven: Yale University Press.
- CIXOUS, Hélène (1977). *Angst*. París: Des femmes.
- (1986). *Dedans*. París: Des femmes (1ª ed. en Grasset, 1969).
- (1990a). *Jours de l'an*. París: Des femmes.
- (1990b). "De la scène de l'Inconscient à la scène de l'histoire: chemins d'une écriture". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Ed. Françoise Van Rossum - Myriam Díaz-Diocaretz. Amsterdam: Rodopi-París: P.U.V.
- (1997). *Or: les lettres de mon père*. París: Des femmes.
- ELBAZ, André (1970). "*Dedans* ou l'exil intérieur d'Hélène Cixous". *Liberté*, vol. 12, nº 2.
- HOFFMANN, Paul (1977). *La femme dans la pensée des Lumières*. París: Ophrys.
- MOI, Toril (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- WARD-JOUE, Nicole (1990). "Oranges et sources: Colette et Hélène Cixous". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Ed. Françoise Van Rossum - Myriam Díaz-Diocaretz. Amsterdam: Rodopi-París: P.U.V.

NOTAS

- ¹ En *Élévation sur les mystères. Oeuvres complètes*, ed. de 1862, t. 9 (47), citado por Paul Hoffmann en su célebre tesis (1977: 18).
- ² Título de una de las obras de dicha autora en colaboración con Catherine Clément (1975): *La jeune née*. París: Christian Bourgois.
- ³ Expresión empleada por Toril Moi (1995: 113).
- ⁴ Hacemos referencia a que obras como *La jeune née*, *La venue à l'écriture*... son consideradas textos en los que hay una mayor insistencia en el papel de la mujer en el ámbito de la literatura.
- ⁵ En francés, *or* fonéticamente se puede también interpretar como *hors*, es decir fuera/exterior en oposición a *dedans*; dentro/interior.
- ⁶ En el *Cantar de los cantares* (claro ejemplo de intertextualidad en la obra de Hélène Cixous, en que podemos encontrar varios fragmentos del *Cantar de los cantares* en su amplia producción: "*car l'amour est plus fort que la douleur*", extraído de *Or*, 19), se afirma que la vida y el amor son más fuertes que la muerte. André Elbaz (1970: 139) pone de manifiesto este aforismo.
- ⁷ Extraído de un fragmento de *La venue à l'écriture* de Hélène Cixous (en colaboración con A. Leclerc y M. Gagnon), citado por Caws, Green, Hirsch y Scharfman (1996: 321).
- ⁸ Bott, François (1969).
- ⁹ Término empleado por la escritora para hacer referencia al estrecho vínculo entre ambos. En este caso aparece en *Dedans* (207).
- ¹⁰ Término utilizado por Hélène Cixous en *Or* (34).
- ¹¹ Término empleado por la escritora en *Dedans* (34).
- ¹² Término empleado por la escritora en *Dedans* (74).

¹³ Término utilizado por Hélène Cixous en *Or* (32).

¹⁴ Las referencias a pasajes bíblicos también son frecuentes en la escritura de Hélène Cixous. En *Or*, hace alusión a Lázaro: "*Si Jésus n'avait pas appelé Lazare en criant son nom d'une voix forte, Lazare! Sors! Viens ici! Viens dehors, le mort ne serait pas sorti tout enveloppé pieds et mains liés par les langes de laines sinon la tête minuscule qui était nue. Lazare! Lazare! Criait-il. Et comme le mort s'était déjà éloigné de quelques jours, Jésus dut attendre un bon quart d'heure car le nom cherchait Lazare dans les jardins voisins sous la terre*" (23). Utilizará una metáfora alusiva a este pasaje bíblico, cuando se enfrenta a la tarea de revivir a su padre mediante las cartas. Mediante un singular juego de palabras hará de nuevo alusión a este pasaje: "*Une voix forte nous a crié Lézards! Dehors!*" (78).

¹⁵ Extraído de Cixous (1977: 11); citado por Nicole Ward-Jouve (1996: 67).

¹⁶ En este punto remitimos de nuevo al aspecto que hace referencia a la simbología de los títulos de las dos obras objeto de estudio.

PORTRAITS D'HOMMES DANS L'ÉCRITURE DE ASSIA DJEBAR

Fatima Ahnouch
Université Ibn-Zohr (Agadir)

INTRODUCTION

On peut se demander dans le cas de Assia Djebbar, chez qui l'écriture de la féminité est à profusion, s'il existe une place pour la masculinité, mais il est d'ores et déjà certain que le fait d'écrire ou de filmer est motivé chez elle par un désir de compensation vis-à-vis du regard d'une société patriarcale sur la femme qui la place dans une position inconfortable où elle se trouve constamment confrontée à une tradition culturelle où le voyeurisme est bien installé.

Les portraits d'hommes dans l'écriture de Assia Djebbar répondent à cette démarche inverse qu'entreprend la narratrice écrivain ou cinéaste dans le but de récupérer, par la fiction, ce qu'on ravit et conteste aux femmes maghébines dans la réalité, à savoir le droit de regarder; d'être sujets et non pas objets de regard. Elle explique le sens que cette revendication prend chez elle à travers une "chasse aux images" à laquelle elle se livre en ces termes: "ce regard, je le revendique mien. Je le perçois «nôtre». Unique regard perçant les siècles passés [...]" (*Vaste est la prison*, 174). Le désir de rendre flexibles les entraves qui s'opposent à la liberté du corps féminin et à sa mouvance (mobilité) est ainsi guidé par une stratégie de regard modificateur qui met à l'oeuvre une sorte de voyeurisme à l'extrême ordonné par l'oeil observateur de la narratrice et qui s'investit aussi bien dans la manière d'écrire que de filmer. Les portraits d'hommes sont élaborés à partir de la position centrale d'une femme qui réclame le droit de devenir, à son tour, non seulement spectatrice mais voyeuse: "c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre, dans une face masquée dévore le monde" (174).

La narratrice semble prendre, par procuration, une revanche qu'elle offrirait aux femmes dont le regard est physiquement ou moralement voilé. Elle inverse ainsi les rôles à travers une mise en scène de regards enchassés "l'homme regarde sa femme [...] dormir et je le regarde la regarder" (174), pensant arriver de cette manière à contourner "le regard espion" de l'homme; elle savoure derrière la caméra, qui se féminise pour ainsi dire, une revanche de femme voilée, désirant consommer un univers soumis où les hommes dont elle fait les portraits se prêteraient à son jeu sans résistance, profitant ainsi à partir de sa position de voyeuse du plaisir à être l'instigatrice de son propre jeu (spectacle).

Nous pouvons effectivement parler de cette démarche comme d'une réécriture et non seulement d'écriture, dans le sens d'une remise en question de la construction socio-culturelle de la féminité et de la masculinité au Maghreb.

Il n'est peut être pas nécessaire de rappeler, à cet égard, que l'identité des hommes dans les sociétés maghrébines se construit à partir de leur différence par rapport aux femmes. La

III. HOMBRES DEL PRESENTE

mythologie et l'imaginaire culturels renforcent ce fondement par le biais de quelques préceptes véhiculés par la culture orale et les mentalités populaires à travers un héritage culturel basé sur des stéréotypes figés qui définissent aussi rigoureusement la féminité que la masculinité.

Regarder, filmer et écrire relèvent d'une stratégie de regard modificateur qui vise à prendre l'homme en image plutôt que de se laisser prendre par lui, qu'il s'agisse du père, du mari, de l'aimé ou de l'amant qui avec le Prophète sont les cinq figures que nous abordons à ce sujet. Cette démarche inverse va à l'encontre de l'enfermement des femmes dans des clichés.

Écrite et décrite, filmée ou photographiée dans la production masculine, littéraire ou artistique, la féminité était bien cernée dans des représentations que Assia Djébar vise à démystifier à partir de quelques portraits d'hommes narratifs ou cinématographiques qu'elle construit ou déconstruit à sa manière.

Ceci semble représenter pour elle une manière de subvertir la construction sociale des rôles en féminin et en masculin et la manière dont cette construction est gérée dans des espaces publics ou privés (intimes).

LE PORTRAIT DU PROPHÈTE

Dans *Loin de Médine*, ce roman que certains ont reproché à Assia Djébar en prétendant qu'une femme est mal placée pour écrire sur la vie du Prophète, la figure du premier homme de l'Islam est rattachée dans le récit de la narratrice à une filiation féminine dont les protagonistes sont sa fille Fatima, la rebelle qui dit non à Médine, sa femme Aïcha et ses huit coépouses.

Le portrait du Prophète et ceux des hommes des premiers temps de l'Islam semblent être faits dans le seul objectif de savoir comment les femmes se situaient par rapport à la généalogie masculine. Le récit des femmes relatant la biographie du Prophète se limitait à une transmission orale de mère en fille à la marge de l'écriture officielle, masculine par excellence:

Le Prophète, au début de ses visions, revenait de la grotte tellement troublé qu'il "en pleurait", affirmait-elle, troublée elle-même. Lalla Khadija, son épouse, pour le reconforter, le mettait "sur ses genoux", précisait la tante, comme si elle y avait assisté. Ainsi, concluait-elle, toujours de la même manière, la première des musulmanes et des musulmans était une femme, peut-être même avant le Prophète lui-même... (*L'amour, la fantasia*, 198)

La tante, qui est la figure double de la mère, s'inscrit ainsi dans la tradition récitale des rawiyates, ces femmes conteuses qui se sont spécialisées dans la narration de la vie du Prophète et auxquelles s'identifie Assia Djébar qui raconte l'agonie de Mohammed dans une version que les "transmetteurs scrupuleux" n'auraient certes pas soutenue:

Puis il est retourné à sa couche. Il a pris place dans les bras de l'aimée. Elle lui a même trituré de ses dents une racine de noyer — un souak — qu'elle lui a ensuite donnée, qu'il a machée pour se nettoyer les gencives, comme il semblait le désirer. "Nous nous sommes, en ce dernier instant, échangé nos salives..." dira-t-elle plus tard avec une sorte de fierté puérile. (*Loin de Médine*, 11)

À défaut donc de pouvoir tracer la biographie du Prophète les femmes la racontent et Assia Djébar, elle-même fidèle à sa vocation de transmetteuse de contes, l'écrit d'après le récit

de ces femmes subvertissant ainsi une tradition doxologique où seuls les hommes, à travers la littérature officielle savante, sont habilités à le faire.

LE PORTRAIT DU PÈRE

Dans *L'amour, la fantasia* le portrait du père est élaboré au deuxième plan à partir d'un regard autobiographique qui place la narratrice au premier plan. Le père est le premier personnage dont elle parle à travers un souvenir d'enfance: "Fillette arabe allant pour la première fois à l'école [...] main dans la main du père" (15), évocation classique qui détermine le rôle du père quant à l'orientation de sa fille.

La description physique que l'auteur en fait est très brève: "...un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen [...]; il est instituteur à l'école française" (15).

La première partie du roman où figure ce portrait du père s'intitule *La prise de la ville ou l'Amour s'écrit*. Le deuxième fragment du titre est révélateur en ce qui concerne l'écriture de la masculinité qui dans le cas du père commence par sa nomination; ce qui sort de l'ordinaire quand on sait que dans la société traditionnelle maghrébine, la notion du couple étant inexistante, la femme a l'habitude de parler de son conjoint en employant le pronom personnel arabe qui correspond à "lui" —comme le note Assia Djebbar à la page 50 du roman— alors que l'homme fait allusion à sa femme en évoquant vaguement les termes suivants: de "la famille" ou "les gens de la maison". A travers cette généralisation persistait "la coutume de la double omission nominale des conjoints". Mais à partir du moment où la mère de la narratrice avait commencé à parler de son mari en prononçant son prénom de "Tahar" (51) dans les conversations féminines, ce fut un fait extraordinaire qui le sortit de l'anonymat en lui donnant une réelle existence qui le distingua des autres hommes: "ces oncles, cousins, parents par alliance [qui] se trouvaient confondus dans l'anonymat du genre masculin, neutralité réductrice que leur réservait le parler allusif des épouses" (51). C'est dire ainsi comment la masculinité était omise dans le discours féminin. Assia Djebbar rectifie, en quelque sorte, cette lacune à travers l'évocation d'un jeu subversif, d'une entente complice inhabituelle entre ses parents: "je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire: «mon mari est venu, est parti, je demanderai à mon mari»" (50).

La révolution était manifeste: mon père de sa propre écriture, et sur une carte, qui allait [...] passer sous tant et tant de regards masculins y compris pour finir celui du facteur [...] musulman de surcroît, mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale "Madame Untel"; or tout autochtone [...] n'évoquait femme et enfant que par le biais de cette périphrase "la maison". (52)

Ainsi nommer "l'autre", l'homme en l'occurrence, est une manière de reconnaître sa différence à travers la notion tabou de sexe dans les sociétés traditionnelles maghrébines.

L'écriture de la masculinité chez Assia Djebbar passe une fois de plus dans ce cas par la subversion de la culture orale de sa société d'origine où la nomination de l'autre sexe relève d'une tradition puritaine à laquelle se soumettent les femmes avant les hommes:

Des années plus tard, lorsque nous revenions chaque été dans la cité natale, ma mère, bavardant en arabe avec ses soeurs, ou ses cousines évoquait presque naturellement [...] son mari [...], avec ses tantes ou ses parentes plus âgées (par contre) elle revenait au purisme tradi-

III. HOMBRES DEL PRESENTE

tionnel, par pure concession [...]. Une telle libération du langage aurait paru, à l'ouïe des vieilles dévotes, de l'insolence ou de l'incongruité... (51)

LE PORTRAIT DE L'AMANT

Il est tracé dans *Les nuits de Strasbourg* dans le sens d'une tendre complicité érotique motivée par un désir de protection quasi paternelle qui lie la narratrice à son amant alsacien:

Dans le noir, il la couvrit avec précaution; il installa la tête de Thelja contre son épaule à lui. Il la voulait soudain "son" enfant, le temps juste de plonger, de s'engloutir ensemble; de tenter de conjuguer leur double sommeil. (118)

Dans ce roman, la masculinité à travers son évocation ou son écriture est liée au sens moral; elle est relative à une liberté sexuelle conditionnée mais combien convoitée par une femme mariée qui a momentanément abandonné mari et enfant.

En abordant l'aspect érotique du corps dans ce roman l'écriture se veut une recherche de la mixité dans l'espace intime où le désir serait le même, prenant ainsi forme dans une "intersection érotique" où il n'y aurait plus de frontières entre le masculin et le féminin: "Nous aimer ainsi, deux corps sourds et comme je désire habiter ce corps d'homme tellement étranger parlant un idiome que je ne comprendrai jamais... Ainsi, au coeur du désert des mots, nous pourrions nous entrecroiser, nous pénétrer, nous déchirer même, surtout nous connaître..." (226).

A partir de la même démarche inverse qui motive le droit de regard féminin chez la narratrice cinéaste dans *Vaste est la prison*, nous retrouvons la même position de la voyeuse observatrice du corps de son amant dans *Les nuits de Strasbourg*: "les corps des hommes, même tout habillés, je les considère toujours à partir des jambes... Leur longueur dans le rapport au corps entier, leur façon de marcher ou de monter un escalier... Parfois, à une terrasse de café, je me surprends à observer... comme un sculpteur... enfin (elle rit) une sculptrice!" (115).

Ce droit de regard que réclame et s'approprie la narratrice dans le champ de la fiction romanesque ou cinématographique semble compenser l'agressivité du voyeurisme masculin que subit la femme au Maghreb dans l'espace public:

Car ils épient, ils observent, ils espionnent! Tu vas, ainsi étouffée, au marché, à l'hôpital, au bureau, au lieu de travail, tu te hâtes, tu tentes de te faire invisible. Tu sais qu'ils ont appris à deviner tes hanches ou tes épaules sous le drap, qu'ils jugent tes chevilles, qu'ils espèrent voir tes cheveux, ton cou, ta jambe, au cas où le vent soulève ton voile. Tu ne peux exister dehors: la rue est à eux. (*Vaste est la prison*, 175)

LE PORTRAIT DE L'AIMÉ

Contrairement à l'amant dans *Les nuits de Strasbourg*, le portrait de l'aimé se construit dans *Vaste est la prison* à travers une ambiguïté qui le maintient doublement entre proximité et éloignement, le situant en dehors de l'emprise de la narratrice dont le regard se confronte à l'impossibilité de le saisir de façon intégrale, de le toucher ou de l'aimer. Seule son image peut être saisie en ce sens et non pas lui. Sa présence en elle-même est une absence qui le place en retrait à travers "l'effacement dans le coeur"; une distance que la narratrice maintient douloureuse-

ment. Sa description physique est en ceci tiraillée entre l'attirance affective et fantasmatique que subit la narratrice et son désir de l'effacer de son souvenir.

Ainsi éloignée [...] je tendais mon attention: noter exactement le dessin des sourcils, l'ourlet de l'oreille, la légère pomme d'Adam, la lèvre supérieure un peu en avant [...] cela m'avait fait éviter la compagnie de cet homme [...] tant se vérifie la prudence rétive des corps, sourds-aveugles à leur manière, mais percevant avant tout contact, l'électricité dangereuse qui les rapprochera, ou les éloignera l'un de l'autre. (27)

LE PORTRAIT DU MARI

Il n'est pas plus avantageux que celui de l'aimé. A la page 13 de *Vaste est la prison* Assia Djebbar souligne un mot en arabe dont la "sonorité [...] avait écorché l'atmosphère environnante" quand une femme parlant de son mari a employé le terme "ennemi"; "l'édou" que l'auteur note en italique pour mieux souligner sa connotation et remettre ainsi l'accent sur la "guerre des sexes" et ses répercussions sur la vie du couple surtout si l'homme en question avait été imposé à sa femme par un mariage forcé et qu'il restera, désormais par l'omission de son nom, l'étranger qui ne sera jamais intégré à l'espace intime féminin; d'où le refus de l'évoquer dans les conversations féminines sous autre appellation que celle qui fait allusion à l'hostilité traditionnelle qui parfois oppose l'univers des hommes à celui des femmes au Maghreb. Ce cliché fonctionne dans le roman de Assia Djebbar comme l'expression d'une envie de revanche refoulée chez cette femme qui refuse de reconnaître à l'"autre", à l'homme, aussi proche soit-il son identité; sa masculinité, par conséquent.

Le portrait cinématographique de Ali, le mari de Lila, tel qu'il est évoqué dans *Vaste est la prison*, où la narratrice raconte l'ambiance du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* réalisé par Assia Djebbar elle-même, est assez frappant par l'image de la paralysie du personnage qui s'oppose aux multiples gestes et mouvements de sa femme.

On peut se demander pourquoi la narratrice, cinéaste et romancière à la fois, cherche-t-elle à figer cet homme à travers un jeu de l'immobilité que rend bien la puissance de l'image et auquel se livre, de façon complice, le comédien qui joue le rôle.

La mise en scène de cet handicap n'est-elle pas alimentée par un désir de revanche que s'approprie Assia Djebbar elle-même, qu'elle imagine être celui de toutes les femmes maghrébines et dont elle a surtout hérité à travers l'histoire de sa grand-mère maternelle qui, à quatorze ans, avait subi les supplices d'un "troc" négocié entre son père et son mari; un vieillard de soixante-dix ans auquel elle a été offerte pour devenir veuve à l'âge de dix-sept ans, victime de la suprématie et du despotisme masculins à son époque:

Pourquoi, ai-je songé tout en rêvant encore à la grand-mère, la mémoire féminine, en cercles concentriques, revient inlassablement aux pères, laisse dans l'ombre (et naturellement dans le silence du non écrit) les véritables drames, les défaillances, la chute d'une femme? (212)

Lors du tournage, la caméra, et derrière elle le regard de la narratrice cinéaste, s'attarde longtemps sur la chute de Ali, qu'elle dirige avec patience en prenant le temps nécessaire à sa mise en scène (à sa réalisation):

III. HOMBRES DEL PRESENTE

Lila maintenant dort dans le lit sous le regard d'Ali, son mari qui, sur ses béquilles, va tenter de se lever hors de sa chaise paralytique, va vouloir franchir les marches du seuil, va retomber en arrière sur son siège [...] la caméra, voyeuse à son tour suit l'homme qui se dresse sur le seuil impossible [...] il a à chercher avec la béquille le meilleur point d'appui en se levant [...] qu'il s'assure le meilleur équilibre avant de tenter la station debout. (198-199)

Le parallélisme que Assia Djébar met en scène, dans *Vaste est la prison*, entre la chute morale et affective de la femme (sa grand-mère) et la chute physique de l'homme (le mari de Lila) est assez révélateur.

On peut alors penser que l'équilibre que Ali recherche est un équilibre qui surviendra après une réelle chute qui lui permettra peut-être, en tant qu'homme, de réaliser l'ampleur de l'handicap moral auquel les femmes sont soumises aussi bien dans la réalité qu'à travers les schémas des représentations imaginaires de leur société.

Doit-on saisir, d'après cette image, le sens d'une réelle motivation chez Assia Djébar à rééquilibrer les rapports entre hommes et femmes, ce qui ne pourrait se réaliser, d'après elle, qu'à partir d'une liberté de mouvements et de regards dans les deux sens: l'homme regarde la femme dans la rue alors que la narratrice cinéaste ou romancière le regarde à travers la caméra et l'écriture, tout en sachant que la distanciation que permettent le cinéma et la littérature vis-à-vis de la réalité participe à dédramatiser, en quelque sorte, les rapports de conflit ou de contrainte entre masculinité et féminité. Le regard de Assia Djébar, cinéaste et écrivain à la fois, en construisant ainsi, à travers la fiction, une image d'homme paralysé qu'elle oppose à la réalité –où c'est plutôt le regard masculin qui s'approprie l'espace social– ce regard au féminin participe à revoir la masculinité sous d'autres perspectives; celle de sa possible fragilité par exemple, alors que jusque là elle était cantonnée dans l'image de sa force physique. Subvertir ainsi le schéma traditionnel de la représentation de la féminité et de la masculinité serait pour Assia Djébar une façon de les déconstruire afin de pouvoir les reconstruire sur de nouvelles bases auxquelles participerait le regard féminin au moment où la construction socio-culturelle de la masculinité et la féminité est uniquement gérée par des instances patriarcales –dont le discours doxologique qu'il soit de nature politique, idéologique ou religieux– qui oeuvrent à institutionnaliser le masculin et le féminin à partir de quelques codes pré-établis.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DJEBAR, Assia (1985). *L'amour, la fantasia*. Paris: J. C. Lattès.
----- (1991). *Loin de Médine*. Paris: Albin Michel.
----- (1995). *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel.
----- (1997). *Les nuits de Strasbourg*. Arles: Actes Sud.

MASCULIN/ FÉMININ, ENTRE ROMANESQUE ET AUTOBIOGRAPHIE

M'hamed Wahbi
Faculté des Lettres d'Agadir

INTRODUCTION

L'auteur dont nous aimerions nous entretenir dans le cadre de ce colloque, à savoir Leïla Sebbar, nous semble présenter à plus d'un titre, un intérêt certain. Ceci, dans la mesure où son œuvre majeure quant au regard de la littérature consacrée à l'immigration maghrébine en France, lui a permis d'articuler de façon très probante, à maintes reprises et pour des raisons diverses, les figures de personnages masculins. L'angle adopté étant celui d'une représentativité sociologique mais aussi d'une certaine spécificité individuelle des sujets décrits.

En effet, notre auteur (d'origine franco-algérienne rappelons-le), n'a pas manqué d'investir la thématique du masculin par le biais d'une production littéraire des plus éclectiques et qui est faite à la fois de romans, nouvelles, études, correspondance, etc. Ce qui lui a permis selon les cas de figure de :

- Se servir de la narration romanesque et de certains de ses procédés (comme l'omniscience narrative ou la focalisation interne) pour entreprendre une investigation socioculturelle des rapports interindividuels prévalant au sein de la cellule familiale migrante.

- Marquer d'une empreinte autobiographique, à visée laudative, certains personnages romanesques masculins évoqués par le recours à un espace autobiographique.

- S'interroger sur un type d'écrits généralement dévolu aux hommes et qu'elle tentera d'investir de manière fictionnelle en usant parfois du travestissement narratif. Se signifiant par là en une position féministe de type égalitariste. S'interrogeant par la même occasion sur ce type de marques intersexuelles produites dans le champ de la littérature.

Cependant, avant toute entrée en matière proprement dite, il nous semble nécessaire de rappeler que la notion de masculinité se trouve chargée de valeurs socioculturelles tellement multiples que son maniement objectif en semble peu aisé. Néanmoins dans le cas présent qui est celui qui nous motive, nous signalerons qu'elle renvoie à un type d'habitus socioculturels liés à la communauté immigrée maghrébine et hérité des sociétés musulmanes de départ. Référents par lesquels sont légitimés tout à la fois, une virilité affirmée, une certitude confiante et une autorité assumée. C'est à dire autant de marques symboliques et concrètes renvoyant à une tradition plus ou moins établie dans la réalité (on pourra se référer pour mémoire aux travaux de G. Tillion et C. Lacoste-Dujardin).

MASCULINITÉ ET FICTION

Un bref survol des nombreux écrits fictionnels de L. Sebbar suffit à montrer au lecteur un large éventail de figures masculines (comme le mari, le frère, le père) dont la fonction emblématique du point de vue sociologique est attestée par la portée collectivisante de leurs actions. Ceci, dans des scènes qui tendent généralement à traduire les rapports de domination du pôle masculin vers le féminin. Comme dans de nombreux tableaux domestiques montrant le retour du père au foyer et les comportements exigés de la part des enfants (le pédiluve, le silence, le respect, la soumission à toute décision paternelle, etc...).

Attitude qui, il faut le signaler, n'est pas spécifique aux seuls immigrés maghrébins évoqués par notre auteur, puisqu'il existe des descriptions de Français ouvriers ou paysans perçus sous l'angle d'un comportement socioculturel "traditionnel" (comme par exemple, le signal du début du repas donné par le père); et parfois aussi la description de microcosmes machistes où les goûts culturels et les comportements sociaux se traduisent de façon nettement distinctive (comme dans le cas des chauffeurs routiers par exemple; Sebbar, 1985).

Tous les écrits de fiction chez L. Sebbar montrent à des degrés divers de tels faits où la masculinité au quotidien tend à se déployer, selon des usages et conventions légitimées, et devenues par force habitude et trait culturel.

On observe par ailleurs une forme d'interrogation critique quant aux débordements et conséquences d'attitudes machistes prenant un caractère répréhensible si ce n'est pénal (comme dans le cas du harcèlement, de la violence conjugale, etc.). Toutes formes de déviances masculines que l'auteur a abordées dans des écrits d'analyse antérieurs.

A contrario, ce même support romanesque permet à notre auteur de montrer, dès son premier ouvrage de fiction (*Fatima...* publié en 1981), des personnages immigrés masculins observés ou entr'aperçus par un vis à vis féminin à savoir selon les cas l'épouse, la mère ou la fille. Scènes faisant généralement suite à un moment de tension familiale ou de crise dans le ménage. Or si réécriture de la masculinité il y a, elle consistera ici pour L. Sebbar à positionner les actants de manière décalée par rapport à des clichés socioculturels généralement admis. Ainsi, par un dépassement de la fonction emblématique réductrice et habituelle du personnage, elle introduit certains éléments psychoaffectifs qui confèrent à celui-ci une forme d'humanité et de sensibilité. Attitude que l'on pourrait interpréter comme une relative contradiction ou tout du moins opposition au regard des clichés antérieurs produits par elle; mais qui s'explique par les motivations propres de la romancière. Cette dernière étant (rappelons-le) à la fois une militante féministe engagée dans l'action et l'idéologie, mais aussi un écrivain autobiographe marqué par son propre passé. Et s'il y a dans ses œuvres une interpellation contestatrice de certaines valeurs et conventions validées au quotidien, il n'en reste pas moins que les personnages masculins se trouvent investis littérairement à travers une profondeur et une complexité susceptibles de leur conférer une certaine "épaisseur biographique". Action par laquelle ils sont montrés en position de sentimentalité, de désarroi ou de doute. Le regard n'étant plus alors simple activité spéculaire mais aussi et surtout constat sensible d'une réalité complexe. Même si, il faut signaler que ce trouble du masculin tend parfois à trahir un certain type de rapport symbolique avec l'univers des femmes. Comme par exemple dans le cas d'une domination visuelle d'une mère sur un fils devenu pourtant adulte.

Nous avons donc ici autant de projections féminines liées aux personnages, à un narrateur et finalement en dernière instance à l'auteur. Ce qui permet de ce fait de voir s'effectuer un travail de "traduction-trahison" de champs émotionnels et affectifs. Action où ces derniers

(comme le père immigré, le mari ou le fils adolescent) sont investis selon une autre approche que la démarche sociologisante classique qui leur est souvent appliquée. Si dans de nombreuses scènes des protagonistes masculins sont décrits par des femmes qui les regardent, les observent ou les défient, il arrive aussi que ces mêmes hommes soient écrits au moment où ils regardent une femme (l'épouse généralement), avec ici une forme de mise en abîme révélatrice du point de vue psychanalytique et au vu d'un certain investissement fantasmatique (comme celui des rapports parentaux liés au fantasme de la scène primitive): "il se dit la regardant à nouveau..." (Sebbar, 1981).

MASCULINITÉ ET AUTOBIOGRAPHIE

A mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction il convient de signaler la présence plurielle et donc signifiante de personnages masculins typiques relevant d'un profil sociopsychologique voisin et dont le recours par l'auteur ne peut qu'interroger le lecteur sur les intentions de ce dernier, au regard des moyens littéraires utilisés.

Il s'agit de la figure redondante d'un type d'individu décrit comme étant à la fois "savant, marginal et séduisant" présente dans de nombreux romans et fictions de l'auteur. Il en est ainsi de même d'une figure masculine souvent montrée comme anonyme, qui est celle d'un vagabond itinérant toujours âgé et d'origine maghrébine. Portraits littéraires multiples au caractère principalement anxiolytique pour l'écrivain et dont le prolongement serait à recherche du côté du père et du mari selon les profils articulés.

Que dire en outre de cette autobiographie fictionnelle à la suite de laquelle L. Sebbar utilise le travestissement identitaire jusqu'à déclarer: "Je ne suis pas un adolescent, j'ai trente ans et je ne suis pas une femme".

Or cette instance énonciatrice non identifiée avouant certains penchants libidineux répréhensibles au demeurant ne peut faire illusion. Quant bien même on a incorporé dans cet écrit des éléments d'actualité fort réels avec de nombreuses références documentaires attestées. Néanmoins l'illusion "voulue" ne parvient pas à être totale dans la mesure où subsistent quand même à la fois des scories et des herméneutismes. Certains de ces traits de comportement étant liés à ceux de l'auteur et exprimés dans de nombreux autres écrits fictionnels ou autobiographiques (comme ses positions anticoloniales, sa marginalité sociale, ses origines géographiques, etc.). La question reste donc ici posée.

Or, pour ce qui est des raisons d'un tel subterfuge, la réponse est à chercher dans l'avant-propos de son ouvrage où elle déclare devoir recourir à un "détour baroque", "un regard oblique en direction de l'enfant et de son enfance". Procédés littéraires dont une lecture d'ordre psychanalytique ne manquerait pas d'éclaircir certains aspects de la personnalité de l'auteur et d'apporter divers éclaircissements en ce qui concerne les intentions profondes du sujet. Pour ce qui est du support scriptif, L. Sebbar n'a pas manqué d'exprimer son opinion en déclarant que "la seule forme possible et qu'il est temps pour les femmes de s'approprier après l'avoir vilipendée, refusée, refoulée au plus profond c'était la forme libre, mouvante... du journal intime; des chroniques quotidiennes" (Sebbar, 1976).

Ce type d'écrits étant demeuré selon elle et jusqu'il y a encore peu, l'apanage quasi-exclusif des hommes. Et L. Sebbar dit à ce sujet opter pour "une littérature nouvelle écrite par des femmes qui ne se prennent pas pour de l'homme universel, qui ne disent pas écrire avec du neutre, des textes hors sexes". Réécriture en quelque sorte d'un support masculin affirmé contestant toute position dominante, en s'appropriant le genre de façon subversive et en y articu-

III. HOMBRES DEL PRESENTE

lant des figures problématiques. Ce mouvement constant du féminin vers le masculin devant susciter l'interrogation puis la remise en question de principes jusque là établis.

CONCLUSION

Après avoir sommairement procédé au relevé de diverses figures masculines articulées par l'auteur selon des axes à la fois esthétique, fictionnel, autobiographique et polémique, nous observons que sous l'angle de l'écriture sebbarienne, l'homme d'abord objet de discours se trouve progressivement investi comme sujet. Permettant ainsi à l'écrivain d'explorer un genre littéraire particulier "dans des textes de fiction (dit-elle) ou je mets secrètement ce qui m'importe le plus".

Pourtant cet investissement des espaces de création laisse place à celui de champs de réflexion et le traitement parfois dérangeant de certaines questions amène l'écrivain à établir une relation dialectique avec l'objet considéré, le conduisant de ce fait à s'interroger sur les positions respectives de chacun au regard des valeurs socioculturelles existantes. Ces personnages masculins situés souvent à mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie et que notre auteur met en scène lui permettent de parcourir virtuellement la distance dont elle est séparée dans la réalité. Ce qui l'amène à les investir de manière sensible afin d'en faire ressortir l'aspect profondément humain tout en se mettant ainsi à l'écoute de ce double à la fois si proche et pourtant si éloigné.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- LACOSTE-DUJARDIN, Camille (1985). *Des mères contre des femmes*. Paris: La Découverte.
SEBBAR, Leïla (1976). *Le pédophile et la maman*. Paris: Stock.
----- (1981). *Fatima ou les algériennes au square*. Paris: Stock.
----- (1984). *Parle mon fils, parle à ta mère*. Paris: Stock.
----- (1985). *Les carnets de Schérazade*. Paris: Stock.
----- (1996). *La jeune fille au balcon*. Paris: Seuil.
----- et Nancy HUSTON (1989). *Lettres parisiennes*. Paris: Barrault
TILLION, Germaine (1966). *Le harem et les cousins*. Paris: Seuil.

LA FIGURA DEL HOMBRE HINDÚ EN LA LITERATURA ESCRITA POR MUJERES

Hyacinth Cynthia Wyatt
Universitat Rovira i Virgili

La psique de la mujer hindú ha sido conformada durante milenios por un doble patrón de dos modelos femeninos de funciones asumidas. Sin embargo, estos modelos, y en consecuencia estas funciones, son diametralmente opuestas.

Por un lado, tenemos el patrón de Sita (literalmente, el surco al que la lluvia hace fecundo), la protagonista femenina de la leyenda del *Ramayana*. En esta epopeya, Sita es la esposa del héroe divino Rama a quien acompañó en su destierro por el bosque durante doce años, compartiendo sus triunfos y sus penas. La figura de Sita representa entonces el arquetipo de la pureza y de la virtud, de la fidelidad conyugal y de la sumisión.

Por otro lado, tenemos el modelo del personaje de Draupadi, la protagonista femenina de la otra leyenda mítica de la India, el *Mahabharata*. Draupadi está casada con cinco hombres y no muestra la menor vergüenza en reclamar a sus cinco maridos el cumplimiento de sus deberes maritales. De hecho, cada uno de ellos, por turno, pasa dos noches sucesivas con ella, y ella, a su vez, sin ninguna mojigatería, hace alarde y se enorgullece de las habilidades y destrezas de cada uno de sus maridos en sus noches de pasión.

La oposición entre ambos patrones podría en apariencia sorprender, pero los opuestos y los contrarios son conceptos propios de la filosofía hindú, que no se los toma como realidades únicas y separadas, sino como extremos que se unen y se combinan para lograr una completa armonía: un círculo perfecto.

Esta concepción de la abstracción del Orden Cósmico de la filosofía hindú es tan elevada y tan sofisticada que se ha simplificado en símbolos para que la gente pueda comprenderla. Estos símbolos son los que encontramos en las dos grandes epopeyas de la India: el *Ramayana* y el *Mahabharata*.

Atrapada entre estos dos patrones, el de la pasividad y la sumisión de Sita y el de la actividad y la energía de Draupadi, la mujer hindú podría definirse, metafóricamente, como la manifestación perfecta del Orden Cósmico representado por Shiva, el Destructor, y Vishnu, el Protector, miembros ambos formadores del Trimurti encabezado por Brahman, el Creador¹.

En efecto, este mismo Trimurti está a su vez, integrado por las diosas Parvati, Lakshmi, y Saraswati que representan la otra cara de la misma moneda. Las dos caras son las que forman el Gran Orden Cósmico. Brahman simboliza la esencia del espíritu, el alma; Saraswati es la energía cósmica que materializa el espíritu.

Como consecuencia de lo anterior, el arquetipo de la mujer hindú no obedece a la definición que se le da en Occidente o más concretamente en Europa. Es decir, la Mujer no constituye una, sino que es parte del hombre y éste es a la vez parte de ella misma; ambos forman una entidad única.

En la literatura contemporánea escrita en la India, muchos de los símbolos ayudan a dar significado a algunos rasgos de los protagonistas. Estos rasgos se ven traicionados en la literatura femenina, es decir, la escrita por mujeres. Por ejemplo, Indira Goswami, procedente de Assam, revela en su novela, *The Offspring (El vástago)*, cómo el hombre está dentro de la mujer y viceversa. La novela cuenta la historia de un hombre casado con una mujer que hasta el momento no ha podido darle un hijo². El protagonista está desesperado por conseguirlo, de tal manera que la obsesión le lleva a perder el apetito y hasta la alegría de vivir. Al verle así, un Brahmin sacerdote decide ayudarlo, indicándole un medio infalible para tener un hijo: acostarse con una viuda muy bella, y además muy fértil, ya que ha parido a dos hijas. El sacerdote le comunica al hombre que la viuda pasa por apuros económicos y que, si él consiente en darle un dinero a cambio de un hijo, ella aceptará y con más razón, si promete casarse con ella después.

Esta solución le parece maravillosa y acepta la mediación del Brahmin, una de cuyas funciones tradicionales es, precisamente, abogar a favor de la unión entre hombre y mujer en la India. ¡Dicho y hecho! Dos meses después, el Brahmin le informa de que la viuda está embarazada. El hombre, enloquecido de alegría, espera fervientemente la visita de la viuda con la que está dispuesto a casarse de inmediato. Su espera resulta vana, porque un día el Brahmin, triste y afligido, le informa de que la viuda ha abortado.

Al día siguiente, por la noche, la viuda cree oír un ruido raro, como el de un animal cavando en busca de algo. El ruido viene del bosque de bambú detrás de la casa donde precisamente ella había cavado un pozo para enterrar el feto. Asustada, se asoma a la ventana, se fija con cuidado y distingue a un hombre, su amante reciente, cavando con furiosa determinación y energía frenética debajo del mismo árbol. No sólo asustada, sino aterrorizada por la expresión de la cara del hombre, la viuda le suplica que no siga cavando, ya que únicamente encontrará un amasijo de carne, sangre y barro, y que si quiere saberlo todo, le dice que se trataba de un varón. Sin articular ni una palabra el hombre levanta la cabeza, y con ojos abrasadores, salen de su boca como una eyaculación las palabras siguientes:

¡Quiero tocar esta carne con mis propias manos! ¡Era el vástago de mi linaje, una parte de mi propia carne, de mi propia sangre! ¡Quiero tocarle!³

La manera en que la autora describe al protagonista masculino no solamente es emotiva sino patética, porque precisamente se trata de un hombre cuya reacción coincide con la propia del ser femenino. En otras palabras, vemos a un hombre sometido y esclavo de unas tradiciones de las cuales son generalmente víctimas las mujeres hindúes. Una de estas tradiciones concierne a la situación social de la viuda hindú, un papel nada envidiable que le obliga a vivir recluida de la sociedad y fiel a su marido durante el resto de su vida. Cuando una oportunidad tan inesperada de poder volver a casarse se presenta, la reacción de la viuda resulta insólita, pero no tanto como podría parecer.

En efecto, Damayanti, la protagonista, es una viuda pero de la casta Brahmin, que es la casta más alta de las cuatro en que se divide la sociedad hindú⁴. La endogamia se respeta escrupulosamente dentro de cada una de las castas. Sin embargo, las uniones mixtas se llevan a cabo sobre todo si son mujeres las que se casan con hombres de una casta inferior. Estas mujeres, a cambio del estatuto social más elevado que proporcionan al hombre, reciben la seguridad de que nunca les faltará el sostén diario⁵. En el caso que nos ocupa, parece ser que Damayanti podría resultar la persona idónea para una unión tal. Sin embargo, la viuda rechaza

al protagonista masculino, Pitambar, por razones muy simples y... ortodoxas, es decir, de acuerdo con sus tradiciones religiosas: le repugna tener un hijo con uno de casta inferior.

Un indicio de la repulsión física que le proporcionaba ya Pitambar a la viuda había tenido lugar poco antes. Una tarde después de salir Pitambar de la casa de Damayanti, ella se dirigió inmediatamente al río para tomar un baño y así purificarse, pues esa es la manera como se "purifican" los Brahmins ortodoxos cuando se sienten manchados por contactos con otras personas impuras, es decir, que no pertenecen a su casta. El Brahmin, que la había visto, le había comentado con sarcasmo:

"No solías tomar un baño cuando dormías con el chico Brahmin, ¿qué es lo que te pasa ahora?" Damayanti no le contestó a esto. Pero él continuó diciendo, "¡Ah, el otro es de casta inferior! ¿Verdad?" 6

Fue en aquel momento precisamente en que Damayanti empezó a vomitar, interpretándolo el Brahmin como que está embarazada, por lo que le urge que se case con Pitambar, que según él, le está brindando una oportunidad única de llevar una vida moralmente honesta, así como la de dejar de pecar. En efecto, Damayanti ya había abortado una y otra vez. El Brahmin, incluso, llega a amenazarla con las debidas represalias si, ahora, ella no se conforma con su suerte, por lo que no duda en que le hará caso. De hecho, el rechazo de Damayanti hacia Pitambar sorprende por su actitud tan poco materna a la que hay que añadir su propensión al infanticidio. Este modo de actuar escandalizaría si no se tuviese en cuenta los esquemas mentales propios de la mitología india cuyas representaciones simbólicas hacen comprensibles ciertas actuaciones a la gente no habituada a las teorías filosóficas propias de la India.

En concreto, la forma de actuar de Damayanti, su aparente insensibilidad, su ortodoxia elevada al extremo, no es más que una cara, la otra cara de la diosa Parvatî, es decir, la parte masculina del dios Shiva, el destructor, y aunque Parvatî sea la diosa de la fecundidad, esta misma Parvatî es también, en su aspecto violento, Durgâ, la "inaccesible" y bajo otro aspecto Kâlî, la que mata a los hombres.

De la misma manera que vemos a la protagonista femenina asumiendo las funciones de los principios masculinos "integrados" en sí misma, vemos también al hombre asumiendo a su vez las funciones de los principios femeninos que forman parte inherente de su ser mismo. Esta vez, se trata del dios Vishnu, el protector cuyos atributos se ven reflejados en la manera de actuar de Pitambar: un sentido agudo de la paternidad, una gran bondad y la capacidad de enamorarse.

Por ejemplo, cuando va a ver a Damayanti, se prepara como si fuera un novio el día su boda.

Pitambar sacó sus vestidos más bonitos. Limpió sus zapatos cuidadosa y cariñosamente con la mano. Después cogió el espejo y salió fuera para mirarse detenidamente. Por la mañana, se había afeitado⁷.

Los zapatos son un signo de riqueza en Pitambar, el único del pueblo que los posee y que siempre lleva con mucho orgullo, pero que, últimamente, Pitambar había descuidado. Su *affair* con Damayanti le hace valorar más sus zapatos.

Para definir un poco mejor el retrato de Pitambar, se podría añadir que para ser un simple agricultor, tiene una sensibilidad y una imaginación románticas poco comunes, como lo

III. HOMBRES DEL PRESENTE

prueba el hecho de que mirando la luna que se va transfigurando a medida que las nubes parecen jugar con ella, es capaz de comparar esas transformaciones con las formas y las curvas ondulantes de Damayanti, según se dice en la novela. Su origen campesino se nota en las metáforas que concibe para aprehender visual y poéticamente el cuerpo de Damayanti. Véase, al respecto, el texto siguiente:

Intentó imaginar la forma de sus pechos. Parecían como el vientre dulce de una cabra llena, y su cuerpo, tierno como el brote del bambú. Bajó los ojos del cielo. No, no, no podía seguir mirando hacia arriba.⁸

Por fin, cuando es informado por el Brahmin de que Damayanti está embarazada, Pitambar espera, con la impaciencia y la ilusión propias de un novio, que llegue la amada para que se lo confirme, de tal manera que "cada día se le presenta como una montaña que se levanta ante sus ojos" (21). Imaginando que es una mujer, piensa lo que le diría:

Le diría quejumbrosamente, "ahora, estoy demasiado pesada para poder salir de la casa. ¡Mira cómo se ha hinchado mi vientre!"⁹

Pero lo más interesante es cómo piensa Pitambar resolver el problema referente a la mezcla de castas. Lo expresa mediante las palabras siguientes que, en su imaginación, hacen decir a Damayanti:

¡Me lo he estado pensando muy bien, sabes! Hindú, musulmán, Brahmin o Kayasta¹⁰, qué importa. Todos son como piezas rotas de un mismo bote de barro. Solamente son palabras sin significación ninguna. Lo único que quiero es un hombre de cuyo cuerpo salga sangre roja cuando se le abra la carne.¹¹

En realidad, Pitambar presta a Damayanti su propia generosidad de corazón, al aceptarla como esposa, aunque desde su perspectiva ella no deja de ser una prostituta.

En conclusión, tenemos en esta corta novela de Indira Goswami el retrato de un hombre, en apariencia débil e impotente, que contrasta con una mujer fuerte y potente cuya energía se ve reflejada en su poder de "actuar". En este poder de actuar podemos notar la doble influencia de los dos patrones, el de Draupadi, que simbólicamente representa la energía materializada de la esencia del espíritu, y el de Sita, que representa la fidelidad al marido (aunque esté muerto), así como la pureza (aunque la viuda la entiende como la de su casta). En lo que se refiere a Pitambar, su impotencia y el peso de unas circunstancias que le obligan a inhibirse ponen de relieve cómo el espíritu es pura abstracción.

Nos queda interrogarnos acerca de los símbolos, cuya función es la de facilitar la comprensión de realidades abstractas, que pueden o no bastarse por sí mismos. Todo símbolo es una reducción de lo irreducible; tomada la parte por el todo, se desvirtúa la esencia. Por tanto, los símbolos no se pueden aplicar ciegamente como lo hace Damayanti. La razón es sencilla: lo que era virtud se convierte en algo nefasto; el valor de su energía se ha desvirtuado, pues, en lugar de ser creativa como la de la Diosa Kālī, destruye; más todavía, su idealización de la pureza se transforma en perjuicio.

Pitambar, por el contrario, representa la esencia, una abstracción sólo accesible para mentes elevadas. Por mentes elevadas debe entenderse no una intelectualidad sofisticada, sino

una persona *íntimamente* humana, capaz de trascender las apariencias. Pitambar representa aquí el arquetipo del hombre que puede superar los prejuicios propios de su cultura y tradiciones, porque para él los símbolos están llenos de contenido.

De alguna manera, la cultura hindú se presta a una integración de persona a persona, donde lo femenino y lo masculino buscan las partes de confluencia antes que las diferencias. En nuestra era, presidida por la globalización, ésta podría ser su esencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Susana (1999). *Breve estudio sobre las dos grandes epopeyas de la India*. Madrid: Centro ASES.

GOSWAMI, Indira (1992). *The Offspring. Savvy. Stories by Indian Women Writers*. Compiled and Introduced by Suresh Kohli. Nueva Delhi: Arnold Publishers.

KNAPPERT, Jan (1991). *Indian Mythology: An Encyclopaedia of Myth and Legend*. Gran Bretaña: Aquarian Press.

NARASIMHAIAH, C. D (1968). *The Swan and The Eagle: Essays on Indian English Literature*. Shimla (India): Indian Institute of Advanced Study.

NOTAS

¹ En relación con lo que se ha dicho anteriormente, parece interesante recordar que Brahman se llama también la "Última Realidad".

² Tener un hijo en la India está considerado como un deber religioso; su falta provoca la condena de no tener a nadie que le ayude a renacer en condiciones ventajosas.

³ "I'll touch that flesh with these hands of mine. He was the scion of my lineage, a part of my flesh and blood! I will touch him!"

⁴ Las cuatro castas son: los Brahmins, los Kshatriyas, los Vaishyas y los Shûdras.

⁵ En la cultura hindú, la comida es un elemento religioso muy importante, casi sagrado y el hecho de poder comer cada día lo suficiente está considerado como una bendición. No hay que olvidar que más del 70% de la población vive en pueblos pequeños que dependen de la agricultura, que a su vez es tributaria de las condiciones climáticas poco favorables en muchas regiones del país.

⁶ "«You never used to take a bath after sleeping with the Brahmin boy. What has happened now?» Damayanti did not reply. «Eh! He is from the lower caste, is it?»"

⁷ Parece interesante recordar que afeitarse es un acto de purificación que suele cumplirse cuando uno acude a un ceremonial ritual, generalmente religioso.

⁸ "He tried to imagine the shape of her breasts. It would be like the soft rounded stomach of a pregnant goat. And the shaft of her body like a tender shoot. He lowered his eyes, no, no, he could not look at the sky any longer".

⁹ "She would say plaintively: «I cannot stir out of the house now. Look, how big my stomach has grown!»"

¹⁰ Una sub-casta de los Shûdras.

¹¹ "I have been thinking! Hindu, Muslim, Brahmin or Kayastha. All these are like broken pieces of an earthen pot. There is no meaning in these words. I only want a man from whose body real blood flows when his flesh is cut open".

HOMES DE PITIMINÍ: ELS PERSONATGES MASCULINS EN LA NOVEL·LA ROSA CATALANA ACTUAL

Montserrat Palau
Universitat Rovira i Virgili

QÜESTIONS PRÈVIES: EL GÈNERE LITERARI I LES ANÀLISIS DES DE PERSPECTIVES DE GÈNERE (ERGO, NOVEL·LA ROSA I CRÍTICA FEMINISTA)

La novel·la rosa ocupa un dels últims graons en les classificacions o consideracions dels canons literaris. El gènere sentimental, que podria anar del bracet amb altres gèneres –o subgèneres– com el policíac, el de ciènciaficció o l'eròtic, és, en canvi, una pràctica tradicionalment denostada. Que la novel·la sentimental, d'una manera oberta, estigui destinada al públic femení, evidentment no n'és causa aliena. Tanmateix, com que la consideració de "baixa categoria" de la novel·la rosa és compartida també per amplis sectors feministes, tampoc no es qüestiona en aquest cas una revisió de canons i seguim considerant el gènere com una lectura d'evasió de masses.

La crítica feminista ha denostat també aquest gènere literari, tot i els debats oberts entre el que podríem considerar, com a dones, "políticament correcte" –sobretot perquè la novel·la rosa ha perpetuat i reforçat els esquemes patriarcals, tant pel que fa als models com a la tutela de la raó sobre l'emoció creant esquemes binaris i d'alteritat–, i el plaer narratiu o l'anàlisi des de perspectives culturals i, fins i tot, sociològiques. Així, al costat dels estudis que segueixen la qualificació de George Eliot sobre el gènere rosa –"*silly novels by Lady Novelists*"–, des de la dècada dels 80, n'han sorgit d'altres (Modleski, 1984; Radford, 1986 i Radway, 1987) que, des d'òptiques feministes, han fet una relectura de la novel·la sentimental i n'analitzen aspectes interessants com la sexualitat i la subjectivitat femenines, la maternitat o la dicotomia entre treball i vida privada, tot i que no podem perdre de vista –i aquí rau el nucli de la majoria de veus crítiques– que, encara avui en dia, la novel·la rosa manifesta una subjectivitat femenina sempre en relació amb l'Altre, Ell, l'home.

Tanmateix, l'alt nombre de vendes de diverses col·leccions arreu del món evidencia que el gènere té vitalitat, la qual cosa ens pot fer qüestionar on rau l'èxit i, sobretot, l'hàbit del consum. Ens pot fer qüestionar, no tan sols la utopia que, en teoria, venen aquestes novel·les, sinó, també, quina és la satisfacció simbòlica que en treuen les seves lectores. A més, un altre aspecte remarcable de la nostra actualitat és la proliferació de productes de ficció de caire sentimental, des de l'alta comèdia produïda als Estats Units i el gran nombre de telesèries d'arreu fins arribar a la telescombraria dels *reality shows*.

En aquest sentit, potser hauríem de tenir en compte, entre aquestes noves lectures i estudis, les tesis de Carolina Sánchez-Palencia (1996: 53) que, sumant-se a les noves òptiques feministes sobre la novel·la sentimental, demana una reconciliació entre feminista i femení, que implicaria una nova mirada sobre els gèneres populars:

III. HOMBRES DEL PRESENTE

[...]el discurso crítico de lo marginal también ha sido contagiado por prejuicios sexistas en la medida que se sigue privilegiando lo masculino a expensas de lo femenino. El hecho de que en la reapropiación de los géneros populares que las escritoras feministas están llevando a cabo, primen las novelas policíacas y de ciencia-ficción, y no la novela rosa, puede hacernos pensar en la pervivencia del modelo masculino, y desde luego confirma las sospechas de que sigue existiendo un canon dentro de los márgenes. Por usar un referente muy cercano, podríamos decir, sin caer en la demagogia, que nuestra sociedad tiende a demonizar mucho más a las "adictas" a los culebrones que a los aficionados al fútbol, aunque este espectáculo transmita a mi entender unos valores mucho más "peligrosos", como son la violencia, la agresividad y la competitividad.

De fet, com he anat apuntant en aquesta introducció, per una banda la novel·la rosa és una novel·la de gran consum, sobretot femení –i, també, segons estadístiques, gai– i, per una altra, sempre ha estat la més marginal dels marginals, a la cua de tots els subgèneres narratius.

Aquesta realitat és patent també en la societat catalana i, en concret, en la literatura catalana. Des dels anys 60, però amb força des de la transició a la democràcia, la literatura catalana ha impulsat una "normalitat" –és a dir, una normalització– que passava per tenir també una cultura popular, en el sentit anglosaxó del terme. Es va aconseguir aviat amb la música de la Nova Cançó i, anys més tard, amb altres gèneres més estrictament literaris, sobretot el gènere criminal –amb diverses col·leccions en diferents editorials– i, també, pel que fa a les col·leccions eròticopornogràfiques o, en menor escala, la ciènciaficció. No pas, però, amb la novel·la rosa. I no per manca de models, no tan sols els models internacionals en una actualitat literària dialògica i intertextual, sinó també per la tradició catalana, perquè en els anys 30 també aquest gènere tingué prou vigència en la nostra llengua (Pi i Vendrell, 1986).

LA COL·LECCIÓ "ROSA DE PITIMINÍ": NOVEL·LA ROSA ESCRITA PER DONES D'ARA I AQUÍ

Amb aquestes premisses esmentades, Edicions El Mèdol va crear el 1996 la col·lecció "Rosa de Pitimini". La idea, engendrada per una feminista i partint de models de provocació i agitprop a l'estil de les *Guerrilla Girls*, era la de recuperar el gènere en català, remoure el mercat editorial en aquesta llengua i, sobretot, capgirar el plantejament d'un gènere dirigit a les dones, però dirigit pels homes, obrint la col·lecció només a originals escrits per autores i, que, a més, no reproduïssin esquemes obsolets, sinó que adequessin els continguts al pensament actual. És a dir, editar novel·les sentimentals en clau femenina i/o feminista¹.

Engelat tot el muntatge per llançar la col·lecció –inclòs el personatge d'una editora ficció, Consol Cirera–, un seguit d'escriptores –amb més o menys obra publicada– van rebre la proposta de fer una novel·la rosa. Les respostes foren totalment contradictòries, com el tractament que rep aquest gènere literari, tal com hem exposat a l'inici: per una banda, les que van trobar la proposta engrescadora i el joc interessant i, per l'altra, les que, al contrari, ho van trobar totalment antifeminista i, fins i tot, un pas enrere.

Les obres de la col·lecció, segons el plantejament editorial, havien de seguir els esquemes del gènere: brevetat, llenguatge entenedor, temàtica amorososentimental i final feliç². Ara bé, el que calia comprovar en l'aventura de relançar aquest gènere era com les autores actuals, amb un compromís, la majoria dels casos, personal i intel·lectual amb les tesis feministes, recreaven les històries amoroses i què consideraven com un final feliç³. En definitiva, i les novel·les publicades a la col·lecció en són la mostra, veure com, actualment, la temàtica

amorosa no es limita, d'una manera pública i oberta, als amors heterosexuels i com el final feliç tampoc no necessàriament ha d'implicar el "menjar anissos" de manera oficial i legalitzada, és a dir, moralment tradicional.

Les novel·les publicades de la col·lecció "Rosa de Pitiminí" d'Edicions el Mèdol des del seu inici (1996) fins al mes de març de 1999 són les següents⁴:

<i>Sapore di sale</i> , d'Eva Maria S.F.	(SDS)
<i>Hotel Kempinsky</i> , de Marta L. Puig	(HK)
<i>L'amor és cec</i> , de Bàrbara G.	(LAEC)
<i>No siguis cruel</i> , de Raya Ebelot	(NSC)
<i>Amor congelat</i> , d'Stella Matutina	(AC)
<i>Quaranta anys no són res</i> , de Loleta Flors	(40ANSR)
<i>Passió transatlàntica</i> , de la Gata Cristi	(PT)
<i>Tòrrida tardor</i> , d'Stella Matutina	(TT)
<i>Balls de saló</i> , de Mireia Bardolet	(BDS)
<i>Quan un home s'enamora</i> , de Julita d'Ayerosa	(QUHSE)
<i>Tornar a començar</i> , de Ninés Daroca	(TAC)
<i>La dona dels trens</i> , de Meryl Clint	(LDDT)

¿Com són els amors i els finals feliços de "Rosa de Pitiminí"? Cap de les novel·les presenta com a centre amors homosexuals entre homes. Una, *Hotel Kempinsky*, tracta en exclusiva una relació entre dones que, malgrat els dubtes d'una d'elles que mai no s'havia plantejat l'amor lèsbic, acaba amb convivència feliç. La novel·la *Amor congelat* també presenta un final feliç d'amor i convivència entre dues dones —que moren, però, en una escalada a l'Everest, d'aquí el títol—, però, en aquest cas, una d'elles surt d'una relació heterosexual llarga.

La resta d'obres se centren en les relacions home-dona i a partir d'aquestes he volgut esbrinar com ens presenten els personatges masculins. La narrativa catalana del segle XX escrita per dones ens ha presentat, amb minses excepcions, uns models masculins en negatiu i, també sovint, una victimització femenina i molta violència —guerra— entre gèneres. A les envistes del segle XXI i partint d'un material menor i lúdic, amb la llibertat que això comporta per a les autores, he volgut comprovar com dibuixen, doncs, models masculins en el marc de les relacions amoroses.

HOMES DE PITIMINÍ: ELS PERSONATGES MASCULINS DE LA COL·LECCIÓ

Els arguments de les obres són ben diversos i, sense espai per poder-los tractar amb deteniment, intentaré establir-ne aspectes globals. Per fer-ho, però, haurem de començar amb tres premisses que es van repetint en tots els llibres. Primera i, evidentment, imposada pel mateix gènere literari, la passió com a terreny femení (Barthes, 1982): malgrat que cap dels/de les protagonistes espera una gran passió en les seves vides, cosa que considera ficció, tots i totes sí que esperen relacions (ocasionals o duradores) que portin l'amor (en totes les seves acceptacions) i que aquest sigui un revulsiu o un motor en les seves existències. La segona: que, malgrat tots els amors relatats, continuen sent força nombrosos els models masculins negatius. I encara una tercera premissa que comparteixen, en aquest cas, un bon nombre d'obres: passada l'època juvenil i de creença en l'amor romàntic, des de la maduresa i havent tingut relacions de convivència, sobretot matrimonial (que han generat, a més d'avorriments, molta desconfiança),

III. HOMBRES DEL PRESENTE

els homes interessin per a les relacions sexuals. No goso a dir només per a les relacions sexuals perquè, a pesar de tot, les obres deixen entreveure una espurna d'esperança.

Hi ha una sèrie de trets que, ordenant les informacions aportades per tot el material textual, es van repetint amb lleugeres variacions en les obres de la col·lecció⁵. Intentaré exposar-los basant-me en la caracterització dels personatges masculins, tenint en compte, però, les relacions d'aquests amb l'altre gènere. En aquest sentit, en primer lloc, cal constatar la idealització del primer amor, una idealització banyada de romanticisme i d'ingenuïtat que, o bé porta a una relació matrimonial –que d'una manera o altra fracassa–, o bé resta com a assignatura pendent. Hi ha nombrosos exemples, del primer cas, de casaments joves que després arriben al trencament (SDS, TT, 40ANSR) o, si més no, a una relació que podríem titllar de fracassada (BDS). Del segon, de primers amors pendents, les obres dibuixen solucions diverses, com la tragèdia (NSC), la desmitificació (TAC) o una porta oberta al futur (BDS). La insatisfacció femenina, sigui sexual o romàntica, és latent en la majoria d'obres. I, així, per exemple, en la novel·la *La dona dels trens*, la protagonista, que viu una relació matrimonial bona, no deixa de perseguir el seu somni de bovarisme modern i busca un fotògraf estil Clint Eastwood que li proporcionï noves emocions, que li "renovi l'esperit".

En tots aquests casos, als que hem d'afegir les relacions no primerenques i en edats més madures (AC), es presenta la convivència, sobretot matrimonial, en uns termes que semblen els mateixos que feia servir, el 1949, Simone de Beauvoir a *El segon sexe*: el matrimoni anul·la la passió i crea una relació enrairada. És aquí on trobem els models masculins negatius que al·ludia. Les qualitats masculines que havien enamorat les protagonistes queden diluïdes amb els anys. Els retrets són iteratius: rutina, avorriment, poc cas, poca comunicació i poc llit. Les situacions, ben diverses, presenten, però, un tipus d'home que arriba a convertir-se en estereotip. Dels múltiples exemples, en trio una definició prou paradigmàtica d'aquest model d'home criticat:

Era el tipus estàndard de marit, el marit de pas universal, un carallot que anava a la seva, que tota la vida havia anat a la seva, que havia viscut com havia volgut o com les circumstàncies li havien permès i que fins i tot s'havia concedit petits luxes a l'abast: durant una temporada va anar cada quinze dies al camp del Barça i un parell de vegades va posar banyetes a l'Adela. Unes banyes petites de marit estàndard, allò senzill i planer d'una companya de la feina o d'aquella veïna que s'hi posava tan bé. (*Tòrrida Tardor*, 8)

Les variacions són diverses i aquest estereotip, tot i ser "formal i bon xicot" (SDS), és caracteritzat negativament per un comportament que es basa en relacions sexuals insatisfactòries en què ells sempre porten la iniciativa, si és que aquestes existeixen (TT, SDS, 40ANSR); pel desordre o la brutícia, per la poca col·laboració en les feines de la casa (TT, 40ANSR, BDS); per preferir altres activitats en lloc de la comunicació i relació amb la parella, com el futbol-Barça (TT, BDS, AC), la feina (SDS, 40ANSR), navegar per internet (TT), la mountain bike (BDS, AC) o l'adulteri (TT).

Entre aquests models masculins negatius, encara hi hauríem d'afegir el cas de la novel·la *Quan un home s'enamora*, focalitzada en un personatge masculí d'una quarentena d'anys que es debat entre dues dones: la del poble (Lluïsa) amb qui voldria establir relacions serioses, perquè ja li toca casar-se i no sap com abordar, i l'estrangera (Eva) que li proporciona sexe. És el típic model masculí que, a pesar del pas del temps, es mou encara entre la dicotomia de "putes" o "mares" i que, per tant, ha perdut el nord a l'enfrontar els seus valors masculins amb la realitat:

Però què els passa a les dones? Pareix que totes s'han posat d'acord per atacar-me. Jo ja no sé com he de xerrar amb elles, es creuen que el món és seu i als homes idó que els bombin. [...] El seu instint era ajeure-la damunt el sofà i donar-li una bona repassada, però es va contenir, no sia cosa que na Lluïsa fos una d'aquestes feministes que ara s'usen i per no res et denuncien i t'acusen de persecució sexual. Sempre, tota la vida, na Lluïsa l'atorollava, mai no l'havia vista amb claredat, com n'Eva, per exemple, una dona sense misteris, senzillament femella... (*Quan un home s'enamora*, 31 i 45)

Aleshores, davant d'aquest panorama negatiu, ¿quins són els homes, quin tipus d'homes susciten el desig de les protagonistes? També, en aquest cas, es repeteixen unes constants: complexitat intel·lectual, bellesa física, joventut, exotisme i sexe —les quatre últimes van unides en la majoria dels casos. Per una banda, els homes que desperten desig són els que permeten una dialèctica entre iguals, un tira i afluixa amb/en les mateixes condicions i llibertat per ambdós membres de la parella (SDS, LAEC, PT, NSC, LDDT). I, per una altra banda, els homes que susciten desig són els que proporcionen sobretot activitat sexual, o bé com una aventura pasatgera perquè Fedres malcasades es sentin desitjades i vives amb Hipòlits joves (BDS), o bé com un alliberament amb homes exòtics, sobretot cubans i mestissos (TT, 40ANSR).

Cal remarcar la proliferació, com en els anys 60 hi va haver el "mite de les sueques", del "mite del caribeny calent" en moltes de les obres de la col·lecció. A més de moltes descripcions de la bellesa física dels cossos masculins, les autores presenten uns homes obsequiosos, molt actius sexualment, que no comporten lligams de seguretat sentimental controlada. A la maduresa, les protagonistes descobreixen que amor no és igual a sexe i s'apunten, a més, a tot un seguit d'experiències que fins aleshores no havien ni gosat somiar tan grosses.

En aquest sentit, i ja per finalitzar, m'agradaria posar esment en aquesta demanda de sexe i, també, a partir d'aquests models, que no deixen de ser una mena de "colonització" per part de les dones blanques i occidentals, posar esment en com s'accentua, en aquestes relacions, la llibertat que comporten perquè són elles, les protagonistes, qui, en definitiva, trien i, fins i tot, "compren". El material analitzat és, com he anat assenyalant, reduït i de caire popular i lúdic, però, tot i això, el regust que deixen aquests models presentats és com si, talment, a partir d'una certa edat —i això ja ho trobem, per exemple, en Mercè Rodoreda—, els homes siguin gairebé només necessaris per al sexe:

[...] a la llarga, ben a la llarga, quan el cos no ens demani guerra... Els oblidarem a tots ben oblidats, els esborrarem de la memòria com si mai cap d'ells no hagués existit. (*Tòrrida Tardor*, 55)

Prenem-nos-ho, més que amb pessimisme, amb ironia. O, si més no, com a *La dona dels trens*, pensem que encara existeix —i embadoca— la creença en les grans passions amoroses —atiades actualment sobretot per les ficcions cinematogràfiques i televisives—, tot i que, des d'aquesta òptica femenina de la col·lecció la recerca del gran amor passional es contempli amb ironia i tocant de peus a terra:

Les passions que s'han encès aquests tres dies a Camprodon, les anirem atiant cada dos o tres mesos, amb el sa propòsit que siguin perdurables. Un amor apassionat com el nostre no s'ha de deixar apagar mai. Com diu el Clint: "Algunes persones es passen la vida buscant sense trobar-lo i d'altres no saben ni que existeixi". (*La dona dels trens*, 65)

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BARTHES, Roland (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Mèxic: Siglo XXI.
- MODLESKI, Tania (1984). *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Londres: Methuen.
- PI I VENDRELL, Núria (1986). *Bibliografia de la novel·la sentimental publicada en català entre 1924-1938*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- RADFORD, Jean (1986). *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*. Londres: Routledge.
- RADWAY, Janice (1987). *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Londres: Verso.
- SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina (1996). "Mujer y discurso sentimental". En *La mujer del texto al contexto*. Ed. Laura P. Alonso, Pilar Cuder i Zenón Luis. Huelva: Universidad de Huelva.
- (1997). *El discurso femenino en la novela rosa en lengua inglesa*. Cadis: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

NOTES

¹ Voldria, en aquest sentit, assenyalar un punt prou significatiu: les novel·les són publicades amb pseudònim i la ironia és un dels trets preponderants. Remarco aquests dos aspectes en el sentit que, tot i el joc que significa l'amagatall sota noms inventats, tant una cosa com l'altra denoten que les mateixes autores tampoc no s'acaben de "creure" el gènere. És a dir, que les novel·les són lluny de *Els ponts de Madison*, posem per exemple, i marquen prou distanciament de segons quines passions magnificades pel sentimentalisme. Hem citat, justament, la cèlebre —tant la novel·la com, sobretot, la pel·lícula— *Els ponts de Madison* perquè a la col·lecció la novel·la *La dona dels trens* en parteix i és un dels components del joc narratiu, com es pot comprovar fins i tot amb el pseudònim utilitzat per l'autora.

² Tot i la "senzillesa" de les obres, es nota l'ofici en el sentit de l'ús de diverses tècniques narratives, estructures, focalitzacions, recursos, el·lipsis, etc.

³ L'editorial, en aquest sentit, ha rebutjat alguns originals que seguien, sense qüestionar-los, els patrons tradicionals del gènere, obres que eren, talment, una còpia dels tòpics i típics des de Corín Tellado a Barbara Cartland.

⁴ Utilitzarem les abreviatures entre parèntesi per alleugerir les referències en el text.

⁵ En aquest sentit, utilitzo els aspectes que són comuns en diferents obres de la col·lecció, sense aturar-me en particularitats i matisos de cadascuna de les obres, tot i que ens fornirien més material de comentari i reflexió.

REDEFINICIÓN DEL HOMBRE CUBANO EN *DE CIERTA MANERA* DE SARA GÓMEZ

Flora M. González
Emerson College

Sara Gómez (1943-1974), directora de cine cubano en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC, es conocida internacionalmente por *De cierta manera*, obra que se estrenó en 1975, después de su muerte de un ataque de asma. La edición final quedó a cargo de Tomás Gutiérrez Alea. En su juventud, Sara Gómez trabajó de periodista y luego se integró al ICAIC en los años sesenta. Entre 1964 y 1974, trabajó en diez documentales, entre ellos *Iré a Santiago* (1964), *En la otra isla* (1967), y *Atención pre-natal* y *Año Uno* (1972). En estos documentales, existe un énfasis en el *voice-over*, el enfoque fotográfico, y en la concentración en sujetos femeninos y afrocubanos, algo inusitado para aquella época en el ICAIC. En toda su obra, el estilo y el idioma del cine queda subordinado al propósito de su función política y social (Chanan, 1985a).

A partir de su fundación en 1959, el ICAIC se dedicó a la producción de películas que trazaran los cambios sociales, políticos e ideológicos de la revolución cubana del 59. Para esa época el cineasta Julio García Espinosa concibe el género del cine imperfecto, que él mismo describe en estos términos: "[L]o que yo propuse fue una manera distinta de ver el cine, que era una manera también distinta de ver la realidad. ¿Qué negaba yo? Yo negaba la herencia de los géneros populares que han gestado y desarrollado fundamentalmente los americanos, al mismo tiempo que sentí la necesidad de referirme y apoyarme en ellos" (Fowler Calzada, 88). *De cierta manera* sigue las pautas del cine imperfecto en la medida en que mezcla elementos del cine americano y del documental, género que definió al Nuevo Cine Latinoamericano durante los años sesenta. El crítico del cine cubano Michael Chanan califica el filme así: "*De cierta manera* no es otra cosa que un filme estéticamente radical... Sobre todo, mezcla diferentes formas de discurso cinematográfico, ficción y documental de la forma más original, no simplemente alternándolos sino utilizando personajes reales que se interpretan a sí mismos junto con actores profesionales. Además, estos personajes reales aparecen en ocasiones interpretándose a sí mismos... y otras veces dentro de la historia" (Chanan, 1985b: 30).

Con *De cierta manera*, Gómez crea un híbrido de documental y cine de largo metraje para poner en tela de juicio el machismo que perdura en la sociedad cubana aún después de cambios legislativos que protegen a la mujer (López, 1990: 69). Gómez se enfoca en la redefinición del papel del hombre en relación a la mujer profesional utilizando una trama romántica entre Yolanda, una maestra, y Mario, un miembro de la sociedad afrocubana abakuá renuente a aceptar transformaciones de los roles de género. El aspecto documental de la obra introduce los contextos históricos y sociales para apuntalar el hecho que aun cuando se efectúan cambios radicales en la sociedad, las relaciones íntimas y familiares pueden permanecer intactas, resabios de una época más tradicional. *De cierta manera* hace coincidir la reconstrucción de un barrio

III. HOMBRES DEL PRESENTE

marginal con la transformación de los roles masculinos del protagonista. Gómez propone un análisis complejo del papel del hombre cubano a partir de una crítica específica de la sociedad secreta abakuá, sociedad que establece lazos comunales que subordinan lo individual al espíritu de grupo. Sin rechazar la herencia afrocubana como elemento esencial de la cultura cubana, Gómez es capaz de concretizar sus aspectos peyorativos y así proponer alternativas a la definición de la hombría cubana. Su película concluye que, sin la participación del hombre en su nuevo rol revolucionario, la sociedad nunca podrá cumplir el proyecto nacional de establecer la igualdad racial.

El proyecto del ICAIC durante los años setenta representa el esfuerzo nacional de integrar los habitantes de procedencia africana al proceso revolucionario. Ejemplos de este interés son expresados en *El Otro Francisco* de Sergio Giral (1974) y *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea (1976), ambos filmes históricos que destacan el papel del esclavo en el movimiento independentista decimonónico. Si Giral y Gutiérrez Alea exploran el valor antes ignorado de la participación afrocubana en el acontecer histórico, Gómez analiza el comportamiento del hombre negro dentro de un contexto social marginalizado que no le permite integrarse en las fuerzas transformativas de la revolución en el siglo veinte (Pick, 1993: 131). El personaje de Mario es presentado, entonces, como producto de una sociedad previa que redujo a su familia a la pobreza y a otros efectos de la discriminación racial. La trayectoria de la película describe el movimiento del personaje masculino del margen al centro, con un rechazo de la mentalidad abakuá que se adhiere a valores machistas y así poder adquirir una conciencia de participante en una sociedad que incluye a todos sus miembros.

La transformación de Mario se realiza en la película al nivel de la caracterización ficticia del hombre negro en su relación con Yolanda y al nivel documental. Este último traza la destrucción de barrios marginales en donde se crió Mario y la construcción de una nueva comunidad donde el trabajo y la educación contribuyen a la conciencia de los sectores marginales de la población. En una escena hacia el principio de la película, Yolanda y Mario se cuentan sus vidas. Él habla de su niñez en la pobreza y de la ausencia de educación formal, ella de su experiencia como miembro de la clase media blanca del país. La narración de Mario es entrecortada cinematográficamente con un montaje documental que contextualiza la historia de su vida. Hacerse hombre para Mario significa estar en la calle, vivir en un barrio marginal, fugarse de la escuela, pertenecer a la sociedad secreta abakuá.

Justo antes de hacerse socio de los ñáñigos llega la revolución, y según dice Mario: "A mí me salvó la revolución". En su caso, eso quiere decir participar en el ejercicio militar y más tarde en la construcción de la escuela donde ahora enseña Yolanda. Mario se salva de los ñáñigos pero no de la mentalidad secreta y exclusiva que une a sus miembros. El mito principal de la sociedad abakuá surge en torno a Sikán, "la mujer que halló en el río, materializado en un pez, el espíritu que veneran los abakuá" (Cabrera, 1988: 483). El padre de Sikán le pide que "guardase en mayor secreto lo que había encontrado" (483). Pero Sikán se casó con el hijo de otra nación y contó lo que sabía. Desde entonces, la palabra para "mujer" en ñáñigo es "Sikán", con todas sus connotaciones traicioneras. Para los hombres que participan en la sociedad secreta abakuá, divulgar un secreto significa perder la identidad masculina. Divulgar un secreto significa convertirse en mujer, en Sikán.

El conflicto interno principal en Mario radica en la adherencia a esa vieja mentalidad que equipara ser hombre a serle fiel a sus socios. Ser hombre también implica sentir desconfianza hacia la mujer. *De cierta manera* describe la relación entre Mario y Humberto, su socio,

hombre mujeriego que falta al trabajo por una semana diciendo que estuvo cuidando de su madre enferma. Sólo Mario sabe que Humberto estuvo en Santiago con su amante. Cuando Humberto es acusado de holgazán ante un tribunal de trabajadores, sólo Mario puede descubrir la mentira. A partir del momento en que Mario acusa a Humberto, se desata una retahíla de dudas interiores que amenazan destruir la identidad del protagonista. Sólo la relación con otros amigos ya concienciados salva a Mario de sus dudas y le permite la oportunidad de establecer una relación estable con Yolanda.

La escena que resume todos los elementos del conflicto transcurre entre Mario y Humberto. Humberto le pide a Mario que guarde en secreto el hecho que estará en Santiago con un "pollo", con una mujer, y por lo tanto faltará a su obligación con sus compañeros de trabajo. Los hombres pertenecen a un proyecto de trabajo con metas comunales. Si falta un obrero, todos sufren las consecuencias. Cuando Humberto le pide a Mario que le sea fiel guardando el secreto, en efecto le está pidiendo que traicione al grupo. La vieja mentalidad abakuá queda en conflicto con la nueva mentalidad revolucionaria. Mario es consciente del conflicto, y le advierte a Humberto de que existen consecuencias. Si se sabe que ha dejado de cumplir tendrá que trabajar en la granja bajo supervisión. Mario parece haber adoptado la nueva mentalidad hasta que Humberto lo acusa de haber sido influido por Yolanda, la maestra proveniente de otra clase social. Mario confronta a Humberto, pero en última instancia la lealtad entre socios prevalece. Y Humberto insiste en el pacto secreto entre ellos antes de separarse. Ser hombre equivale a guardar un secreto entre socios.

En última instancia, Mario vence su ambivalencia y delata a Humberto en la asamblea pública. Su transformación ha sido resultado de la creciente intimidación con Yolanda que le hace confesar que siente mucho miedo ante los cambios personales que se avecinan. Su transformación también ha sido resultado del compañerismo de otros amigos que le aseguran que ya es tiempo de abandonar lealtades falsas que socavan los esfuerzos comunitarios para mejorar la vida de todos. Pero hacia el final del filme, cuando Mario se enfrenta a Humberto, todas las dudas vuelven a acecharlo. Conversando con un amigo, Mario reitera la vieja definición abakuá de la hombría. Al haber divulgado el secreto de Humberto, Mario se siente menos hombre, se acusa de haber actuado como una mujer. Aún en su ambivalencia, Mario acude a Yolanda. La película termina de una forma abierta con los dos discutiendo, con una resolución de los conflictos hacia un porvenir incierto.

Con *De cierta manera*, Sara Gómez ha realizado la única versión feminista del Cine Imperfecto (Davies, 1997: 358). La contextualización de la narración ficticia en el filme con el montaje documental sirve para clarificar las ambivalencias cinematográficas, sin necesariamente haberlas resuelto al final de la película. La intervención documental que explica el drama de Sikán, por ejemplo, funciona para esclarecer la reticencia de Mario ante la necesidad de redefinir la hombría cubana. Irónicamente –y consecuentemente– la cineasta se ha concentrado en la transformación del personaje masculino, sin la cual no puede existir una franca liberación de los roles masculinos y femeninos en la sociedad actual. Irónicamente también, el personaje masculino actúa gracias a la influencia progresista de otros hombres en la sociedad que ya han sabido abandonar la vieja moralidad. Con esta película hecha en los años setenta, la cineasta cubana hace una crítica desde adentro, desde el conocimiento cabal de las fuentes del machismo cubano. Como su protagonista, la cineasta es consciente de la complejidad de la tarea por completar y, como su protagonista, mantiene el diálogo en vigencia. Con *De cierta manera*, Sara Gómez nos ha dejado una visión clara y analítica de la sociedad cubana en transición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRERA, Lydia (1988). *La lengua sagrada de los náñigos*. Miami: Colección del Chicherekú en el Exilio.
- CHANAN, Michael (1985a). *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- (1985b). "Otra Mirada". *Cine cubano*. Ed. José A. Lezcano.
- DAVIES, Catherine (1997). "Modernity, masculinity and Imperfect cinema in Cuba". *Screen*, 38: 4 (Winter), 345-359.
- FOWLER CALZADA, Víctor (1997). *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García Espinosa*. Lincoln, Rhode Island: Pukara-Fortitude Art and Cultural Organization.
- GÓMEZ, Sara (1975). *De cierta manera*. La Habana: ICAIC.
- LÓPEZ, Ana (1990). "Parody, Underdevelopment, and the New Latin American Cinema". *Quarterly Review of Film & Video*, 12: 63-71.
- PICK, Zuzana M. (1993). *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.

IV. TESTIMONIOS

REESCRIBIR EN EL ESPACIO PALABRAS DE PERSONAJES MASCULINOS QUE SUS AUTORES ESCRIBEN EN EL TIEMPO

Margarita Borja
Teatro de las Sorámbulas

En el nivel de la vida vivida, ética y estética tienen tal presencia que creo que nadie puede dudar de la fuerza de ambas, creo que mutuamente se necesitan y una por la otra se redefinen.

Amelia Valcárcel

Casi todas las pensadoras feministas de distintos ámbitos teóricos que conozco y ciertos pensadores han señalado en alguna ocasión como tarea contemporánea ineludible la transformación de lo que Pierre Bourdieu llama el campo simbólico. Sin ella, concretará Françoise Collin, "no puede haber transformación de las relaciones sociales". El teatro es uno de esos lugares donde semejante utopía, pues se trata de remover milenios de desprecio y tergiversación hacia la causa de las mujeres, puede constituirse en el sentido interior de sus juegos y su razón de ser más actual. La tarea me concierne como autora que se reconoce feminista. Por fortuna nos concierne a muchas más y a unos pocos en nuestro país y en el mundo.

Suscribo la aseveración de Collin y parto de una estimulante cita de quien concluyera el pasado Congreso *Dona, Belleza i Literatura* en esta misma Universidad de Barcelona porque he buceado en las corrientes de pensamiento surgidas en aquella clausura. Recuerdo la empatía que se estableció entre la filósofa Amelia Valcárcel y el, en su mayoría, joven auditorio de aquella sesión; océano de miradas, percepciones que se hicieron poema para mí.

Regreso pues a este nuevo Seminario en Barcelona deseando aportar a *Hombres escritos por mujeres* mis tentativas y estrategias para redefinir lo masculino, realizadas en montajes teatrales distintos donde he tratado de reescribir con palabras de sus autores a Ulises, Agamenón, Polimnéstor, y al Hombre Topacio, desde la mirada de Hécuba, de las ciudadanas troyanas y de Ofelia: sus homólogas, nuestras contemporáneas. Intentaré explicar cómo engarzando textos de autores varones —uno contemporáneo, José María Parreño, clásico el otro, Eurípides— conseguimos configurar otros "personajes verbales", situándolos en el espacio donde pueden ser mirados de nuevo y reinterpretados. La escenificación y el uso intertextual, al interior de mis propios textos, y las propuestas metafóricas de acción teatral, compartidas en su resolución en algunos casos, han sido los medios utilizados para este propósito. La ocurrencia más diáfana que he podido encontrar hasta aquí para lanzarme a rebuscar identidades de género y referentes contemporáneos de lo masculino con la mejor sensación personal de vuelo libre y sin tributo se ha ido configurando de este modo.

Me referiré también a la significativa experiencia que levantamos en septiembre del 98 en la Isla de Tabarca con los títulos *Toda la humanidad habla de Troya* y *Hécuba nómos y música de las ciudadanas*. Un proyecto en varias etapas, que aún no ha concluido, imaginado por mí a partir de Eurípides y que tuvo en las más arriesgadas responsabilidades artísticas de la dirección escénica a Sara Molina, entre otras aportaciones creadoras.

Pero antes debo comenzar hablando de *Helénica, poemas para El Público* porque fue la primera vez que resolví lo que para mí suponía un verdadero dilema: contar con personajes varones pero no hablar por ellos. Algo así como aplicar el principio bíblico: no hagas a otro lo que no desearías que te hicieran a ti.

IV. TESTIMONIOS

Helénica, estrenada en 1993, surgía de la necesidad de insuflar vida en las Ofelias apenas esbozadas en mis poemas; Ofelias de lo cotidiano que jalonaban mi existencia y perturbaban mi sueño. Un tal desdoblamiento me proporcionó figuras troqueladas por los años. Ofelia Blanca, adolescente. Ofelia Oscura y Tristessa, adultas. Y la abuela, vencida por la edad, que aún mantiene entre las manos el fatídico traje blanco y el olvido de su nombre. *Sonámbulas* escénicas surgidas de los desvanes de la historia, en nebulosa queja de "lágrimas azules". Pero *Sonámbulas* en tránsito que van a ser transformadas en *Sorámbulas*: mujeres investidas por anagnórisis recíproca, adulta, generacional. Metamorfosis de la "n" en "r" acontecida en un espacio escénico constituido, fugazmente siquiera, como lugar de lo público para un acto propio de la incipiente *philia* femenina.

En el fluir simbólico de personajes mujeres que atravesaban aquella escena yo no deseaba encubrir a los varones por ausencia de su cuerpo y su palabra. Tampoco podía fabular, por abstracción de los que generacionalmente nos rodeaban, un personaje varón y atribuirle sentimientos y fantasmas interiores. No me parecía bien. Ellos no hablaban todavía de su propio conflicto, debido al cambio en las reglas del juego. Algunos respiraban un aire de clausura o padecían desbordamiento verborreico e incoherente. Solo nosotras parecía que verbalizábamos entre nosotras convulsiones interiores y provocábamos mudanzas externas que ellos decían no entender. A mis recelos se añadía un sentimiento de respeto especial. *Helénica* es una obra donde los personajes hablan poemas completos o citan versos de otras poetisas de la Antigüedad clásica que añadí a los míos, hallándoles registro contemporáneo, y en un poema, por fingidores que los poetisas seamos, y por imposible que sea deslindar nuestro propio yo, suena la voz más intransferible y personal que darse pueda en el ámbito de la literatura. Una voz recóndita que nos llena de asombro por las imágenes, la multiplicidad de identidades y la vida imaginaria que nos devuelve.

Por estas razones me decidí a buscar poemas de otros poetisas para no dejar sobre el escenario de *Helénica* una presencia de mujeres, que no deseaba exclusiva sino diacrítica, acorde con la figuración en mosaico que pretendía componer. Valiéndome de fugaces, casi subliminales citas de *El Público* de García Lorca, que incluí persiguiendo inicialmente otro propósito, le di continuidad de presencia en distintas escenas a "Los Estudiantes", junto al grupo de actrices jóvenes. Del poeta José M^a Parreño, y este es el caso más significativo, obtuve acuerdo, que aún agradezco, para utilizar el fragmento de un poema suyo que me proporcionaba nombre y texto al personaje masculino adulto: el Hombre Topacio.

Lo recojo a continuación, recordando que va a decirse en escena después de estas acciones que recogí en acotación y transcribo:

Suenan sirenas de barcos. Tristessa entra con una maleta. La abre, mira una por una las cosas que de ella saca: un portafotos, un collar, el vestido blanco que la llena de dudas. Irrumpe el Hombre Topacio y discuten, y forcejean, encabalgando cada uno un poema distinto. Al oír el altercado acude Ofelia Oscura, Tristessa, escucha de ella un potente No que la impulsa a tirar el traje blanco al suelo, cerrar la maleta y marcharse. Antes de salir de escena se dirige a alguien del público al azar expresándose así:

TRISTESSA: Dame una taza de café para la mañana antes de que se extinga la luz de los farolillos y barran los muelles con agua limpia. O una mano que vuele, tibia, en lágrimas azules.

HOMBRE TOPACIO:

Último yo,
una pulsera de insectos en mi muñeca.

He afilado mis huesos esta noche por si pierdo la lanza.
 Los meses han pasado como detonaciones más y más transparentes:
 a través de la última me he visto como a través de la lágrima llorada por un puma.
 (Tristessa sale. Él prosigue mientras Ofelia Oscura escucha, protegida por la penumbra.)
 Yo, árido
 laboriosamente
 para todos.
 La mañana es tan dura, tan fría
 que parece que habito un topacio.
 Estoy triste...
 como si hubiera subido cien peldaños de lluvia hacia mí
 y cansado de vagar solitario
 y urdiendo combates.
 Estoy cansado y triste
 como no lo había estado desde que murieron los
 últimos pájaros
 y vencido de angustia
 poblé el bosque de vuelos de sus cuerpos
 arrojados con honda.
 Aguardo sin idioma, sin sed, descalzo de sexo
 ya por fin.
 Yo, sagitario.
 Nieto de antiguos centauros
 que creían la noche una pantera tuerta
 y a su único hijo le llamaron luna,
 tan tiernos
 que morían de tristeza las tardes de niebla,
 tan tiernos que sus úlceras se las causaba un hilo
 y sabían los secretos para tallar el agua,
 tan tiernos que al salir del mar
 sus huellas en la arena
 tenían las formas de sus corazones.
 Yo. Tengo un glaciar de lágrimas heladas
 desde hace muchos siglos.

El sesgo de lectura que hice y propuse en la escena, resuelta por Luis Álvarez Auzanni, las actrices y el actor, se desvela por sí solo. Y cada quién encontrará sentido a la vivencia poética que le depare el recitado. Merece la pena señalar en la última estrofa el "Yo." seguido de un punto. Es posterior al momento en que el hombre Topacio apela a su necesidad de reconocerse –"nieto de antiguos centauros"– precedente que justifique su declarada necesidad de llorar, que no es otra que la necesidad común a los humanos, inhibida en los varones, de consumir el duelo. Yo interrumpido abruptamente por la puntuación, frase única que indica soledad rotunda de sí ante sí. Mas, de tan radical opción de sintaxis se deriva un acto de confirmación de individualidad vertebradora que resuelve, por exclusión, la pérdida afectiva. Algo bien distinto de lo que podríamos observar en cierto conjunto de contemporáneas del Hombre Topacio, proclives a derramar lágrimas "como perlas". Y si debo evocarme en épocas pretéritas, por qué no hacerlo. En este sentido, me agrada recordar aquel sugestivo primer cartel del recién estrenado Instituto de la Mujer con la leyenda: "Mujer no llores, habla" que resultaba coincidente con la

advertencia de Safo que incluí en *Helénica*: "no dejéis que entre el duelo en la casa de la poesía, no es lo adecuado". Por tomar otro dato que dibuja la interminable longitud del arco que trato de dibujar desde Safo, y aún antes, hasta hoy puedo referirme al título del libro que acaba de publicar Carmen Albornoz, *Solas*, que me parece significativo al hilo de estas reflexiones. *Solas*, nótese el plural, para referirse al personal beneficio de alcanzar la plena autonomía individual sin olvidar que el hecho se produce en un contexto genérico. Opción distinta de la del Hombre Topacio, desde luego, que reclama un linaje en el que reconocer su imagen de duelo pero no parece advertirse en su conflicto como parte de un genérico tan en situación de conflicto como él.

Solas habla del costo de ruptura individual con su correspondiente cuota genérica, repartido entre aquellas que apuestan por su presencia y su iniciativa en el funcionamiento de la sociedad. Si vivimos, como expresa Valcárcel, "la era del nosotros y paradójicamente asistimos al triunfo de los macrosingulares", creo que interesa observar de cerca el modo cómo ese plural identitario comienza a infiltrarse de rostros femeninos, a variar en su hasta ahora compacta y monocroma imagen representativa de una universalidad exclusivista. La traslación al imaginario teatral de esa lenta mutación es fuente creadora, agua que al soñar y fluir refleja rostros, cuerpos en meditativa quietud o en tránsito, mezclados por el contraluz de sus inquietas formas o en el asombro del pleno mediodía. Cuerpos que ya no son solamente de varones jóvenes y de piel blanca, conforme al canon patriarcal, abundante en su producción de seres inmarcesibles al devenir temporal —el David de Miguel Ángel o el prodigioso auriga de Delfos— sino cuerpos generados por las nuevas poéticas del género, la multiculturalidad, y todos los esfuerzos estéticos y lingüísticos derivados de deseos, convicciones y acciones de integración social. Deseo nombrar aquí realidades teatrales próximas a la creación de un nuevo status, una nueva categoría surgida de la mezcla de lo anti-heroico y lo heroico. Los de Sue Ying Zabala, con sus Transitorios en Venezuela (atletas en sillas de ruedas convertidos en danzantes), los de Gloria Rognoni consigo misma y con los¹ paralímpicos o con grupos de mujeres en el Magreb. Los de la vietnamita Ea Sola, que ha rescatado para el relato coreográfico las historias del medio rural de su país y convertido a los aldeanos que se las proporcionan en bailarinas, músicos y cantantes. Los de Patricia Ariza, quien con su teatro de la Candelaria lleva tres décadas generando a la vez socialidad y visibilidad escénica de la marginación en la violenta Colombia. Los de Las Comadres de México que se interrogaron estéticamente por su doble identidad como mujeres y como ciudadanas, alzadas en el corazón del conflicto fronterizo entre Tijuana y Texas.

Vuelvo al relato de mi intento de reescribir construyendo escénicamente el personaje de mi autoría a través del texto de un autor. Recojo otro fragmento de la presencia significativa en escena del Hombre Topacio en el siguiente episodio. Ha sucedido la escena de la *anagnórisis*: el *Jardín de la mirada*. Un Jardín de mujeres "solas":

Es la hora del cierre, se retiran poco a poco, el jardín se apenumbra. Lo cruza un estudiante. Aparece el Hombre Topacio y se asoma al espejo que hace las veces de estanque en el suelo. El estudiante escucha su monólogo.

HOMBRE TOPACIO:

Entro en la oscuridad
como en una plaza
cegada de vencejos

la oscuridad en que reposa
toda forma,
que aún conserva el perfil de los días
y el molde de tus manos.
Estoy cayendo
interminablemente
hacia el centro de mí
donde hay una pirámide
que escucha, mira y toca
por todas sus paredes
y aún soy yo
y dentro hay una ausencia
que soy yo
y dentro está la araña
que teje lo que soy
y cuya picadura
puede matar la muerte.

Tengo predilección por estos versos de José María Parreño por razones y sinrazones. Sus vencejos palpan con el mismo tormento de ceguera en la *Copla triste* que puse en boca de una joven, que en el suceso escénico parecía surgir del mismísimo Guernica², pero del Guernica de la *guerra civil privada* anunciada por Arlequín al comienzo de la obra. Y porque en ese "aún soy yo y dentro hay una ausencia que soy yo" se dibuja un umbral de transición, desencuentro y encrucijada, que creí descubrir nombrado entonces por alguien del sexo contrario por primera vez. Hablo del año 92, hace siete años, cuando todavía no se había creado ningún Instituto de la Condición Masculina en España, uno de cuyos fundadores, Luis Bonino, comparte el programa de este Seminario, ni circulaban libros sobre la problemática. Desde entonces hasta aquí, a más de uno le ha tocado atravesar en su genérico –¿como a nosotras?– el particular desierto de la carencia de referentes de identidad, útiles a la convivencia con "la otra": en tanto que sinónimo de mujer emancipada o "en trance de". O con "las otras". Creo que merece la pena ilustrar el argumento con esta pequeña anécdota. Una joven contaba un día que si deambula desnuda por la habitación y se pone las gafas porque necesita ver algo, su compañero, que la observa, duda, no sabe si desnuda y con gafas la puede encontrar guapa: "no tengo referentes", dice, quedándose pensativo.

La consideración de la masculinidad está cambiando en sectores avanzados de la sociedad. Ahora encontramos pro-feministas de muchos lugares del globo que se pronuncian activamente en Internet para conjurar su sentimiento de minoría. Y se hacen visibles los primeros en integrar en su formación y en su práctica literaria, artística o intelectual, y lo declaran sin la menor ambigüedad, supuestos teóricos feministas o referentes artísticos debidos a escritoras, pintoras, etc. No deja de inquietarme, sin embargo, el paradigmático relato de Lao-Tsé que Gustavo Martín Garzo recrea en "El amigo de las mujeres", coincidentemente escrito en 1992 y del que extracto estos párrafos:

Lao Tsé había dicho que la verdadera fraternidad sólo podía darse en un reino pequeño [...] Y él imaginó al verdadero amigo de las mujeres en un reino así. Un reino pequeño, lleno de hombres solteros [...] al lado de otro, donde sí vivirían mujeres. Nunca se acercaría a ese reino vecino [...] y aunque por las noches escucharan el rumor animado de las conversa-

IV. TESTIMONIOS

ciones femeninas [...] ellos no correrían a verlas ni abandonarían sus ocupaciones, de forma que llegarían a morir de viejos sin haberlas visitado jamás.

No sólo nos hemos estremecido algunas autoras percibiendo esa geografía de poblados cercanos, fragantes y rumorosos pero separados, donde los hombres fraternales y las mujeres sorales nunca llegaban a encontrarse. Pero seamos razonablemente optimistas. Sin sentir que inauguramos procesos de cambio, lumbres de aurora, carecerían de interés las experiencias de escritura o la exploración de metáforas de acercamiento, urdidas en los lenguajes imaginarios propios de los "reinos" descritos por Lao Tsé. Volemos con cautela de palomas bíblicas, sin embargo, pues removemos realidades de separación y guerra de los sexos desde Hesíodo. Y es reciente el proceso de desvelamiento científico de la plusvalía que les ha supuesto a los escritores su licencia para proyectar vituperio, fascinación, maldad, bondad y misterio sobre las figuras de alteridad femeninas.

Hay otros momentos en *Helénica* para hacer patente la presencia de Los Estudiantes, pero voy a referirme ya sucintamente a la última escena del Acto tercero que titulé *Público sobre la Arena, o El Ágora de Las Mujeres*. Los actores, que han accedido al escenario desde el patio de butacas, y lo han hecho como Público, extienden una sábana a modo de página en blanco. El Hombre Topacio toma parte en la discusión sobre el dibujo que todaos (mayoría de mujeres y adolescentes) se afanan en plasmar. Se trata de reelaborar la imagen del Hombre de Vitrubio, de imaginarla inclusiva en su universalidad para los genéricos, las edades y las razas humanas. Por suerte viene en apoyo de mi propuesta escénica Mercedes Madrid cuando al analizar las comedias de Aristófanes nombra el característico modo que tienen las mujeres de resolver conflictos por inclusión, es decir de un modo propio de su comportamiento y mentalidad, y prosigue mostrando el reverso de la moneda en los hábitos de resolver por exclusión, que ya reconocía el comediógrafo griego como tendencia masculina, genérica añadiríamos hoy.

Comento sucintamente ahora el otro caso que sustenta mi aportación a *Hombres escritos por mujeres* y que en la presentación verbal realizada durante el Seminario, al estar apoyada en la proyección de imágenes, resulta más expresiva. Me refiero a los dos espectáculos que componían la experiencia consumada en septiembre del 98 en la Isla de Tabarca, *Toda la humanidad habla de Troya* (palimpsesto audiovisual) y *Hécuba nómos y música de las ciudadanas* (performance escénico-musical en la naturaleza). Un proyecto imaginado por mí mientras buceaba en la propia isla en los libros de Eurípides, manteniendo un libro de Amelia Valcárcel abierto en un lado y, por consejo de Carlos Thiebaut, el capítulo que destina Marta Nussbaum al estudio de la Hécuba en la otra. A Sara Molina se debió la dirección escénica. Eugenia Funes fue autora de la instalación audiovisual y Adolfo Nuñez el compositor del coral hablado que servía de urdimbre sonora a las imágenes grabadas. Rafael Liñán compuso la música en vivo. Natividad Navalón aportó sus esculturas y Pascual Medel sus diseños. Los actores aportaron altas dosis de entrega y profesionalidad al espacio y al proyecto. El proyecto fue concebido como una suma de aportaciones creadoras que respondieran al intento de generar formas de autoría compleja, algo que tanteo y defiendo, pues me parece que tal concepto responde y da salida a formas de individualismo más y más circulares en el momento actual.

Por mi parte, el intento de reescritura dramática partió de entender que la vigencia de las tragedias griegas se levanta desde las preguntas que siguen vigentes y de ordenar una selección fragmentaria de determinados personajes y determinados parlamentos de las tragedias *Hécuba* y *Las Troyanas*, interviniendo poéticamente en los textos euripideanos desde aquellos aspectos y nuevos enfoques que la filosofía contemporánea permite. Pero debo precisar que

solo añadí escritura propia a los personajes femeninos: Políxena, Andrómaca, Casandra, Hécuba y las Troyanas, a quienes adjetivé "ciudadanas", porque hace milenios que les correspondería haber sido reconocidas y nombradas de ese modo.

Para reescribir a Ulises, Agamenón, El Mensajero y Polimnéstor solo tuve que acotar sus más significativas intervenciones, dejarlos a merced de las palabras con que Eurípides mismo llevó al público de su tiempo a razonar sobre el injusto proceder y la humana iniquidad de tales congéneres masculinos. Ni una sola tilde mía habría añadido algo sustancial al discurso del trágico griego. "Nosotras lo vemos hoy como él –Eurípides– lo vio entonces", le hice decir a Andrómaca. La tarea de completar esa reescritura de los personajes masculinos en clave de género quedaba abierta a las posibilidades de subrayado y parodia que Sara Molina manejó magistralmente en su trabajo de puesta en escena. Ulises infatuado que recorre como un péndulo las paredes del torreón. Polimnéstor dirigiendo una gran orquesta inexistente, semienterrado como uno de los más famosos personajes de la Quinta del Sordo de Goya. Y tantos otros momentos de la acción dramática cuya descripción resultaría pobre reducida a explicaciones. Necesitaría muchas páginas para trasladar aquí las partes centrales de los textos de los personajes masculinos euripideanos que hice míos, que hicimos nuestros, al acotarlos. De todos modos, esas obras son accesibles a quienes sientan el deseo de releerlas y pensarlas para su colete. En otro lugar quedó recogido el debate previo al montaje que mantuvimos Sara Molina y yo con los filósofos Amelia Valcárcel, Carlos Thiebaut y Francisco Jarauta a propósito de los contenidos de las tragedias, de su función de educación y transmisión de determinados valores a la ciudadanía griega y de la significación de cada personaje en el contexto pre-cívico en que el relato de Troya se reproduce. En esa publicación expuse también mi convicción de recuperar, como pauta a seguir para el teatro contemporáneo, la relación con los protagonistas de la discusión filosófica de nuestro tiempo. Y, desde luego, entre las más influyentes corrientes teóricas de la sociedad actual, el pensamiento feminista ocupa un bien ganado espacio, capaz de influir en más de una generación de creadores.

Estando ya en proceso de montaje de la *Hécuba* recogieron los periódicos unas declaraciones que hacen al caso de un conjunto de psicoanalistas preocupados por la elaboración de una nueva masculinidad. Habían hallado argumentos para desplazar el mito de Edipo, proponiendo a Ulises como referente de mejores posibilidades, a partir de uno de los relatos tardíos del mito. En el estado de prospección de la figura de Ulises en que yo me encontraba, me pareció un verdadero desatino la nueva propuesta por razones que podríamos detraer de la abundante cosecha de libros del feminismo teórico. Entiendo que ellos, dispuestos a hablar genéricamente de ellos, ahí es nada, sientan la urgencia –¿una fuga hacia adelante?– de zafarse del trágico referente de un padre ciego que no reconocerá jamás a su hijo debido a la tara de su ceguera. Aterrador espejo vacío. Instancia simbólica que es un sùmmum de patetismo por la imposibilidad de las relaciones paterno-filiales que evidencia. Herida sangrando, húmeda pero sin cronología, en la caja oscura del inconsciente masculino. Núcleo latente de violencia, azuzada después hasta su catarsis por esa otra violencia sacralizada de los ritos de ruptura con lo materno que inician al adolescente al estatus de hombría. Tan brutal interrupción de los afectos materno-filiales, en las infinitas versiones que conocemos de la prematura consagración de inesperados varones, incluye siempre un mandato: tu madre no ha de ser en adelante un referente para ti. Olvídala. No te sirve. A partir de ahí, las relaciones compensatorias del sistema de la fratría familiar están abocadas a convertirse y ser instrumentos estructurales de estatus consanguíneo y poder público y de privada o pública crueldad: anverso y reverso de una misma

moneda. Acarreamos los efectos de este conjunto de causas tanto los varones como las mujeres, aunque de bien distinto modo. Un tal estado de cosas, originado hace milenios "en un mundo no solo dominado por la guerra, sino donde la guerra es la fuente de la valoración social de las personas" (*La misoginia en Grecia*, 77), parece comenzar a aventurarse lentamente hacia otras escalas de valores, cuyo primer peldaño lo constituye la democratización de las relaciones en el ámbito privado y la recuperación de la humana ternura y el bien del cuidado de la vida como un valor y un sentido para que el vivir sea vivir y no el eterno retorno a una fatídica sima de destrucción que nos engulle a todos. Pero creo que poco se avanzaría si como espejo arquetípico de las relaciones padre-hijo se eligiera ahora a uno de los protagonistas más turbios y que con mayor deslealtad intervinieron en contra de las mujeres y sus legítimas reclamaciones de equidad y justicia ciudadana. ¿Por qué no elegirán a Héctor, pensé yo?

El hecho está recogido en la propia *Ilíada*: Héctor daba de comer a su hijo Astianax sentado en las rodillas. Una acción paterna franca, de persona normal. Pero además, también la *Ilíada* –ir más lejos no se puede– recoge con total nitidez los consejos de la Reina Hécuba a su hijo Héctor: "Tan importante como ganar la guerra es colaborar en las tareas de la casa propia", le dice, instándole a ser un padre amante y un esposo atento. ¡Cuántos milenios de lecturas de ese texto fundador de nuestra cultura occidental! Ergo: cuántos millones de oídos sordos por siglo ante llamadas de las mujeres al buen sentido del reparto de las tareas de la convivencia. Héctor, el héroe troyano, se había convertido, siquiera transitoriamente, en cuidador de su hijo y en espejo de su infantil mirada por la sencilla razón de haber sido educado, socializado por su madre. ¿Hay un ejemplo arcaico, humano y civil más adecuado para la necesidad de evolución que ha provocado en los varones la emancipación femenina?

La mujer, dice con toda claridad Françoise Collin, no existió para Lacan, como no existió para Freud, "porque escapa a su investigación". Cuando Freud se fijó en el mito de Edipo ¿existía en el imaginario de Freud el verdadero padre? ¿Podríamos hoy encontrarle otro significado a esa su elección, otra causalidad no conscientemente buscada? Sería ciertamente desalentador que quienes buscan alternativas a la actual carencia varonil de referentes que les permitan mirar de tú a tú el rostro paterno y descubrir en él el reconocimiento de su propio existir y su linaje dieran en asirse a instancias simbólicas, –de tan pretendida universalidad, recordemos, como para denominarse hombre-a-hombre– que son propias de la cultura guerrera que tratamos de trascender. ¿O es que somos nosotras, casi sólo nosotras, las que sabemos que la única posibilidad que tenemos todos, el planeta incluso, es salir al mismo tiempo de la circularidad del binomio fatídico *guerra civil privada*⁴ - *guerra civil pública*? Si la articulación del relato subconsciente vuelve a construirse por exclusiva en masculino singular y con ausencia de reconocimiento para la presencia simultánea de rostro y linaje materno, estaremos otra vez en aquello que se llama "los mismos perros con distintos collares". Es decir, otro modo de girarle la espalda a los rostros femeninos de la identidad constitutiva de la persona humana. Otra o la misma vivisección. Los asesinos descuartizadores de mujeres embarazadas en avanzado estado de gestación, por causa de celotipia, no existieron en las tragedias griegas. Creo que hay que consignar el dato aquí. Ellos han hablado más de nosotras que de ellos. Y personalmente yo no deseo hablar más de ellos que de nosotras, en este momento que atravesamos.

Héctor sería el personaje perfecto para una reconstitución del espejo de la masculinidad, había pensado yo. Es hijo de un rey, Príamo, al que junto al coraje guerrero adornaron virtudes de hospitalidad y costumbres de comercio, gusto por la alegría, respeto por su esposa, y amor hacia sus hijos, lo que equivale a decir, Héctor proviene de un referente masculino humana-

mente más completo, unido a un referente femenino que a la luz de hoy aparece como de excepcional valor.

Hécuba es el único personaje femenino de tragedia que no sucumbe o mata ella misma a su marido o a los de su misma sangre, atrapada sin salida en la circularidad del pantano familiar vinculante. El espacio de Hécuba no solo queda constreñido a lo que los conceptos del tiempo trágico y eterno retorno suelen circunscribir a los personajes femeninos. Todos los casos del relato que tiene a Hécuba por centro y protagonista alcanzan una dimensión social tanto en las relaciones personales, en las reclamaciones de igualdad y justicia que ella plantea. O en el acto de venganza a la desesperada: junto con las troyanas matan a los hijos de Polimnéstor y a él le hieren clavándole alfileres en los ojos. El problema de Hécuba es el de la traicionada relación de amistad con "el otro" varón, una traición a la vez personal y de estado. Amistad que fuera depositada con garantías gracias al nómos, o convención de la *philía* del huésped, en el caso de Polimnéstor. Es el problema de la demoledora ingratitud, recibida a cambio de un Ulises que también se salta a la torera el deber de reciprocidad, establecido por la convención de los suplicantes, en la hora de la victoria aquea, cuando responde a la petición de clemencia de la derrotada Reina troyana, que a él le salvó la vida, con la más extrema crueldad: fue él mismo el instigador de la inmolación de Políxena; la hija que tras tal cúmulo de pérdidas familiares habría de ser para Hécuba "consuelo, báculo y guía de su vejez". El problema límite de Hécuba es, por último, la deliberada omisión de justicia de Agamenón. La grandeza heroica sin precedentes de la anciana Hécuba se deduce sin embargo del hecho de haber sido secundada en su justa venganza por las troyanas, cuando no era ya más que una esclava a las puertas de un estremecedor exilio. Traigo aquí una cita propia de otro lugar:

La cólera de Aquiles, y sus atroces descripciones de brutalidad y salvajismo convertían a la *Ilíada* en la más heroica de las leyendas. El fiel de la balanza se inclinaba arbitrariamente denostando a Hécuba por una acción menor, en comparación, y perfectamente justificada por la inhibición de Agamenón a interponer justicia. "La justicia que se pide ya incluye la venganza" ha escrito Augusto Klappenbach, saliendo al paso del equívoco que supone "la descalificación de la venganza", con ocasión del juicio a Pinochet. Y proseguía: "infligir al delincuente una pena proporcionada a su delito implica restablecer en cierta medida un orden que la racionalidad moral exige, convirtiendo este mundo injusto en un lugar donde los hombres reciban las consecuencias de sus actos". "Somos muchos los que queremos vengarnos de Pinochet", concluía Klappenbach. Somos muchas las que queremos vengarnos de la sostenida, férrea desigualdad frente al reparto de bienes y a la ley que hemos soportado y seguimos soportando las mujeres de todos los tiempos. De otro modo no se entiende a las Troyanas cuando secundan a la destronada Hécuba ni los aplausos en todos los cines del mundo cuando Thelma y Louise pincharon con la pistola las ruedas del camionero machista, una escena que tuvo un efecto reparador para el imaginario femenino de la aldea global. (Borja, 1999: 57)

Según el relato de Eurípides podríamos decir que la Reina Hécuba fue tan avanzada para su tiempo que llegó a considerar, como en el siglo XX ha hecho Kate Millet, que lo personal tenía rango político. ¿Quién me defiende? ¿Qué ciudad? ¿Qué linaje? son las preguntas por ella formuladas en la tragedia euripideana que justificaron este proyecto en Tabarca, cuyo sistema de *working progress* sigue a la expectativa.

No es casual que a lo largo de este siglo la Hécuba haya sido la gran olvidada en los escenarios del mundo, coincidiendo con el momento de obtención de los derechos democráticos de las mujeres en tantos países y con la aireada brutalidad desencadenada contra ellas por

quienes, sociedades o individuos, no están dispuestos a perder la propiedad de unos cuerpos que no son suyos ni a destruir por colonización sus espíritus. Tan poco casual me parece este hecho como la elección del mito de Edipo por parte de Freud, como la cerrazón de Lacan, agravada, si cabe, por el hecho de tener a Olympia de Gouges, Madame Roland, Madame de Staël, Poulain de la Barre, Condorcet y Simone de Beauvoir en el *voisinage*. O como lo que hoy, analizando la propuesta de los psicoanalistas que indagan las posibilidades de reelaboración de una masculinidad distinta, me parece una recaída, confiemos que circunstancial, en esas ruedas de inercia individualista-androcéntrica que dejan a las mujeres tan fuera de las constituciones de las estructuras del inconsciente y de la subjetividad como de los parlamentos del mundo. Y Santas Pascuas.

En el tiempo concreto que dura una actuación teatral, la vida del alma se desprende desde el cuerpo físico de los espectadores y a él retorna. Ese "su" viaje evasivo, que paradójicamente sucede medido por el reloj, va a dejarnos huellas simbólicas e imborrables alojadas en nuestro pensamiento. La discontinuidad de percepción característica del juego consciente-inconsciente, y su paradoja de tiempos de sincronía y diacronía nos depara la dificultad de averiguar aquello, vivido como público, que incorporamos y traducimos en nuestras acciones. Y aquello que va a reforzar o, por el contrario, interpelar el imaginario colectivo más común. Los autores podemos manejarnos con algunas verdades y deseos, consultando con nosotros mismos, y podemos abrir la página en blanco reservada a los grandes interrogantes cuando la consulta no nos atañe directamente y es necesario aguardar a que la respuesta inesperada venga un día de la mano de gentes que se consideraron aludidas y no conocemos. Si los personajes masculinos de Eurípides no han servido durante tantos siglos para que ni los profetas, ni los poetas, ni los pensadores varones que en el mundo han sido encontraran luces de alarma sobre su genérico, no sé qué podamos esperar de lo que suceda hoy. Como autora, sin embargo, sé que he sido una troyana al lado de Hécuba, como puede serlo cualquier espectadora de entonces o de hoy mismo, que he coreado sus mismas preguntas, haciéndolas mías y que las he lanzado al viento juntando mi voz a otras voces, muchas veces. Y si no he secundado sus acciones sangrientas es simplemente porque hoy esa parte del mito no es la relevante porque no la corrobora ninguna comprobación del devenir histórico. Las verdaderas maquinarias sistemáticas de la venganza que la historia conoce, reconoce y prestigia día a día, trágicamente alzadas en tantas poblaciones del mundo y en tantos hogares, no son cosa de las mujeres como genérico.

Nos hemos pasado reclamando igualdad, derechos de ciudadanía y justicia, según el testimonio de Eurípides, desde el Neolítico. Y creo que no podríamos soportar como hijo, ni como amante, ni como compañero de vida o de tareas, a ni un recreado-Ulises-de-espejo-paterno-en-exclusiva más.

A mi modo de ver, el teatro alcanza sus momentos más auténticos cuando desde el origen mismo de sus propósitos trata, y no digo que lo consiga, de hacer una efusiva convocatoria para que Ética y Estética, que se buscan o se rehuyen porque se necesitan, secunden la invitación presentándose al juego. Cada época, de Sófocles a Valle Inclán, de Ibsen a Bertolt Brecht, a Griselda Gambaro o a Hélène Cixous y Ariane Mnouchkine, ha tenido autores que garabateaban palabras en el papel con una mano y palpaban con la otra la parte de su propio corazón para sintonizar con los ritmos de las gentes de su tiempo. Por fortuna, en la Biblioteca de Alejandría también hubo autores que levantaron la voz con toda claridad en defensa de la humanidad y la dignidad ciudadana de las mujeres. Fueron pocos, pero los hubo y están entre los mejores compañeros de viaje que tenemos hoy.

Después de un ensayo en Tabarca, estas preocupaciones que he ido volcando aquí comulgaron con el paisaje y con las vivencias del propio proceso de montaje dibujando este poema (*Ciudadanos de philía*, 192). Lo transcribo ahora para concluir, guiada por el mismo ardiente deseo de entonces.

La fotografía

Regresa la canoa por la bahía en calma y es
como si nuestras manos, tan alejadas en los últimos lustros,
se contagiaran de la hermosura inmóvil de la estela

la nube ha tomado la dirección de Argelia
con una apariencia de dolor que no somos
capaces de describir
y está tiñendo de rojo el agua que se dirige al horizonte

antes de que tú (que perteneces a una parte del nosotros) y yo,
o
yo (que pertenezco del todo al nosotras) y tú

decidamos la clase de lucha por el significado *hombre*
que pueda sernos verdaderamente común.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORJA, Margarita (1998). *Ciudadanas de philía*. Asparkía, 9. Universitat Jaume I Castelló.
- (1999). "Escenificar la visibilidad postergada: Hécuba, Corina, Pablo 'el cómico' y las Troyanas". En *Utopías del relato escénico*. Ed. Laura Borràs i Castanyer. Madrid: Fundación Autor.
- (ed.) (1996). *Helénica, poemas para El Público*. Teatro de las Sorámbulas. Barcelona: Anthopos.
- COLLIN, Françoise (1998). "Nom du Père. On de la mère: de Beauvoir à Lacan". *Lectora*, 4, 23-35.
- KLAPPENBACH, Augusto (1999). "Apología de la venganza". *El País*, 24 de marzo.
- MADRID, Mercedes (1999). *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GARZO, Gustavo (1991). *El amigo de las mujeres*. Valladolid: Caja España.
- PARREÑO, José María (1985). *Libro de las sombras*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- VALCÁRCEL, Amelia (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

NOTAS

¹ Adopto esta forma de escritura para "un artículo" que yo misma aventuré a denominar "como un país" en uno de mis últimos poemas, *Ciudadanas de philía* (1998). Y lo mismo para los siguientes casos. No veo por qué no podríamos acostumbrarnos a leer *aldeanaos*, por ejemplo, si leemos *dánaos* en los textos clásicos sin mayores problemas. Recientemente he descubierto en la edición de *Desviaciones* (Cuenca:

IV. TESTIMONIOS

UCLM, 1999: 15), que su editor José Antonio Sánchez, emplea *la-os* con guión e intercambia vocales, i.e. *sentado-as*, según su necesidad de reflejar la presencia mayoritaria de uno u otro sexo en lo que está escribiendo. Estas sensibilidades respecto de la proporcionalidad visible en las palabras a mi entender tienen una razón de ser, amplían la capacidad argumental y reparan lo que Mercedes Bengoechea llama la negación del hombre y el encubrimiento patriarcal que arrastramos. Y ya está bien.

² *Helénica*.

³ *La Balsa de la Medusa*, 48.

⁴ *Helénica*.

PLAY-ACTING TRANSFORMATIONS

Susan Yankowitz

What I like best about writing is the freedom to enter and inhabit other lives, other worlds. The themes and characters that take shape in my imagination, and persist there, become part of my life. In my writing I try to find their voices, their rhythms and syntax, and their understanding of themselves, which eventually become so familiar to me that no effort is involved: my conception of the character –his ideas, passions, idiosyncracies of language and mood– endows him with a distinct identity. And because theatre involves physical life, gesture and movement, I often find, in the act of writing, that my body dictates a certain pulse and posture belonging to the character, an energy that is not my own but lurks somewhere inside me, unexpressed in daily life. I am extremely glad that no one sees me, in my little room, jutting my chin or broadening my chest in front of the computer as I take on the identity of this one or that one –but if diverse and theoretically alien aspects of human nature were not accessible to me, I would be restricted to writing plays about white Jewish middle-class American females; frankly I can't conceive of anything more dull. I might as well observe myself in the mirror all day or keep a dutiful, detailed diary. Why do that when I can lock my everyday self away and climb inside the skin of someone "other": the murderer, the cripple, the opera diva, the pregnant teen-ager, the homeless man, the African clairvoyante or the sumo wrestler?

This is all to say that the issue of writing about men is not separate from the controversy –arising from the view that a white person writing about blacks, or a heterosexual writing about gays, for instance– is a violation of identity or a contemptuous form of colonialism. How can a white person presume to understand the horrors of slavery, or a straight person the humiliations visited upon homosexuals, it is asked –and asked aggressively, especially in this particularly turbulent climate of political correctness– as if no answer could possibly justify such hubris.

But isn't this "pretending", this fanciful transformation of the self into another, at the very heart of all creative acts? Isn't the word "play" crucial in its various meanings: play as a child's activity, and as dramatic event, and in its verb form, to perform, impersonate, imitate, portray: to play-act. Through a great leap of empathy, the imagination –of the child, the writer, the actor– enables us to embrace the spectrum of human existence whereas the notion that experiences are owned by a given group and cannot be entered by anyone else, that we must write only about what we literally know and are, using the most narrow and external definitions, irrevocably divides us.

Naturally every female writer brings to her depictions of masculinity her personal history with men, her ideas and background and feelings, conscious and unconscious –and her nature. Mine insists that there is an extremely thin line between masculinity and femininity, that we are, all of us, crossing it constantly, that perhaps we wish to trespass even more audacious-

ly and are restrained by social definitions that have become ossified. The computer nerd wants to wear high heels, the housewife would rather be a mechanic and lie beneath a car than her husband, the nurse would prefer carrying a gun to a thermometer, the soldier dreams of giving birth. All of us contain qualities both male and female and where our sexuality takes us is often a matter of E. E. Cummings' neat line: "Girlboys may nothing more than boygirls need".

It is fact that most violent crimes are committed by men, but surely the urge toward violence, the potential, belongs to all humankind. In my own work, I am repeatedly drawn to themes of criminality, violence, and rage, characteristics generally considered masculine; my plays less commonly exhibit tenderness or the domestic virtues than the qualities of dry ice-biting, hot and cold at the same time, painfully adhering to the flesh. How to explain this except by saying that for me, as for many writers, the creative act is a means of discovering and expressing aspects of self that are hidden in ordinary life or that ordinary life does not evoke; in our work we can transgress with impunity, satisfy our curiosity and desires without drawing blood. We can imagine ourselves with a penis that suddenly rears its head, a beard that itches, an unacceptable gentleness, a constricting tie strangling our tears. On paper, using words and images instead of weapons, we can safely say, do and think whatever we please –and what is usually forbidden to us, by convention or fear or self-censorship, in life.

I believe it is rare that a playwright sets out to write a play about maleness, and if she did, most likely it would be bad, more polemic than theatre. In retrospect, however, sometimes we discover we have engaged themes that did not consciously occur to us. One of my plays, *A Knife in the Heart*, seems to me now to grapple directly with the question of masculinity, especially as it expresses itself in American history and culture.

The play opens with a mother's nightmare about the future of her newborn son. In a series of fragmented scenes that move backwards and forwards in time, her nightmare comes true. This work was inspired by the Hinckley assassination attempt, the shooting of John Lennon, and the multiple murders committed by Wayne Gacy in Atlanta; all these events occurred during the first years of my son's life. The fact that I was a new mother was not incidental to my fascination with this subject. What had possessed these young men? Why were they unable to draw a line between impulse and action? Did they believe that only public attention gave them distinction? Why, in every instance, was the mother instantly, almost reflexively, condemned? How did the parents of these aberrant children make sense of their horrible acts? And why had the United States, particularly in the last few decades, produced so many mass murderers, serial killers and assassins, almost all of them young men in their twenties?

As an American, I was stunned and ashamed by this epidemic violence; as a woman, I wanted to understand the emotional climate in which men were raised; and as a new mother I felt a sudden anxiety at the mystery of human development. In the convergence of these extreme events and my consciousness, the private and the public coupled –and this play was born.

Two characters, father and son, are central to the drama, each preoccupied, in different ways, by the difficulty of being a man in America. Here is young Donald, age 18, trying on traditional models of masculinity in front of a full-length mirror. Beside him stands a rack of clothing from which hang a wide variety of apparel. Now he is in his underwear and holding a policeman's uniform against him.

DONALD

I'm a cop. Everyone in town knows me. I stand at an intersection and tell the traffic which way to go. Stop, I say. No, I don't even have to say it; I just hold up my hand. And the cars stop. Then what? Then I help the kids cross the street. Kids and old people. Then what? Then... someone starts running across the street against my command, he's got a scared look on his face. I bet he's a crook. I whip out my gun. Stop, I yell. He keeps running. He's a sneaky little guy with long legs. But I chase after him. Why? Why? Because it's my job. Stop, I shout, in the name of the law! That doesn't work. So what do I do? I let my gun shout for me. Bang bang bang. He sprawls out flat on the pavement. Then what happens? Then what? Then I grab the wallet from his hand, a wallet belonging to Mrs. Cassell, with her social security check already endorsed. I... I bring the wallet back to Mrs. Cassell. Then what? Maybe she gives me ten bucks, which I'm not supposed to accept. Maybe she calls my mother, to tell her what a great guy I am, how I do my uniform proud. Then what?

(He begins to falter now as the story becomes anti-climatic, not bringing him to the peak of excitement and heroism he craves.)

I guess I go back to directing traffic. No. No, that's not it. I go into... into... into...

(He flings down the policeman's uniform and picks up the soldier's motley camouflage.)

... into the jungles, the forests, on my hands and knees. I'm searching for the enemy with my rifle and bayonet. I stab the bayonet spear into dead leaves; I'm getting in practice. Then I hear a noise behind me. I spin around - rat-a-tat-tat! - but after the sound clears, I don't see anyone, just trees that maybe aren't trees; everybody looks like a tree in war; even I do; that's my protection. Over my head planes are dropping big bundles -bombs or enemy people, I don't know which, they both make a scream when they fall -and I cover my head. I crouch down. It's so quiet I can forget where I am. The stars are like little candles. ...But I can't sleep. A soldier can't sleep... So what do I do? What?

(gets inspired)

There's a fire, that's it, an enormous fire...

(throws down the soldier's uniform and wraps a firefighter's coat around his shoulders, puts the hat on his head)

... I hear the alarm. It's shrilling in my head. The engines come shrieking out of the firehouse and there I am, on the running board with the rest of them, and we ride, we ride till we get there, it's a house, no, it's an apartment house, all forty stories ablaze, and we unwind the hoses from the spools, we lug them close, and on comes the water, so powerful it's like we've got the ocean roaring through that hose. But that's not enough. Water doesn't do it. A man's needed to do it. There are people screaming from the top windows. I run through the flames and up the stairways. The smoke is in my lungs. I burst through a door into the corridor. There are bodies everywhere. I drag two kids under my arms like they were footballs and I run with them, I run back down the stairs and into the icy air. Here they are, here they are, I did it, I yell. These kids are saved, the only ones, and I did it! Then what? My picture's in the paper.

IV. TESTIMONIOS

I saved two kids. Then what? What?

(frantically he drops the fireman's outfit and puts on the surgeon's white robe)

I save more. And more. I take hearts from dead people and make them pump again for dying ones. I cut out cancers with my knife. I sew on severed limbs. I keep on operating. There's an emergency a minute. Someone almost dies every minute. But I save them. Then what? Then what? Then what?!

The repeated refrain of empty desperation, "Then what?" is Donald's plea for a meaningful future, a representation of his grandiose fantasies, and a futile attempt at sexual release. Through this motif, the spasmodic, staccato rhythms of his speech and his childish role-playing, I wanted to convey the boy's fractured self and injured masculinity. The mirror too recurs in the play, for even when Donalds stares at himself, glazed, he sees nothing; he is almost not there, invisible to himself. And when he does make himself visible, it is through a horrifying act of violence, the assassination of a political figure he reveres, and the incidental killing of several bystanders. In order to become a man, Donald believes he has to perform an action so extraordinary that the whole world will stop to gasp –sadly, not an uncommon goal these celebrity-mad days in the U.S.

Donald's father, Mr. Holt, could not be more different from his son. A high school teacher of history, fumbling, earnest, a man who loves his country and its great men, who believes that American democracy is the ideal form of government, must now turn his attention to the present; his son's crime forces him to reconsider everything he has believed. And in imagining the anguish and search of Mr. Holt, as I imagined the tormented confusion of Donald, I too, a parent, an American, am trying to understand just what is happening here, Mr Jones.

For this male character I found speech patterns far more groping than Donald's, and punctuated with familiar Americanisms: "huh", "goshdarn", "right from day one". And because he is a teacher of history, I had metaphors ready to hand.

MR. HOLT

... but since that day in 1945 when we dropped an atomic bomb on the Japanese city of Hiroshima, our image of that country has turned upside down. Yes, class, we've learned to admire, even envy, this culture, not only for its brilliant industrial products –their cars, their electronics, and so forth– but for their ethic, which is the exact opposite of ours. I've gotta admit, it's pretty darn confusing. I always believed our American democracy and individualism was just about perfect –but the Japanese, well, they think it makes kids feel they have to be bigger and better than the next guy, that they have to tear themselves out of the community and stand above it. And what's the result? Well, they rip the social fabric to shreds, that's what! The sad fact is that in no country but ours are boys asked to be giants. And nowhere else in the world do they mass produce mass murderers the way we do here! Right from day one, you kids get the idea you have to be stupendous, you have to make your mark somehow –anyhow– and if you don't, well then, you just haven't cut the mustard, you've failed! But the Japanese..., well, they don't grow to be six feet tall and they don't have to tower over everyone else. They create the bonsai, and the netsuke, and the haiku, miniatures, you know. Half the time they don't even put their names on the goshdarn things! They don't need to be famous; they're team players! What a difference, huh!? Of course, other countries have their

own brand of violence. Maybe it's not random like here because there's no doubt about it. America takes the cake when it comes to serial killers and mass murderers and boys who'll stick a knife in you 'cause they don't like your smile. But –and this is a big but– we don't torture our young folk for speaking against the government like they do in South America, and we don't have public executions like in the Middle East, and we don't make a virtue out of suicide like they do in Japan, and well, I just don't know. I don't know what soil is best for raising kids and I don't know what the hell is going to become of the human race...

Mr. Holt had always been certain he understood what was essential to manliness in American culture; it was to be a Lincoln, a Jefferson, an Emerson. Now his faith in reason and his country's social stability cannot survive the grim reality of his son's merciless action. He, like the play and its author, speculates but finds no single explanation. Indeed, the last line of the play is, deliberately, a question that questions the very possibility of an answer: "Why do you think babies are called «little strangers?»"

If the two main male characters in *A Knife in the Heart* are explicitly struggling with the notion of masculinity and its consequences, my re-writing of Phaedra, titled *Phaedra in Delirium*, presents very different possibilities: masculine and feminine, virility (or machismo) and chastity (or puritanism) as twinned aspects of the same character. Theseus and Hippolytus are meant to be performed by a single actor who plays the womanizer of forty-five and his own virginal son at age twenty, a visual and theatrical conception meant to reveal a duality in characters earlier viewed as opposites. For when Phaedra conceives her passion for Hippolytus, isn't it the young Theseus she sees in him, the Theseus grown to manhood now and lost to her, the Theseus who loves her but casually leaves her alone for weeks while he enjoys himself.

THESEUS

Women women women. What do I love best about them? The odors that waft from them, the odors of deserts and of seas, of wildflowers and of fish, odors that aren't odors only but personalities, each one an invitation, a pure yes, a yes and no, a maybe, a husky no. What does it matter if their skin is like silk or like sandpaper, if their thighs are loose or tight as violin strings, there's music in all of them, in their voices and in their hips, inside where the darkness hums. Women, with their eyes opened like windows or narrowed to squeeze a man's breath away, eyes that shut in self defense when the fire burns too hot, eyes that take you by the hand and lead you in, far inside, where it's always a mystery, and if you take your time, the mystery doesn't disappear, it deepens. And where are you when you're in there, in women, surrounding yourself with them, sliding into darkness that is your own darkness, too, a darkness that you can't find alone...

What I find intriguing here is the effort of a woman writer to get inside the desire of a man who desires to get inside a woman. I believe I actually closed my eyes to write this monologue, to find its phallic thump and throb in rhapsodic rhythms and metaphors that cluster and rush toward an orgasmic fulfillment. Men like these are familiar animals –the swaggering conquerer, the roué with a seductive smile and maybe a cigar– and this made it particularly difficult to render him with any freshness. I concentrated on his passion, which burns for Phaedra as it burns for all women, as Phaedra is aflame for Hippolytus, and Hippolytus is consumed by his love of nature. In Greek plays, all extreme passions, no matter what sort, lead to tragedy. Phaedra, of course, has to choke on hers because, as society has always had it, such desires are

IV. TESTIMONIOS

shameful in women; in most versions of the play she is given interrupted, halting phrases in which to reveal them. But to penetrate Theseus' masculine sexuality it was necessary to imagine the rolling, sensuous abundance of his imagery and his complete freedom to express it: a treat and a pleasure to give vent to it.

Hippolytus, on the other hand, is certainly not his father's son. With his rigid chastity and morality, his language see-saws between his longing for his father's company, a dreamy lyricism, and his clipped, emphatic resentment toward Phaedra for stealing it from him. Even within the one speech his cadences, the length of his sentences and his focus, so different from those of Theseus, shift back and forth in conflict.

HIPPOLYTUS

Relent, bend, curry favor. That's what men do when they're dependent on others. I can't wait till my father gets back. If he were here, this would still be our house, the fields our fields, and the days would be filled with our steps and our horses racing side by side in the mountains, and our talk at night. He'd smile at me, he'd grip my shoulders in his hands and study his face in mine, he'd tell me of the years before we met, when he was lust a name to me, an image, a big man with a beard, like God. Where is he now? Where has he gone? Without him, I don't belong here. Since he married Phaedra, everything's changed. When he's home, the door to his bedroom is locked, I hear him laughing at night with her, he forgets me, he forgets I exist. And when he's away, the house feels... contaminated; it reeks of Phaedra's perfume. She's everywhere! In the sink, on the tiles, sometimes on the china, I see strands of her hair; her stockings are draped over the chairs; I find her slippers on the stairs I have to walk to reach my bed. She's like an enormous slug, swallowing all the oxygen, spilling over into every inch of space. It's disgusting. I have to get away, into the hills and the mountains behind the hills, the covering leaves and the surprise of flowers where there seemed only dirt, and the paths that seem made for my foot, or the hooves of my horses. We graze and gallop and never stumble. I'm strong in the hills, I know who I am and where I am, I never lose my way, I just keep mounting higher and higher till there's no sight of this house at all, not even of the smoke rising from the chimney. That's where I belong: above the swamps and marshes and the perfectly ploughed fields of farmers, the perfectly groomed lawns of perfect families, high up, alone, where the air has no perfume, no perfume at all...

In today's unoxxygenated atmosphere we would most likely interpret Hippolytus' aversion to women as Oedipal fear or repressed homosexuality –but are any of us really so amoebic, so simple that we can be encapsulated within categories of gender, sexuality, race, religion or class? What makes Hippolytus challenging for a writer is how alien he is to contemporary definitions of manhood, how far from Theseus. The underwear and aromas that excite the father arouse only revulsion in the son. Hippolytus and Theseus are two halves that sometimes co-exist in men but more often solidify into extremes: the libertine and the ascetic. Placing both these men in the same play and require that they be played by a single actor doubles the trouble and the fun. To discuss the talents of actors able to convey these differing qualities without caricature, using subtle modulations of body and voice, movement and inflection, to evoke a continuum of masculine behavior, is a subject for another day.

As for me, writing about the infinite variety of masculinities, the endless variations on themes, secretly transforming into one man or another, wearing his clothes, his skin, or his demonic smile, is the only way I know of being Tiresias.



Universitat de
Barcelona

Publicacions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



ISBN 84-475-2454-X

