



Belleza escrita en femenino

Edición de Àngels Carabí y Marta Segarra

Reedición electrónica
2013

NOTA SOBRE ESTA EDICIÓN

La edición original de esta obra se componía de una versión electrónica, en formato CD-ROM, y una versión impresa, en formato libro, que recogía una selección de los artículos incluidos en la versión electrónica y que fue publicado bajo el título *Belleza escrita en femenino*, editado por Àngels Carabí y Marta Segarra (Barcelona: Mujeres y Literatura, 1998; ISBN: 84-605-7918-2; DL: B-15.135-98). En la presente edición se recopilan todos los artículos incluidos en la versión electrónica original.



Centre Dona i Literatura
Universitat de Barcelona
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona

2013

ÍNDICE

- Joaquima Alemany i Roca**, Presentación
- Àngels Carabí y Marta Segarra**, Prólogo
- Fatima Ahnouch**, Beauté, féminité et images corporelles dans l'écriture de Assia Djebar
- Antonio Álvarez de la Rosa**, Belleza y seducción en *Vale Abraão*
- Francesca Bartrina**, Representacions de la bellesa femenina en la narrativa curta de Caterina Albert / Víctor Català
- Carles Besa Camprubí**, Ninfes, santes i cortesanes: cossos equívocs i bellesa objecta en les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar
- Carmen Blanco**, De Rosalía de Castro a Olga Novo: cuerpos, mentes, bellas y bestias
- Margarita Borja**, El teatro de las Sorámbulas o la toma del espacio escénico como un acto de belleza que significa poder y lenguaje
- Erika Bornay**, El simbolismo de la cabellera femenina en el arte
- Laura Borràs Castanyer**, De la bellesa a la vellesa: metamorfosi de dona
- Josefina Bueno Alonso**, La re-presentación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina
- Assumpta Camps**, 1979: Retrat de dona
- Montserrat Camps Gaset**, Una veu femenina al segle IX bizantí: Càssia i els tòpics sobre la dona
- Àngels Carabí**, Belleza, género y raza: fisuras en la norma
- Flavia Cartoni**, La identificación del cuerpo en la última producción de Elsa Morante
- Rilo Chmielorz**, Palimpsesto - Sobre el rascar en espacios y tiempos
- Rosa de Diego**, L'Écriture et la ville: Gabrielle Roy et Montréal
- Ángeles Encinar**, Una aproximación al tópico de la belleza en la narrativa española contemporánea
- Concha Fernández Martorell**, Pura belleza. Desde Teresa de Jesús
- Laura Freixas**, La belleza de la madre, la belleza de la hija
- Rafael Galán**, Ficción victoriana y mirada sobre el cuerpo
- Carles Garriga**, La representació de la bellesa
- Marta Giné Janer**, La belleza femenina en *Elise ou la vraie vie*

Francisca González Arias, Retratos y autorretratos de fin de siglo: La belleza en la obra de Emilia Pardo Bazán

Dulce Mn González Doreste, Cómo ser bella y no morir en el intento: El ideal de belleza femenino y la cosmetología medieval

Helena González Fernández, La destrucció dels tòpics a la recent poesia de les dones

Pere Guàrdia Massó, *Sex appeal* en los cuentos de Chaucer

Nieves Ibeas Vuelta y M^a Ángeles Millán, “¿Por qué Naturaleza habría de avergonzarse?”. A propósito de *La Cité des Dames* de Christine de Pizan

Alfonsina Janés Nadal, La bellesa en els escrits autobiogràfics d'Alma Mahler-Werfel

Montserrat Jufresa, Virtut i bellesa

Lluïsa Julià, L'àrida bellesa en la poesia de Maria-Antònia Salvà

Maria Xesús Lama López, La fragmentación de la subjetividad poética y la representación del cuerpo femenino en la poesía de Rosalía de Castro

Brigitte Leguen, Belleza y sabiduría en *consuelo*

Eulàlia Lledó Cunill, Totes eren guapes. La imatge d'algunes de les protagonistes de Kate Chopin

Gemma López, Anorèxia nerviosa i la negació del subjecte femení

Elena Losada Soler, “¿Bonita? no, mujer”. Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector

Caridad Martínez, La descomposición del canon

Marc Mayer, Contrabellera a la literatura romana

Rafael M. Mérida Jiménez, La mujer medieval ante el espejo: la intimidad imposible de la lírica

Sara Molina Doblas, Para que la diosa pueda bailar de nuevo

Enric Monforte, Dona, bellesa i pornografia: *Masterpieces* de Sarah Daniels

Rosa Navarro Durán, La “rara belleza” de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal

Carmen Núñez Esteban y Neus Samblancat, Belleza femenina y liberación en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes

Mercè Otero Vidal, Ni Alicia, ni Lolita

Doina Popa Liseanu, Bellas, pero no calladas: Pernette du Guillet y Louise Labé

Mercè Puig Rodríguez Escalona, La bellesa femenina a l'edat mitjana segons els tractats de cosmètica

Pere J. Quetglas, La bellesa de la dona en la lírica llatina medieval

Mn Dolores Raventón Conill, Belleza, etnicidad y condición femenina en la novela de Esmeralda Santiago *When I was Puerto Rican*

Teresa Requena, El cànon estètic de Hollywood: un mirall distorsionant per a la dona negra

Anna Sawicka, Wislawa Szymborska: “La cara que no sabia que podria ser bella”

Marta Segarra, El cuerpo contra el lenguaje: Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre

Meritxell Simó, *Bele Lienors*: L'encarnació d'un mite literari

Ángeles Sirvent, El cuerpo femenino en la obra literaria de Hélène Cixous

Cristina Solé Castells, La belleza femenina en el universo novelístico de Nathalie Sarraute

Meri Torras, Els altres camins de la seducció: l'espai narratiu del desig lesbià (o perquè no li havia de permetre només els genolls)

Asunción Valero Gancedo, Dimensión política y social de la belleza de la mujer desde la perspectiva de Flora Tristán

Mercè Viladrich, La bellesa oriental a les nits de Bagdad de Xahrazad

Isabelle Vissière, Au temps des corsets: Mémoires d'une jeune marseillaise rangée

Olga Xirinacs, Adaptació i rebel·lia

PRÓLOGO

Àngels Carabí
Marta Segarra

La belleza femenina no es simplemente una cuestión estética, sino también política. Históricamente, la mujer ha sido el objeto pasivo de la mirada masculina, el objeto de sueño y de deseo de los hombres. Los cánones estéticos establecidos por pintores, escultores, fotógrafos, poetas -aunque variables según las épocas y la evolución de los gustos- llevaron siempre implícita una visión patriarcal del papel de la mujer en la sociedad y han conformado una imagen de la mujer que ésta ha asumido. Para la ensayista estadounidense Naomi Wolf, el "mito de la belleza" es un arma ideológica que frena el progreso de las mujeres, las aísla y genera hostilidad entre ellas mismas.

Además de las incidencias sociales de estas implicaciones, la belleza femenina ha sido y sigue siendo un motivo recurrente en el arte universal. Por ello, el *Centre Dona i Literatura* de la Universitat de Barcelona organizó en marzo de 1997 el Congreso Internacional *Bellesa, dona i literatura*. En estas jornadas se analizó la conformación del concepto de belleza femenina a lo largo de la historia; asimismo, se incluyeron testimonios de mujeres creadoras que, desde su propia perspectiva, proponen una visión de la belleza femenina según la cual la mujer pasa a convertirse en sujeto de su mirada y deja de ser el objeto de la mirada masculina. Partimos de la hipótesis de que las creadoras, desde los albores de las manifestaciones artísticas, aportan una visión propia que subvierte el canon tradicional de la belleza.

La selección de los artículos que componen este libro respecto a la totalidad de las comunicaciones presentadas al Congreso *Bellesa, dona i literatura* (publicadas en CD-Rom bajo este título) se ha hecho según un criterio de coherencia temática e histórica. Pretendemos que esta selección sea representativa de todos los temas, épocas y ámbitos culturales que estuvieron presentes en el Congreso, constituyendo a su vez un recorrido unitario y coherente. Así, hemos considerado oportuno abrir el libro con un ensayo teórico de Carles Garriga que, partiendo de la crítica de Nietzsche a la idea de belleza kantiana, discute el papel del cuerpo y de la "realidad personal" en el arte, especialmente el producido por mujeres, para concluir que "el cuerpo real de la mujer es un hecho de vida y no una experiencia estética". También desde un punto de vista filosófico, Montserrat Jufresa demuestra en el siguiente artículo que tanto Safo como, sobre todo, las integrantes de la escuela pitagórica intentaron conciliar "belleza y virtud", oponiéndose a la idea dominante en la Grecia clásica de que la belleza, aunque necesaria para el eros y la reproducción de la especie, contenía un peligroso componente transgresor. Mercè Viladrich, por su parte, y situándose en la tradición oriental, destaca el valor de los cuentos de *Las mil y una noches* como un triunfo del imaginario femenino sobre el silencio impuesto a las mujeres por la sociedad patriarcal. En ellos, la belleza tiene un poder fundamental, que se traduce en la capacidad para detener el curso temporal, anulándolo hasta su desaparición, pero todo ello mediante un "discurso femenino" sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres.

Los dos artículos siguientes, de Mercè Puig Rodríguez-Escalona y Pere J. Quetglas, nos sitúan en la Edad media latina, para examinar cuál era su modelo de belleza femenina. El primero lo hace desde la óptica de los tratados de cosmética, muy abundantes en la época, y que contienen consejos muy ilustrativos sobre el manejo y el trato que merece el cuerpo, con finalidades tanto higiénicas como estéticas; y el segundo adopta el punto de vista de la lírica, donde el canon de belleza es muy fijo y depende directamente de Ovidio. La cuestión que se plantea entonces es la relación entre este canon y la realidad social: ¿es este patrón estético simplemente un fruto de la tradición literaria o responde a los ideales de la sociedad contemporánea?

Siguiendo con la lírica medieval, pero expresada en lenguas románicas, Rafael M. Mérida Jiménez intenta trazar en ella una "genealogía de la percepción femenina de la propia belleza"; sin embargo, constata la imposibilidad de su existencia, al constituir la lírica un sistema retórico demasiado cerrado y, por lo tanto, cortado por patrones masculinos. Las

mujeres medievales tuvieron que optar por otros géneros para construir su identidad, como cartas, tratados religiosos, etc. El caso de Christine de Pizan, analizado por Nieves Ibeas Vuelta y M^a Ángeles Millán Muñío, es por ello doblemente excepcional: su obra utiliza "el propio discurso canónico para subvertirlo y pertrecharse del derecho a la palabra, para legitimar las voces de las mujeres", y así construir una identidad femenina distinta a la impuesta por el orden simbólico patriarcal, que se basa en parte en la rehabilitación del cuerpo femenino, tan vilipendiado a veces por el pensamiento medieval.

Rosa Navarro Durán, refiriéndose a las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal, señala que en ellas la hermosura va pareja con la nobleza y se considera un arma de la mujer, pero, al igual que ocurría en la Grecia clásica, la belleza también resulta peligrosa, y se le atribuyen desastres como las guerras o la pérdida del honor masculino. María de Zayas expresa además, ya en el siglo XVII, una idea que desarrolla en nuestros días Naomi Wolf: la obsesión por la belleza de que sufren tantas mujeres les impide consagrar sus energías a otras empresas más positivas como estudiar y prepararse para combatir en el terreno masculino en términos de igualdad.

Los artículos restantes aluden ya a la literatura del siglo XX y a la época contemporánea. Francesca Bartrina efectúa una relectura en óptica feminista de la obra narrativa que Caterina Albert firmó como Víctor Català, hasta ahora estudiada sobre todo como ejemplo de la estética modernista y de la "narrativa rural". Estos relatos presentan unas heroínas cuya belleza radica en su fuerza interior, que las lleva a "desafiar las normas culturales existentes" y a constituir además un modelo a seguir para sus lectoras. También dentro de la literatura catalana, Laura Borràs Castanyer parte de textos de Mercè Rodoreda y de Dolors Monserdà, así como de la obra musical *Sunset Boulevard* de Lloyd Weber, para reflexionar sobre la rivalidad entre mujeres que provoca la competición por la belleza y, especialmente, sobre la pérdida de la belleza que significa la vejez, vista como un castigo, una metamorfosis negativa.

El ensayo siguiente, de Carmen Blanco, examina la evolución del concepto de belleza en la poesía gallega escrita por mujeres, desde Rosalía de Castro hasta Olga Novo. Ya la primera recreaba la "estética autóctona tradicional", entroncada en la tierra de origen, pero otras autoras actuales como Xohana Torres o Luísa Castro van más allá, describiendo una belleza que rompe todos los cánones, que no se identifica siempre con la juventud sino a veces con la vejez, hasta llegar a Olga Novo, cuya "niña total" se asimila más a la "bestia" que a la "bella". Elena Losada Soler efectúa, por su parte, un análisis de dos personajes de Clarice Lispector, Lori y Macabea, que

representan dos estadios muy distintos de conciencia del propio yo. Pero la conclusión es la misma para ambas: "sólo podrán ser siendo mujeres y llegando a ver en un espejo su rostro desnudo", más allá de las máscaras que la sociedad les impone a través del canon de belleza.

Este canon, "avasallador e inaceptable, socialmente prestigiado", es el motivo principal de varios relatos de Almudena Grandes, estudiados por Carmen Núñez Esteban y Neus Samblancat Miranda. Las protagonistas de dichos relatos son mujeres cuya "fisicidad poderosa" se enfrenta al temor e incluso al odio que provoca esta misma en su entorno social, lo cual sirve a la autora para efectuar una denuncia del trasfondo político, económico y sexual del "mito de la belleza".

La escritora italiana Elsa Morante trata en *Araceli* el tema de la belleza de la madre, tal como señala Flavia Cartoni en su trabajo dedicado a esta novela. En ella, la belleza se asimila a la salud física y mental, y su pérdida a causa de la enfermedad implica desvelar el "animal" oculto en el cuerpo de la madre. La figura de la madre constituye quizá también, según Carles Besa Camprubí, la clave para interpretar la actitud de Marguerite Yourcenar, atípica entre las escritoras contemporáneas analizadas en nuestro libro. Yourcenar se niega, en efecto, a posicionarse como "mujer escritora" y ello condiciona una visión de la belleza femenina asimilada al modelo patriarcal; según una interpretación psicoanalítica de la que se hace eco el autor del estudio, esta postura se debería al trauma y a la culpabilidad generados por la muerte de la madre de Marguerite inmediatamente después de su nacimiento. El caso de Simone de Beauvoir, tratado por Marta Segarra, es un poco distinto: en su obra narrativa, opone la belleza -o el cuerpo en general- a la palabra autónoma de la mujer, y escoge esta última.

Ángeles Sirvent se fija en otra escritora francesa, Hélène Cixous, que se sitúa en el polo opuesto a Yourcenar y Beauvoir, al efectuar una "anti-representación" del cuerpo y la belleza femeninos, enmarcada en una verdadera "epopeya del cuerpo", y una relectura de los mitos -a los que Yourcenar era también muy afecta- desde una óptica de mujer. Las diferencias entre estas dos autoras se traducen asimismo en sus estilos tan distintos: "clásico", sereno y claro el de Yourcenar, y fragmentado, evocador y metafórico el de Cixous. Con el artículo de Josefina Bueno Alonso entramos en el campo de la literatura poscolonial, en este caso la magrebí de expresión francesa. Analiza la *relectura* que algunas escritoras como Assia Djebar y Leïla Sebbar efectúan de la literatura y la pintura orientalistas del siglo XIX, a fin de que las mujeres-objeto que retratan se conviertan en sujetos dotados de voz e identidad propia. Teresa Requena alude a las

dramaturgas afroamericanas, y especialmente a una obra de Adrienne Kennedy, para advertir que los modelos culturales y estéticos de la sociedad americana, como por ejemplo los propugnados por el Hollywood de los años 40 y 50, ignoran a la mujer negra.

El diálogo establecido por Meri Torras con una novela de Jeanette Winterson que representa una seducción femenina compone un nuevo texto a dos voces que nos propone una reflexión sobre el deseo lesbiano y el juego de máscaras inherente a la belleza como arma de seducción. Y, finalmente, nuestro libro acaba con dos ensayos teóricos. El primero, de Gemma López, intenta dilucidar el significado de la anorexia en nuestros días, que representaría no sólo un rechazo, por parte del sujeto femenino que la padece, de la comida, sino también del propio cuerpo sometido a un ideal patriarcal de belleza, lo cual dotaría a esta enfermedad de un implícito discurso feminista. El de Àngels Carabí, que cierra el libro, examina la noción de belleza como el fruto de una construcción cultural, lejos de todo esencialismo, optando por "un concepto de belleza plural".

No quisiéramos terminar esta breve introducción sin manifestar nuestro agradecimiento a todos los que han hecho posible el Congreso Internacional *Bellesa, dona i literatura* -muy especialmente nuestra inestimable colaboradora Laura Borràs- y este libro (confeccionado amorosamente por Annalisa Mirizio). Gracias, pues, a todas las instituciones y personas que han colaborado con el *Centre Dona i Literatura* en esta nueva empresa, que esperamos no sea la última.

Marzo de 1998.

BEAUTÉ, FÉMINITÉ ET IMAGES CORPORELLES DANS L'ÉCRITURE DE ASSIA DJEBAR

Fatima AHNOUCH AGADIR

Introduction

Pour parler de la beauté et de la féminité, nous pensons qu'il est nécessaire de préciser que leur conception se trouve relativement liée au corps et à ses images; matérielles, morales, symboliques et esthétiques entre autres.

Concevoir le corps en tant qu'entité esthétique, puisque c'est là notre propos, pose déjà un ensemble de problèmes dont la complexité même fonde la nature de sa présence au monde.

Parmi ces problèmes, le plus évident est de penser que la beauté et la féminité sont des conceptions relatives dont la définition et les critères ne sont jamais stables, tout en sachant qu'il existe plusieurs types de cultures et de sociétés et que les interprétations et les valeurs esthétiques ou morales sont à situer dans cette même diversité.

Refléchissant ainsi la relation corps, beauté et féminité, nous pouvons déjà avancer qu'au Maghreb, la représentation du corps dans la production féminine émerge d'un rapport assez problématique que la femme entretient dans la réalité avec son propre corps, rapport dont la société gère souvent les valeurs; en ce qui concerne les notions de la beauté, de la féminité ou de la sexualité; tout ce qui est "pudeur", "intimité", "nature", "tabous", etc .

Ce souci de représenter le corps peut correspondre chez la femme écrivain au besoin et au désir d'occuper et d'emplir un espace socio-culturel dont elle est souvent exclue dans la réalité. Désir qui prend forme de présence matérielle dans un premier temps et dont le premier signe de manifestation est la description physique de cette présence à laquelle il s'agit de donner une signification, une consistance et une légitimité qui se résumeraient à ce type de réclamation existentielle: je suis femme, j'existe et cet espace m'appartient aussi bien qu'aux hommes, il n'est donc pas question que j'en sois exclue et ceci avant même de donner à cette présence féminine d'autres dimensions: morale ou intellectuelle par exemple.

Dans le même propos, Denise Brahimi a démontré dans un article au sujet des artistes peintres maghrébines, que la représentation figurative correspond chez elles à la découverte de l'espace et du corps.

De la même façon, nous pensons que l'écriture du corps correspond chez les romancières maghrébines au même désir de reproduire l'espace matériel ou moral en y intégrant le corps à partir d'un imaginaire personnel qui défie les stéréotypes de la mythologie socio-culturelle autour de la beauté, de la féminité et de l'identité sexuelle.

Nous choisissons Assia Djébar à ce propos car nous pensons que c'est la romancière maghrébine la plus engagée dans ce sens. Nous nous proposons de voir comment son écriture fonde une nouvelle conception de la présence féminine à travers laquelle les images esthétiques et morales du corps occupent l'espace du texte.

Ainsi, la beauté et la féminité sont présentes sous deux aspects:

Le premier correspond à la conception de l'imaginaire socio-culturel et collectif; la narratrice en fait l'étalage dans son récit à travers des rites où s'exprime la mentalité collective, sous l'ordre d'une vision patriarcale (cérémonies et fêtes de mariage, visites au marabouts, sorties au bain maure).

Le deuxième aspect correspond à une vision provenant de l'imaginaire personnel de l'auteur dont des représentations et des nouvelles valeurs (beauté intérieure, sérénité, transparence...) relatives en grande partie à l'Art et à l'imagination romanesque dans leurs formes les plus sublimes et les plus idéalisées.

1) Les critères socio-culturels de la beauté et de la féminité

Je reviens sur mon idée de base pour dire qu'au Maghreb c'est l'imaginaire socio-culturel qui fonde la relation que la femme entretient avec son propre corps; il en dicte les lois et mesures. Ainsi ce même imaginaire collectif réserve-t-il à la beauté et à la féminité les lieux de leur manifestation en prenant le soin d'en préciser les limites morales entre le dedans et le dehors; les normes se fixent dans une détermination rigoureuse de ce qui est pudeur et consistance ou de ce qui est légèreté et frivolité, quand il s'agit de la mouvance du corps. Par exemple, la beauté devient douteuse quand elle est dépourvue de pudeur. Une belle femme sans pudeur est taxée de manque de vertu. A ce propos, Assia Djebar raconte dans *Vaste est la prison*, l'ambiance qui règne dans le bain maure, lieu scène où se manifeste le corps dans son état naturel sans fard ni supports matériels (vêtements).

Parmi les femmes se trouvaient: "des jeunes... à la beauté violente (... dont les bourgeoises méfiantes suspectaient la vertu) elle s'épilaient le corps avec une impudeur ostentatoire, mais gardaient à leur cou et sur leurs bras nus et mouillés des bijoux lourds d'un or étincelant..." (12).

Manifeste dans ses atouts les plus fastueux (le port des bijoux), la beauté féminine s'exhibe ainsi dans le bain maure, indiscreète et immorale, livrée aux jugements les plus dévalorisants. Rappelant qu'au Maghreb l'imaginaire socio-culturel est toujours méfiant à l'égard du corps féminin, de la beauté et de la féminité par conséquent: "un besoin d'effacement s'exerce sur le corps des femmes qu'il faut emmitoufler, enserrer, langer comme un nourrisson ou comme un cadavre. Exposé, il blesserait chaque regard, agresserait le plus pâle désir, soulignerait toute séparation" (*L'amour, la fantasia*: 207).

A propos d'une jeune fille qui a été contrainte à abandonner l'école, la narratrice raconte comment "son corps la trahissait, ses seins naissaient, ses jambes s'affinaient, bref l'apparition de sa personnalité de femme la transforma en corps incarcéré" (11).

Ainsi donc, les signes les plus naturels de la féminité sont-ils condamnés. Jugés agressifs, menaçants, violents et dangereux, la morale patriarcale aurait tous les droits de les soumettre à l'incarcération.

Cependant, quelques soient la rigueur et la réticence de l'imaginaire et de la morale patriarcale dans leur manière de s'approprier les espaces matériels aussi bien que moraux, la femme dispose toujours d'une entre ouverture: dans le bain maure le corps féminin a le loisir de se livrer à une nonchalance sensuelle où le poids de la morale disparaît dans une ambiance tiède et vaporeuse. Même pour la femme la plus cloîtrée et soumise le droit de sortir de chez elle, pour se rendre au bain maure, est incontestable.

Néanmoins, dans ce même lieu presque sacré où on ne risque pas de soupçonner la présence du moindre regard masculin, la morale patriarcale continue à dicter sa conception de la beauté et de la féminité. Le corps féminin doit ainsi se conformer à quelques critères esthétiques en ce qui concerne un certain type de beauté canonique, auquel répondent ces signes physiques: "largeur des hanches", "opulence du tour des reins", "poitrine assez manifeste", "jambes et avant-bras pleins", "blancheur de la peau", ainsi le portrait de cette matrone bourgeoise que décrit la narratrice dans *Vaste est la prison*: "une dame opulente [...] épanouie, les pommettes rosies de chaleur et le front auréolé d'une coiffe de taffetas blanc aux franges violacés".

La morale patriarcale renferme, pour ainsi dire, le corps féminin dans sa dimension charnelle et les femmes inconscientes et aliénées à cette même morale ne cherchent qu'à la satisfaire.

2) Les images artistiques du corps

Au désir de délivrer la femme de l'emprise des valeurs patriarcales en ce qui concerne ses beauté et féminité correspond chez Assia Djébar sa façon originale d'exploiter la dimension esthétique du corps dans l'écriture romanesque.

La présence féminine est ainsi mise en valeur à travers un contexte artistique: musique, danse et scènes cinématographiques dont les séquences s'inspirent des portraits de femmes dans la peinture orientaliste (Delacroix et J. B. Tissier).

L'originalité de cette entreprise consiste à lier la beauté et la féminité à de nouvelles valeurs morales et artistiques que la femme peut cultiver dans sa manière d'être: discrétion, sensibilité et transparence entre autres.

Vaste est la prison présente ainsi le corps féminin sous d'autres aspects que ceux de la vision patriarcale à partir d'un imaginaire non pas collectif mais plutôt personnel à travers lequel Assia Djébar expose la dimension esthétique du corps féminin dans des espaces ouverts qui défient toute forme de clôture.

a) Le corps dansant

L'auteur met en scène les images d'un corps féminin épris de danse rituelle, presque mystique, délivrant ce même corps de la rigidité des tabous qui pèsent sur sa présence en faisant abstraction de son aspect érotique. Accompagnée de vibrations musicales, cette danse choréographique célèbre "le secret du corps et son rythme autonome, le velours intérieur du corps" (63).

Cherchant à mettre en harmonie âme et corps la danseuse écarte tout soupçon d'érotisme. Guidée par les vibrations du jazz, elle se meut dans une cadence rythmée en improvisation théâtrale mouvementée censée sublimer son corps, le dotant des caractéristiques d'une fleur ou d'une tige élancée en faisant abstraction de ce qui, en lui, tenterait tout regard voyeur:

"... Je préférerais soudain évoluer avec lenteur, mes pieds [...] marquant le rythme quasi sèchement, mes hanches ou mon torse appliqués à soustraire de celui-ci l'excès, à atténuer les entrelacs, à transmuier le caractère oriental en des figures sobres [...] seuls mes bras devenaient lianes, dessinaient l'arabesque, seuls, mes bras nus, ce soir, évoluaient, dans la pénombre, tantôt en serpents, tantôt en calligraphie" (63).

Ainsi, la narratrice retrouve-t-elle son corps dans une réconciliation harmonieuse que seul l'art est en mesure de lui offrir.

Devenant lui-même mémoire ce même corps parcourt les espaces imaginaires de l'écriture et de l'architecture orientale à la poursuite de quelques traces enfouies dans un passé lointain et ce n'est pas par hasard que l'auteur évoque, ici, des figures d'arabesque et de calligraphie. La danse est en ceci une mise en mouvement géométrique du corps qui exalte implicitement la beauté féminine par des gestes ondulants et gracieux.

L'image que dégage ce corps féminin dansant est celle d'un langage, d'une expression suspendue entre geste et écriture, en association chorégraphique, métaphorisant ainsi, de façon poétique, ses élans et désirs à se révéler au monde dans les figures les plus suggestives où se mêlent art et sensualité.

Dans sa quête d'une originalité de la mouvance du corps et de la beauté de la scène, la narratrice détourne ainsi le regard masculin voyeur en un regard poétique auquel elle donne le

droit d'exister en tant que spectateur: "Ainsi (dit-elle) un homme m'avait regardée danser et j'avais été vue". Bien plus, je me sentais avec une conscience aiguisée, heureuse (rien à voir avec l'amour propre, ou la vanité narcissique, ou la coquetterie dérisoire...) d'être vraiment "visible" pour ce jeune homme" (64). Prenant sa revanche, défiant l'imaginaire collectif, la narratrice, à partir d'un imaginaire personnel qui gère la relation entre l'objet du regard (la femme) et le sujet voyeur (l'homme), s'invente ainsi une nouvelle éthique à travers laquelle elle s'offre le loisir de se dévoiler, de se sentir visible sans gêne, de couvrir la mouvance de son corps par une ambiance poétique et artistique qui protégerait sa féminité de toute suspicion, lui offrant le bonheur d'être elle-même.

La danse, quand elle est exercée dans ce rituel de ce qui est la transparence de l'âme, est un hymne à la beauté et à la féminité dans leurs traits les plus fabuleux: l'élégance du mouvement et la grâce du geste célèbrent ainsi la présence du corps dans ses atouts les plus féminins, les plus charmants, mais les plus discrets aussi.

La nonchalance et la souplesse du corps dansant finissent par englober et briser la rigidité de l'espace qui le contient qu'il soit matériel ou moral, débordant de cette façon, dans un autre espace imaginaire, transmuant les contours et la clôture des lieux en poussant leurs limites vers un univers, moins fermé, toujours plus vaste où n'existerait plus que le rêve insouciant d'un corps libéré des contraintes et livré à son entreprise séductrice, dans le sens artistique du terme.

b) Le corps sous les vibrations de la musique

Comme la danse, la musique est un autre langage métaphorique dont le rythme interpelle le corps. La narratrice décrit ainsi l'émerveillement des sens que provoque en elle l'écoute du jazz: "je me sentais flotter dans une surprenante allégresse, une gaité toute gratuite...". Au désir de s'oublier dans cette ambiance musicale, s'ajoute celui de s'initier au seul plaisir qui oriente son corps vers cette insoutenable légèreté qui lui donne l'impression de voler.

L'écriture du corps chez Assia Djabar devient une écriture mouvementée, pour ainsi dire, où le corps est le lieu de manifestation joviale ou dramatique suivant les circonstances qui gouvernent sa présence au monde.

Ainsi à la beauté d'un corps dansant sous les vibrations de la musique dans *Vaste est la prison* s'oppose la laideur qu'exhibent en transes les vieilles femmes en détresse, "ces prêtresses païennes" comme se plaît à les nommer la narratrice dans *L'Amour, la fantasia*.

Alors que la danse délivre le corps en élargissant les proportions de ses désirs en mouvance et liberté, la transe, elle, dévoile un corps tragique dont le drame prend forme dans un spectacle douloureux où tout devient prétexte pour libérer les lieux du refoulement; les sons des tambours, les chants liturgiques, les voix rauques et les cris frénétiques dans une poétique de la douleur qui fait éclater, à travers les tressaillements des corps, la détresse des âmes:

enfin, la crise intervenait: ma grand-mère, inconsciente [...] entraînait en transes ... à elle seule, elle tenait les rênes de l'émotion collective. [...] on la portait presque, tandis que transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénuée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule [...] obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus: toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsée hors de la prison de ses jours. (*L'Amour, la fantasia*: 168-169)

c) L'image cinématographique du corps: de l'opacité à la transparence

La conception de la féminité et de la beauté dans l'écriture de Assia Djabar est relativement liée à la condition de la femme maghrébine dans la réalité socio-culturelle. Mais

nous pouvons déjà avancer que dans l'imaginaire maghrébin en général les images et métaphores de la beauté et de la féminité sont à situer au niveau de la représentation symbolique entre une forme de clôture morale, d'opacité qui pèse sur la présence féminine dans toutes ses manifestations (physique entre autres), et une forme d'ouverture fictive recherchée au niveau de l'imagination, à laquelle aspire l'écriture romanesque féminine et l'art quand il s'intéresse à la femme comme prétexte ou comme sujet de création.

L'exemple en est dans *Vaste est le prison*: la quête qu'entreprend la narratrice metteur en scène à la recherche de quelques images obsédantes de la beauté et de la féminité dans les espaces les plus lointains et les plus clos, non seulement au niveau matériel mais aussi au niveau moral et imaginaire. Cette entreprise particulière et assez originale dans le domaine de l'écriture met en scène la création au féminin quand l'anecdote initiale se résume à un regard de femme posé sur des femmes dont l'anonymat devient la forme de présence la plus significative.

Ce regard assez poétique que Assia Djébar explore dans sa manière de saisir la présence féminine s'investit dans un double jeu de l'opacité et de la transparence provoqué à sa naissance par le port du voile et à travers lequel apparaît une beauté paradoxale qui s'inscrit dans un double mouvement du corps féminin, correspondant à une mise en scène le faisant simultanément apparaître ou disparaître selon qu'il soit voilé ou dévoilé.

Cette même présence-absence (ce double jeu) gouverne, en partie, le rituel de la séduction quand il s'agit d'un regard masculin qui perçoit le corps féminin en tant qu'objet esthétique érotisé.

La démarche de Assia Djébar dans *Vaste est la prison* consiste à bouleverser ce schéma traditionnel dicté par une vision patriarcale de ce que doivent être la beauté, la féminité et la séduction entre autres.

Ainsi, au niveau de la description tout fonctionne de sorte à préserver le personnage décrit, ici la femme, de toute exploitation érotique démesurée, ne serait-ce que sur le plan fictif; d'où cette description idyllique de la femme inconnue que l'auteur a choisi d'appeler la Madone: "Vingt ans [...] un visage d'une harmonie troublante, d'un éclat si pur, en même temps comme terni d'ombre... Un sourire à demi, ne percevant pas pour lui même sa propre tristesse" (22).

La beauté du personnage en question (la femme) provient ainsi de cette touche de mystère qui entoure sa présence, cette discrétion qui accentue son charme en lui ajoutant plus d'attrance par le contraste qu'elle condense autour de lui.

Assia Djébar a sans doute voulu retrouver dans ce portrait les traits d'une Joconde orientale cherchant, par là, à satisfaire son goût pour la peinture orientaliste; d'où la coïncidence entre ce portrait de femme qu'elle narre à travers ce qu'allait devenir une représentation cinématographique imagée de ce personnage et les traits de l'Odalisque de J.B. Tissier qui figure sur la couverture de *Vaste est la prison*.

A travers cette chasse aux images qu'entreprend la narratrice, on aurait compris que l'auteur poursuit ainsi des traces évanescences de femmes dont le portrait, terni par le temps, ne peut provenir que d'un imaginaire ancestral mythologique, d'une mémoire séculaire féminine; celles des reines de Carthage et des déesses peuplant une Antiquité ensevelie dans les méandres des temps archaïques.

Aspirant ainsi à reconstruire le passé féminin en images présentes, la narratrice auteur exprime son désir de retrouver à travers l'allure d'un corps féminin en mouvance ou à travers les traits d'un visage paisible des valeurs évanescences, nobles et aristocratiques. Le portrait idyllique d'une tante lointaine surgit ainsi à travers une photographie: "(elle assise, le visage allongé, le corps évanescence, dans l'énorme fauteuil d'un salon syrien dont le luxe nacré

m'intimidait des années après), elle avait pris dans mes songes d'enfant, une présence poétique obsédante..." (223).

Cette obsession de poésie, de lumière et de transparence, après tant d'années d'ombre et de clôture, est à l'origine d'une description du personnage féminin souvent narrée chez Assia Djebar dans les traits d'une présence somptueuse, surtout quand l'ouverture sur l'intimité féminine qu'offrent l'écriture et l'art est couverte par un regard de femme peut être moins compromettant que dans le schéma habituel; celui où cette même intimité est souvent révélée à travers un regard masculin. L'oeil de la caméra dans *Vaste est la prison* est extrêmement féminisé de manière à ce que la présence de la femme projetée à l'écran comme dans l'écriture ne perde rien de son intégrité physique et morale au risque, bien sûr, d'une interprétation narcissique où il serait question d'une projection-identification où la narratrice-auteur contemplerait sa propre intimité dans l'image de n'importe quelle autre femme.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BRAHIMI, Denise (1991). "Les Maghrébines et la peinture" in Appareillages. Paris: Deuxtemps Tierce.

BELLEZA Y SEDUCCIÓN EN *VALE ABRAÃO*

Antonio Álvarez de la Rosa
Universidad de La Laguna

Una confesión que pretende ser una justificación. De la abundante producción de Agustina Bessa-Luís (1922) sólo conozco *Vale Abraão*. Al no estar traducida al español, la he leído en portugués y todavía rechina en mis neuronas el desconocimiento de esa fonética. ¿Cómo atreverse a hablar sobre un aspecto de esa obra con tales impedimentos? Cosas de enamorados que suelen tener reacciones ilógicas y osadas. Mi amor por Emma Bovary me ha tendido una trampa y ya veremos el resultado.

Película de los hechos y nunca mejor dicho. La escritora portuguesa tienta a Manoel de Oliveira para que lleve a la pantalla la historia que Flaubert nos legó. El anciano cineasta le devuelve la pelota y la reta a escribir una novela que fuera, a la vez, una nueva versión de *Madame Bovary* y, además, una reflexión, desde su atalaya actual, sobre los contenidos esenciales de esa obra. Vista la película y dada la obligación que nos autoimponemos todos los miembros de la cofradía flaubertiana, me fui de excursión literaria por ese *Vale Abraão* de resonancias bíblicas. Terminé agotado porque no llevaba el calzado lingüístico apropiado, pero con los pulmones de lector bien oxigenados.

Así pues, mi acercamiento a Bessa-Luís parte de la novela de Flaubert y de la película de Oliveira, listones estéticos muy difíciles de superar y que, en todo caso, me hacían llegar a *Vale Abraão* con la escopeta crítica cargada de impertinencias. Leída la novela, me avergüenzo de mi prejuicio, porque creo que me ha vuelto a subyugar la madame Bovary de nuestros días, una mujer que, como su progenitora, quizá también llora en silencio en mil patinillos húmedos, tal y como Flaubert le escribió a Leroyer de Chantepie (cita de la Correspondencia).

Ahí está quizá la clave de toda esta obra. Por una parte, el cordón umbilical que la ata con su predecesora decimonónica a través de situaciones similares: nombres de personajes, Ema y Carlos, el baile como momento clave en la vida de ambas mujeres, el primer matrimonio y las hermanas de Carlos Paiva, trasuntos de la madre de Charles Bovary, el suicidio. Existen, además, una buena cantidad de detalles que recuerdan escenas de la novela de Flaubert: Carlos dormido en el baile, la caja de puros que olvida el primer amante de Ema, la muerte de Carlos, etc., guiños cómplices de quien conoce muy bien la novela del normando. No obstante, Bessa-Luís no se esconde tras las bambalinas de Flaubert. Más bien las utiliza como pista de despegue, como escritura preñada de sugerencias, como terreno abonado para quien ha sabido "leer" esa obra desde la perspectiva de nuestros días.

El concepto de belleza que se despliega en *Vale Abraão* es, grosso modo y con piel nueva, el que muchos escritores románticos y decadentes analizaron ya hace casi siglo y medio, es decir, el explosivo cóctel que la sociedad no es capaz de beber: la belleza femenina, mezcla de placer y dolor, de atracción y repulsión. Recurro a Mario Praz (1977: 43-65) para sintetizar lo que pretendo decir: "*Toute la littérature, depuis le romantisme jusqu'à nos jours, insiste sur cette impossibilité de séparer le plaisir et la douleur, en théorie; et en pratique, elle recherche les sujets de beauté tourmentée et souillée*". Cómo no recordar, al hilo de la conclusión del gran crítico italiano, esa carta de Flaubert a Louise Colet (27-XI-1873) en la que, tras describirle un burdel oriental, acota su sentido de la estética: "*Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme*".

Desde las primeras páginas, se advierte que Ema Paiva es un personaje inquietante, no sólo para los hombres, sino también para las mujeres. La luz que desprende el foco de la belleza de Ema Paiva en medio de las fúnebres señoras es sentido por ella como un poderoso instrumento de exclusión, "no porque les corrompiese a los maridos, sino porque ejercía un efecto fatal en ellas mismas" (185). Ema Paiva, como Emma Bovary, lo intuirá, aunque no podrá impedir el verse atrapada en la tela de araña masculina y social. Para las mujeres, decía, porque desde las primeras páginas se advierte claramente en la visita de la joven a la casa de sus tías "gente diferente, evaluadora, culta". Y esta fue la conclusión que las aristócratas hermanas sacaron: "Ema entró en la sala, con su andar ligeramente vacilante y dejó claro que era una mujer temible. Su belleza era tan manifiesta que las señoras Mello [...] se irguieron en las sillas como si recibieran una visita amenazadora" (Bessa-Luís, 1993: 18). Debo aclarar, de pasada, que Ema padece desde la infancia de una cojera que pasa casi desapercibida. En ese pasaje de la novela, este defecto transmite, más bien, un efecto diabólico, provoca una ambigua seducción: no sabemos si nos sentimos atraídos por su inocencia de primera comunión o por el aura de malignidad que desprende. También la protagonista es consciente, por una parte, de que era "una injuria a la belleza", pero asimismo del poder erótico de esa deformidad, porque "ese insulto la elevaría a los ojos de los hombres y podía atreverse a vencerlos, manejarlos y negociar con ellos" (154). En un entorno social -el de un cierto matriarcado rural, para entendernos- que no perdona excesos visibles, la belleza de Ema, no conforme a la simetría de las conveniencias, y el insolente rictus de su boca, son considerados como claras señales de dinamita erótica e ideológica. Al verla, vestida de primera comunión, "vestida como para casarse, de blanco y con una sonrisa indefinible, ligeramente cruel", advierten, con desagrado, el peligro de esa belleza heterodoxa por exuberante, la ven "como si fuese un animal de presa husmeando su dieta de sangre caliente", sienten que se hallan "ante un caso único; una muchacha con libertad para decidir y que ni siquiera tiene idea de la sumisión" y concluyen: "Todo en ella tiene un aire siniestro, empezando por la belleza" (19-20).

A lo largo de la novela son muy frecuentes las apostillas a la belleza de Ema Paiva, como si del anuncio de una fatalidad se tratara, señales de alarma que serán captadas, repito, por las mujeres y por los hombres. Vayan unos pocos ejemplos de esos mojonos narrativos que van jalonando la trayectoria de la protagonista, centrando la mirada de los Otros, encerrándola en la jaula de una estética inquietante. Cuando su marido comienza a caer en la cuenta de la apatía que domina a Ema, barruntando ya ese "limbo" matrimonial, adivinamos de la mano de Bessa-Luís que ambos "eran unos desconocidos bien intencionados, interesados en el sonambulismo en pantuflas que compartían, sin compartir ninguna otra cosa" (63). En medio de esa etapa de desinterés por todo, "la belleza de Ema se hacía tan evidente que provocaba una especie de parálisis" (65). Y es ahí, en el momento en que empezamos a vislumbrar la demonización a la que está siendo sometida Ema Paiva, cuando se proyecta sobre ella, de manera explícita, la larga y poderosa sombra de su antecesora literaria, puesto que comienzan a llamarla madame Bovary o la "Bovarinha" (65), referente literario que aparecerá en multitud de ocasiones a lo largo de la novela que comentamos.

La belleza de ambas protagonistas, el deseo de traspasar los muros de la condición femenina, la constatación de una realidad castrante, de una atmósfera social que las ahoga en su deseo de libertad, es el motor que mueve ambas vidas. Sin embargo, desde ese mismo fondo común, las diferencias son evidentes. Al contrario que la heroína de Flaubert que, en medio de la oscuridad normanda, nos atrae sobre todo por la luz que aporta con su lucha intrépida y suicida, Ema Paiva no acaba de hacer explotar el magma que incuba en el seno de su sociedad. A pesar de algunos conatos de lucha, la suya es la conciencia de un fracaso en su condición de mujer. Ni

siquiera utiliza la poderosa arma de su belleza -moneda de cambio, chantaje permanente que el hombre concede a la mujer para escapar de sus límites- para trastocar el orden impuesto. No sabía servirse de la inquietante seducción que provocaba. "Pertenece a la escuela del desencanto y la sociedad en decadencia, rotas las bases de su propia descomposición, en nada le podía ayudar" (93). Si una fue, remedando a Stendhal, un pistoletazo en el concierto silencioso de un pueblo normando, la otra es una bomba que nunca acaba de explotar en la provinciana sociedad de la postrevolución portuguesa. Aún soltera, consciente de la desazón que produce entre los campesinos que cesaban en sus labores cuando la veían pasar, "un brutal deseo volaba como mariposas negras", Ema empieza a comprender la trampa que esconde la fascinación masculina por la belleza de la mujer, es decir, cómo la mirada del hombre puede inocular en ella la duda, el temor de no ser capaz de agradarles. De ahí que concluya que "sólo podía hacer una cosa: ceder, disimular, darse por muerta" (25). No es nada casual, por ello mismo, que Pedro Dóssem, su confidente, su "filósofo", pensara con sagacidad que la belleza de Ema "mostraba algo de impropio en el marco vegetal de la provincia, cínica y llena de compromisos de opinión [...], comenzaban a mirarla con un poco de interés, que significaba el comienzo de una amenaza" (54).

Respecto al amor de los hombres, Emma Bovary, por citar un momento culminante de la novela de Flaubert, se incinera en su dolor y el mundo y hasta la naturaleza dejan de tener sentido cuando recibe la famosa carta de ruptura de Rodolphe. En cambio, Ema Paiva, que no ama a los hombres, sufre sus decepciones amorosas sin que se le altere el pulso de su desespero, con el mismo registro en el encefalograma plano de su destino como mujer. La ineluctable marcha hacia la muerte de la heroína de Flaubert está marcada por la intensidad paroxística en los altibajos de la felicidad y la desgracia. En la de Bessa-Luís, por el contrario, no hay grandes curvas ascendentes o descendentes. Es como si su vida estuviera agarrotada por la mediocridad ambiental que sólo permite ambiciones mediocres. Esta me parece una de las claves de la novela portuguesa. La belleza de Ema deja de ser inspiración y revelación en la retina de la imaginación. Viene ya marcada desde la infancia ese recatamiento forzado, esa contención de la belleza. De hecho, su padre lo intuye y la prepara para no transgredir la conveniencia del pudor, porque "no la podía entregar a la aventura humana de reconocerse bella y ser capaz de contrariar su condición femenina, es decir, su oscuridad" (34). De ahí que Bessa-Luís descargue su adrenalina crítica y apostille: "La época todo lo absorbía, no circulaban obsesiones que produjeran el amor lírico; los placeres de la hipocresía superaban a los placeres de la cama [...]. Ya no se vivía para ser feliz, para soportar una angustia, para medir fuerzas con el destino; se vivía para entrar en una estadística" (73).

Otra confesión. Como ya señalé, cuando me zambullí en el texto de Agustina Bessa-Luís, lo hice condicionado por la visión de la película. No he podido -ni querido, por lo demás- desprenderme del rostro, de la intemporalidad estética de la actriz Leonor Silveira, la Ema Paiva de Manoel de Oliveira. Lo hago constar porque, como en mi caso, el espectador seducido ya no puede zafarse de ese rostro que, sólo con la lectura, estaría por construir en la imaginación. Sólo lo apunto, pero hoy quizá sea el cine el único arte que hace explotar la seducción en su estado más puro.

A propósito de seducción. Ahí está otro de los soportes que sostienen el entramado narrativo de esta novela, arquitectura hecha de secuencias intemporales, exenta de linealidad. En ella, dicho sea de paso, el tiempo se estanca y la escritura de Bessa-Luís es como una corriente que nos arrastra unas veces hacia el pasado, otras hacia la nostalgia del futuro en forma de "saudade" y otras, por fin, se empantana en un presente de aguas fétidas, en ese presente que,

como el barro que acabará atrapando a Ema Paiva, desmorona los pilares del pequeño embarcadero y la vida de la protagonista.

Recurro a Baudrillard y a su libro *De la séduction* para apuntalar lo que voy a tratar de expresar. Recomiendo, por tanto, su lectura tras recorrer *Vale Abraão*. En clave de filosofía, aclara mucho de lo que esta novela encierra. Puesto que "*séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre*" (Baudrillard, 1988: 98), la Ema portuguesa, contemplándose en el espejo de los demás, sólo se siente ella, segura y dominadora, cuando se desenvuelve sobre la escena del teatro del mundo, máscara de su ficción. Por eso "amaba un tiempo teatral e imaginario que intentaba destacar de una realidad que la desgastaba" (163). En uno de los numerosos flash-backs que se anclan en la tierra edénica de la infancia, Ema explica a su confidente Lumières la necesidad de teatralizar su perfil devorador: "actuaba como en el teatro, tomando a los demás como verdaderos comparsas para sobrepasarlos y dejarlos en la sombra [...]. En ese momento, Ema quería el amor de todos los hombres y para ello sería capaz de dar la vida por los aplausos" (194).

La belleza seductora de Ema es un doble y poderoso trampolín que, por una parte, la aleja de su verdad y, por otra, saca a los demás de las casillas de sus realidades. Vive en la ficción y ficcionaliza la vida de los que la rodean. Desde su apariencia frágil, el veneno que inyecta su belleza tiene el efecto de aletargar o de debilitar a las víctimas que sólo la consiguen en el territorio de la imaginación. Porque se rodea de empalizadas que impiden ver a la mujer que era, su seducción no radica en la entrega sexual que, en el fondo, nunca se produce: "Ema conseguía dejar su imagen con la sensación de ser soñada, sólo disponible a través de los abandonos de la memoria" (195). Intuye que ser mujer es un peligro y que las libertades e igualitarismos actuales quizá sólo sean una poderosa excusa, un blindaje masculino para seguir manteniendo a raya aquello que no acabamos de comprender y, por consiguiente, de aceptar. "En una época de mediocridad, no es posible que la belleza despierte pasiones mortíferas" (282). La fascinación de Ema no deja de estar presente en el aire de su entorno, pero había que mantenerla a distancia, porque como escribe la narradora portuguesa, "lo que nos fascina, corrompe y lo que amamos, en el fondo de nuestra naturaleza fracturada por el libre arbitrio, puede destruirnos" (204). O sea, es posible que estemos hablando de la debilidad de las certezas pétreas del hombre y de la imposibilidad de resolver el núcleo duro de la condición femenina, lo que Baudrillard ha condensado en frase contundente: "*Le masculin est certain, le féminin est insoluble*" (23).

Por último, situemos la melancolía de Ema frente al espejo de su belleza, la conjunción misteriosa que, sobre todo desde Baudelaire, advertimos en ese emparejamiento. Quizá nadie mejor que él para revelar esa aparente y oculta contradicción. Además de los numerosos poemas en los que la melancolía, o su pariente el dolor, se hermanan con la belleza, recordemos esas líneas famosas de *Fusées*, es decir, su definición de lo bello: "*Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie en est l'un des ornements les plus vulgaires- tandis que la **mélancolie** en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de beauté où il n'y ait du **Malheur***" (Baudelaire, 657).

Diríase que, en un salto de siete leguas literarias, el personaje de Ema Paiva es la reencarnación ficticia de ese dúo cruel. Desde las primeras páginas, soltadas las amarras de la infancia, el lector contempla a una mujer cuya "belleza parecía desplegarse sobre la superficie sedosa de un dolor durmiente" (30). No recuerdo ningún pasaje en que Ema aparezca en el escaparate social e incluso en los alveolos de su intimidad, mostrando una belleza serena, transmisora de serenidad. Es como si en ella se produjera una escisión: por un lado, su rostro y su

cuerpo hermosos y, por otro, un halo de melancolía o de tristeza. La intuición de su desclasamiento moral o la conciencia de su "indecencia" -que ya no es la sexualidad fuera del matrimonio ni alguna que otra desviación de la ortodoxia- consistía en "consolidar los sueños, sentir el deseo del ausente, retomar todos los días la melancolía de lo imaginario imposible de materializar" (231-2).

En la inexorable marcha hacia el suicidio, Ema Paiva se va sintiendo acorralada no sólo por la incompreensión externa, sino por su cada vez más firme convicción, madurada desde su lejana toma de conciencia como mujer, de que la vida es la imposible posibilidad de aunar la realidad con el deseo. No se parece a la Bovary de Flaubert en ese intento -vano en ambos casos- de romper las ataduras de un matrimonio amargo, sino "porque tenía que romper con la desilusión" (292), porque comprende que la única manera de defenderse de las aristas conyugales es "metiéndose en la concha de su decepción" (293).

El suicidio en silencio, en las silenciosas aguas de un lago en nada, se parece al de la Bovary, salvo en su conclusión, por supuesto. Se inscribe en la decadencia de ese valle, de una sociedad provinciana que, a fuerza de taponar sus pasiones, explota hacia dentro. Ese *Vale Abraão*, sueño de la infancia, escenario posible en el que llegar a ser estrella por un día, acabó ahogándola, al comprobar que no existía ese "lado del espejo en que la realidad se desarticula para dejar sólo la candidez de las esperanzas nuevas: el amor, la vocación de espacios aún no creados, la libertad en que la pasión renuncia a lo que es humano" (303).

Como acólito de Flaubert, nada más lejos de mí que la funesta manía de concluir. Sin embargo, creo que la gran cuestión que plantea la magnífica novela de Bessa-Luís es si, en el fondo-fondo, las mujeres siguen siendo trasuntos reales de la Emma Bovary de ficción. Es decir, si la belleza y la seducción de la belleza continúan actuando como diques de contención masculinos, si de verdad está borrada para siempre la mancha infamante de la terrible culpabilidad con que la civilización judeocristiana ha aplastado a la mujer durante siglos. No pretendo insinuar que la serpiente bíblica pueda resucitar, pero no estoy tan seguro de que haya desaparecido esa maldición. Veinte años sí que son algo y lo cierto es que durante las dos últimas décadas la mujer ha cambiado, en gran medida con sus únicas fuerzas, más que durante muchos siglos. Lo que no tengo tan claro es que ese cambio haya sido aceptado en las honduras de nuestra visión masculina. Menos aún después de leer esta novela de Bessa-Luís. Su olfato de creadora ventea tempestades sociales subterráneas, entre otras las que provocan la belleza y la seducción femeninas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. I.
BAUDRILLARD, J. (1988). *De la séduction*. París: Denoël, collection Folio.
BESSA-LUÍS, A. (1993). *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores.
PRAZ, M. (1977). *La chair, la mort et le diable*. París: Denoël.

REPRESENTACIONS DE LA BELLESA FEMENINA EN LA NARRATIVA CURTA DE CATERINA ALBERT/VÍCTOR CATALÀ

Francesca Bartrina
Estudis Universitaris de Vic

En la història cultural de la condició de la dona, hi ocupa un lloc rellevant la seva representació literària. Podem fer una lectura d'aquesta representació apel·lant al concepte de *writing as re-vision* d'Adrienne Rich (Rich, 1971), que considera que, per a la dona que vol llegir o escriure, el fet de mirar un text amb ulls nous és un acte de supervivència. És des d'aquesta perspectiva que examinaré la representació de la dona a l'obra d'una autora pionera de la literatura catalana moderna, una escriptora que va haver d'amagar-se darrera d'un pseudònim per tal d'escriure la literatura que volia. Ens plantejarem com les pàgines que va escriure Caterina Albert i que va signar Víctor Català representen la dona, què és el que ens diuen sobre les relacions de gènere i com defineixen la diferència sexual. Farem nostres les paraules de Rosalind Coward:

The term women-centred novels covers a multitude of sins. But the heart of this multi-faceted phenomenon is one dominant convention, a type of narrative which corresponds to existing (and therefore problematic) ways of defining women through their sexual personhood. Because the whole issue of women's sexuality and changes in structures of living are crucial to our experiences now, these novels are sometimes able to explore the questions of how female identity has been constructed and how this relates to society as a whole (Coward, 1984: 186).

Fins fa molt poc, l'obra narrativa de Víctor Català s'havia estudiat, gairebé exclusivament, situant-la dins del context de l'estètica modernista, i se l'havia immobilitzat amb l'etiqueta de "narrativa rural". No ha estat fins als anys noranta que han sorgit estudis que posen de relleu el fet que la *careta* de Víctor Català (segons l'havia anomenat ella mateixa) amaga una *escriptora* que pot considerar-se pionera en la creació d'uns personatges femenins que desprenen una força i una energia que singularitzen els seus escrits. És per això que creiem que els seus relats poden considerar-se *women-centred* en el sentit de la cita de Coward: ofereixen la construcció d'una identitat femenina i la seva relació amb la societat. Preguntar-nos com representa la bellesa femenina aquesta escriptora pot posar la clau al pany que obri la porta de l'estudi de les representacions de la dona en la literatura catalana contemporània escrita per dones.

En aquest context de relectura de l'obra de Caterina Albert, em proposo resseguir cronògicament els seus llibres de relats, des de *Drames rurals*, de l'any 1902, fins a *Jubileu*, de l'any 1951. No pas en va, els separa una distància de mig segle; això ens permetrà recórrer l'evolució que ha seguit el concepte de bellesa femenina en la seva obra a partir de la imatge de la dona en un relat significatiu de cada recull. Començarem pel primer llibre, *Drames rurals*, que ofereix un model de bellesa femenina que Lluïsa Julià ha definit amb les paraules següents:

Es basa en la versemblança socio-cultural del medi rural on ambienta els relats, de manera que la imatge de conjunt és una deessa camperola, de formes contundents, jove i saludable, morena i seductora. La Lena, per exemple, és la imatge de la seducció, lligada a tres elements físics centrals: el cabell llarg, els llavis i el pit. El model es perfila en oposició al que ofereixen les imatges pre-rafaelites; en la descripció de la Maleneta s'insisteix que és morena i de pell blanca, elements embellidors que contrasten davant la Rita, la cosina d'ulls verds, rossa i de pell bruna. La imatge es completa amb la descripció de la Forra, que esdevé "una gran deessa camperola" (Julià, 1993: 262-263).

Aquesta oposició de bellesa física que hem assenyalat es presenta, al relat *Ombres* (Català, 1902), a través dels personatges de la Maleneta i de la Rita, amb una preferència clara per la primera, per ser de pell blanca i morena. Al relat s'esdevé la desgràcia quan la Maleneta s'esllangueix, va perdent a poc a poc el senderi i deixa de tenir cura d'ella mateixa i del seu nen. Els símptomes externs de la seva demència són la deixadesa física, el rebolcar-se per terra, l'estripar-se i embrutar-se la roba, l'anar descalça i escabellada vagant per la muntanya... Només sabem que la causa es troba en la relació amb el seu marit, ja que ella fuig de casa seva i no vol tornar-hi de cap manera. Tanmateix, al marit de la Maleneta li diuen el *Sagristà*, ja que semblava un home de bé i "tothom li hauria donat l'hòstia sense confessar-lo" (Català, 1902: 105). Ni els altres personatges ni el/la lector/a no sabem què és allò que li ha fet el seu marit, quin és el motiu que li ha provocat la bogeria, però està clar que és alguna cosa que la vida no li ha ensenyat a suportar:

La Maleneta, espellifada, bruta, esquerpa, rostida com una terrossa pels sols i pels vents, seguí passejant d'una banda a l'altra, sota l'esplendidesa indiferent del cel i sobre la pau fecunda de la terra, l'ombra impenetrable de son misteri, el secret de sa llarga i trista bogeria (Català, 1902: 107).

El relat acaba amb una cita de Madame Severine sobre la presència dels enigmes en el món. Però aquesta cita no deixa de semblar gairebé irònica, ja que, si bé és un enigma el motiu concret que ha provocat la bogeria de la Maleneta, no ho és en un sentit més general: i és que resulta evident que és una víctima d'una societat que només l'ha preparat per al matrimoni, i que no pot suportar la causa que ha fet que aquest fracassi, tot i que té el recolzament de persones que l'estimen, com ara la Rita i en Geniset. En definitiva, la Maleneta seria també una de tantes dones que trobem a les pàgines de Caterina Albert que tenen la bogeria com a única forma de rebel·lió vital contra la societat de la qual són víctimes, com la Nela de *La infanticida*; amb la diferència que la Nela, en la seva innocència, podia articular el motiu de la seva bogeria. I aquesta demència que no entén la societat apareix en molts relats escrits per altres dones. Efectivament: això fa que Shoshana Felman, a l'article "Women and Madness: the Critical Phallacy" es preguntí el perquè d'aquesta correlació entre dona i bogeria, arribant a la conclusió que la bogeria és com un rebuig psicològic dels estereotips de sexe i gènere (Felman, 1975).

Al relat *La fi dels tres*, d'*Ombrívols*, de 1904, la història comença quan un don Joan prototípic, el Ros, ja es troba en l'inici de la seva decadència, després d'una vida egoïsta on no ha buscat més que el propi plaer, tractant les dones per al seu divertiment. El Ros s'atura a l'Hostal d'en Midó, i la narració ens ofereix aleshores una descripció de la bellesa física de l'hostalera, personatge amb una gran tradició literària:

La Xica era la pubilla de l'hostal, una noia fresca com un enciam de lletuga, amb un parell d'ulls més grossos que ametllons i uns costats plens de polpa que tota tremolava a cada pas. Era trempada i deseixida, i mai n'hi mancava una de fresca per a mocar els vianants que se n'anaven massa de la llengua (Català, 1904: 581).

Sabem aviat que aquesta noia s'ha buscat un promès, en Tonet, pagès adinerat amb qui pensa casar-se abans d'acabar l'any. En Tonet és molt gelós, té mal geni i el futur matrimoni no és ben vist pels pares del noi, ja que són víctimes del prejudici social sobre les hostaleres: "mossa d'hostal i figa verdal, palpant se maduren" (Català, 1904: 581). La Xica tenia qualitats naturals per sobreviure en aquesta situació, però les normes del promès havien començat a retallar-li la personalitat abans del matrimoni i tot:

Sinó que, per a satisfer-se a si mateix i tapar de pas la boca als pares, vigilava molt la pubilla i l'havia privada de fer gatzara amb els homes de l'hostal amb l'amenaça de plantar-la en sec al més petit greuge. I ella, que era bulliciosa i arrauixadota de natural, s'havia hagut de donar un punt a la llengua i comportar-se com una padrina de seixanta anys per a no perdre el bon partit (Català, 1904: 582).

Com que l'única sortida possible en la vida de la noia és la del matrimoni, i el seu objectiu és trobar un bon partit que la tregui de la vida de mala fama de l'hostal, no té més remei que sotmetre la seva personalitat a aquest control. Però al Ros li molesta que la Xica sigui esquerpa amb ell i, més encara, que li talli les bromes en sec i el posi en ridícul davant dels altres homes. És només per aquest motiu que planifica agredir-la sexualment aquell vespre. Quan se li acosta, totalment begut, la Xica té un ganivet a la mà perquè estava degollant un pollastre en aquell mateix moment. Sortosament, gràcies a aquesta arma, pot defensar-se i cridar. Hi ha dos monòlegs interiors que són especialment significatius després d'aquest fet. El primer és el de la Xica, que es diu a si mateixa: "Qui sap si [en Tonet] també m'hauria dit que bogejava. Sort que Déu m'ha tocat el cor, en cridar" (Català, 1904: 586). L'altre és el pensament del Ros que es justifica a si mateix pensant que si l'hostaler fa que la seva filla treballi a l'hostal és perquè està a la disposició de tothom: "gPer què l'hi té, la mossa, a... l'hostal... si no vol que l'hi toquin ni la matxuquin?... [...] Es deu pensar que a... a l'hostal s'hi va com... a missa..." (Català, 1904: 587). És obvi que la Xica és víctima d'una societat que no accepta per a les dones allò que és motiu d'orgull per als homes. I tampoc no deixa de ser significatiu que la Xica, la pobra víctima, es senti culpable de la situació per tots costats, tant per part de l'agressor com del seu promès, que la pot acusar de flirteig, i trencar el matrimoni.

La Xica, que serà venjada per en Tonet i un amic seu, estableix un diàleg intertextual amb les altres dones víctimes de la violència masculina que poblen les històries de Víctor Català. En aquest sentit, segur que no és gratuïta una metàfora que apareix al text i que lliga la Xica amb la Mila, la protagonista de la novel·la *Solitud* (Català, 1905), ja que Caterina Albert estava escrivint les dues històries simultàniament. Ja s'ha dit (ho ha fet Núria Nardi a la seva edició: Català, 1905: 307; i també Julià, 1993: 265) que la metàfora del "botó de foc" apareix als dos textos: a *La fi dels tres*, quan els llavis de l'agressor "se li enclastaren com un botó de foc entre coll i galta" de la noia (Català, 1904: 586). També a *Solitud*, després que la Mila pateixi la violació, el narrador heterodiegètic repeteix dues vegades la metàfora del "botó de foc que li cremava les entranyes" (Català, 1905: 307-309). Voldria fer èmfasi en la importància d'aquesta metàfora, que defineix les protagonistes com a cauteritzades, és a dir, víctimes de l'agressió sexual que les ha marcat per tota la vida com un ferro roent.

Hem vist que la Xica té una certa capacitat de reacció, un grau superior a la de la bogeria de la Maleneta del relat anterior: es defensa, crida i impedeix la violació. Si bé podríem dir que amb aquest relat Caterina Albert ofereix la seva pròpia visió del mite del don Joan, que acaba venjat i humiliat, tanmateix la protagonista encara no té la força de la Mila, per a qui la violació serà la humiliació definitiva que la portarà a actuar positivament cap a la pròpia vida, abandonant el marit i començant la davallada de l'ermita totalment sola i mestressa de si mateixa.

Una altra imatge de dona ben diferent és la que ens ofereix el relat *Capvespre de Caires vius* (1907). Donya Isabel és una experta meretriu benestant que ha arribat a la cinquantena. La història comença el dia que es casa el seu amant amb qui ella considera una "criatura de pocs anys, lletja, insignificant, fins d'estament inferior" (Català, 1907: 320). Donya Isabel apareix segura d'ella mateixa, com una dona que sap controlar el joc de la seducció i que coneix molt bé els homes. Ha posat la seva bellesa al servei de la manipulació dels sentiments masculins i al control del joc sexual. Ella, que se sap bella i intel·ligent, s'adona que alguna cosa se li ha escapat

amb aquest matrimoni imprevisit que la fa dubtar d'ella mateixa. Això fa que es miri en un mirall sense intenció de voler-se enganyar:

[...] reparà *conscientment* i per primer cop, que sa cara, de natural lluent, amb pell tendra i estirada, començava a pansir-se, com fruit que ja passa de saó; que entorn dels ulls se li marcaven una sens fi d'arrugues filamentosos; que les galtes, flonges, penjants, s'escorrien cap avall, ajocant-se en una mena de bosseta tova a cada costat de barra; que els cabells, negres i llustrosos com l'ala del corb, feien ressortir amb més vivesa els fils d'argent dels polsos; que, per a sùmmum d'ultratge, les dents, aquelles dents groguenques, però petites i seguides, començaven a desarrengrer-se, estirant-se com si creixessin... En una paraula: reparà, de cop i volta, amb una claredat absoluta, que estava notablement envellida (Català, 1907: 322).

Amb aquesta lucidesa, s'adona que el seu amant l'ha deixada per la joventut i la novetat. És molt significatiu aquest descobriment, ja que donya Isabel, conscient de la seva bellesa física, havia basat justament en aquesta la seva raó de viure, i s'adona que els anys la poden esborrar. En definitiva, la força dels seus ardis amorosos, amb els quals aconseguia retenir els homes, estava basada en la bellesa física, i ara que aquesta comença a desdibuixar-se pel pas del temps es troba més sola que mai.

La crueltat esfereïdora del text apareix quan, justament en aquell moment d'autoconsciència, li porten el seu fill, que és a les portes de la mort, malferit d'un tret. Donya Isabel plora desconsoladament, i tots els presents interpreten aquest plor desesperat com el que expressa una mare pel seu fill, però l'autèntic motiu del plor és l'agonia de la seva joventut. Les últimes línies del relat presenten la condemna de la protagonista:

[...] l'agonia de sa pròpia pecadora joventut; l'agonia d'aquelles xardors dimoniaques, resoltes a la fi en un gran, en un immens incendi de posta, precursor de la nit absoluta, sense estrelles ni besllums aconhortadores; la nit dels ceguets d'ànima, dels que han gaudit sense estimar, dels que han passat sobre la terra sense fer cap renúncia ni sacrifici d'ells mateixos (Català, 1907: 324).

En aquest sentit cal remarcar que els textos de Caterina Albert presenten diferents actituds davant la maternitat. Hem vist que la Maleneta renuncia al fill en la seva bogeria, i ara veiem que donya Isabel, que no ha après a estimar, lamenta molt més la mort de la seva joventut que la del fill.

Tretze anys després, Víctor Català va publicar el recull *La Mare Balena* (1920), del qual hem seleccionat el relat anomenat *Novel·leta*. La història ens explica el llarg festeig secret entre en Pasqualet, fill del propietari de la fàbrica, i la Nieves, una treballadora. Tot i que els dos joves han crescut junts, la família del noi no veu amb bons ulls el futur matrimoni perquè la Nieves és d'un estament social inferior. En Pasqualet es deixa entabanar pel doctor Reguera, un dels tants pretendents que ha desestimat la Nieves, i vol venjar-se de la negativa d'ella trencant la relació dels dos joves. D'aquesta manera, en Pasqualet es veu animat pel doctor a fixar-se en una jove barcelonina, de la qual no se'ns indica el nom, que té una posició social més avantatjosa. Assistim al monòleg interior del noi que es debat entre les dues noies:

Avesat ja als artificis i maules de la criatura que acabava de deixar, en trobava excessivament nua la Nieves i excessivament vulgar en sa senzillesa, de moviments ingràcils, de conversa monòtona, d'idees elementals i rutinàries; i ensems, massa dona, massa reverenda, massa poc festosa i insinuant, massa dura i inflexible a la càlida manyaga de sots dits nerviosos... (Català, 1920: 761)

En paràgrafs com aquest podem deduir el tipus de bellesa que representa la Nieves: és la dona bonica i treballadora, senzilla, directa, honesta, oposada a la donya Isabel del relat anterior,

ja que ni té experiència ni vol dominar els homes. En canvi, la seva contrincant és la dona coqueta i refinada, que li agrada flirtejar. Finalment, quan en Pasqualet deixa la Nieves després de tants anys d'esperar-lo, el seu únic poder és amenaçar-lo amb les paraules següents: "Para ment, Pasqualet, que em deixes en llibertat i que un dia no te'n penedeixis" (Català, 1920: 764). Finalment, en Pasqualet es casa amb el seu partit ideal, que sempre està malalta, mentre que la Nieves s'ha casat amb el pare d'en Pasqualet, i l'única cosa que sabem del matrimoni és que es veu el marit feliç.

És interessant destacar que la història apareix explicada des del punt de vista masculí. En cap moment sabem què pensa la Nieves, ja que l'última part de la història s'explica, únicament, des del punt de vista d'en Pasqualet. De tota manera, intuïm que s'ha venjat, i curiosament aquí sembla que el fet de tenir fills s'associï amb una mena de venjança, ja que la veu narrativa estableix una comparació entre la dona d'en Pasqualet, que no en pot tenir, i la Nieves, que es casa amb el pare d'en Pasqualet i tenen un nen i una nena preciosos.

Torna a ser diferent la imatge de la dona que ens ofereix el relat *L'esfinx* del recull *Contrallums* (1930). El protagonista és el pubill Bigorra, que és un tronera que queda encisat per una gitaneta d'uns setze anys que descobreix casualment en un aplec. La seva bellesa física apareix descrita explícitament:

Era d'una brunesa transparent d'ambre colrat, amb la cara més aviat ampla i curta, el front estret, les tempes deprimides, el nas recte, els ulls immensos i els llavis com una brassa viva; quan somreia, les dents i el blanc dels ulls li relluïen mateix que porcellana. Els perrucs, d'un castany destenyit, se li menjaven mitja cara i s'exhalava d'ella una ferumeta repel·lent. (Català, 1920: 892)

És interessant que ens aturem aquí, perquè ens trobem davant d'un prototipus de bellesa física diferent de les que hem vist fins ara. Per la seva ascendència ètnica, la gitaneta té la pell bruna i no blanca, però "els ulls immensos", com totes les protagonistes de les obres de Caterina Albert. Ara bé, per raons del seu *modus vivendi* després de molta mala olor: és l'única heroïna en què la netedat no acompanya la bellesa, però això no la fa menys atractiva per al pubill. Aquest la carrega a la seva tartana amb la intenció d'aprofitar-se'n, pensant que hi deu estar acostumada. Ella es deixa fer, però en el moment adequat treu un ganivet i li roba tots els diners. D'aquesta manera descobrim que ella ha jugat a fer-se la indefensa per aconseguir allò que volia d'ell: robar-lo. El pubill queda ben ridiculitzat per aquesta noia que utilitza conscientment la seva bellesa física per sobreviure.

Per raons d'extensió, hem seleccionat només un relat com a mostra dels dos darrers llibres de Víctor Català, publicats vint anys més tard del relat que acabem d'esmentar, *Vida molta* (1950) i *Jubileu* (1951). Es tracta del relat *Cendres* (Català, 1951), que presenta la descripció d'una dona que ja és àvia, però que viu una vellesa molt diferent de la de la donya Isabel que hem vist a *Capvespre*. La seva bellesa física sobreviu el pas dels anys:

Malgrat els escreixos i les minves que li havien endossat els anys, donya Marianita era encara una *jamona* de bon veure: espigada d'estatura, una mica tibadeta, amb l'enrampament d'època també -provinent d'un instint de dignitat sempre en actiu servei-, amb uns grans ulls clars, nets de les veladures grisenques de la vellesa, i una boca de dibuix perfecte, que despertava, sense saber per què, una vaga idea de petons, en trobar-se en la davallada de la cinquantena, estava revestida de tot el prestigi mundà que dóna una posició econòmica sòlida, un tracte exquisit, moltes relacions socials i l'ésser esmentada, cada dos per tres en les *cròniques de societat* (Català, 1951: 79).

Ens trobem davant d'una dona madura, d'una dona que ha patit, però també d'una dona que ha estimat. L'encert de la subtileza argumental fa que anem desentranyant progressivament quina

era la naturalesa de la relació que van mantenir l'Eusebi i la Marianita fa una trentena d'anys. Descobrim que havien estat amants i que l'Eusebi havia fugit a Buenos Aires amb una altra dona, la Feita, cosina de la Marianita, sense donar-li cap explicació. La imatge metafòrica que recull aquesta conversa que tenen i que va repetint-se al llarg del relat és que s'han reunit per "furgar en un munt de cendres" (Català, 1951: 83). L'Eusebi vol explicar la situació apropiant-se del discurs, i descriu les dues dones segons la seva perspectiva. Aquesta és la visió que tenia de la Marianita:

Tenies més intel·ligència, tenies més gust, tenies més tacte i més tracte que jo... El teu judici era sempre, en tot, el més inconscientment dreturer, infal·lible...[...] Jo no vaig ésser prou fort per a vèncer-te o... prou feble per a claudicar, per a renunciar a la meua condició de gall. En el fons, per imperatiu de la naturalesa, l'home té sempre l'instint de manar, i si no pot manar, més o menys despòticament, sobre tot lo que el rodeja, se'n faci cabal o no, no és feliç... no pot ésser plenament feliç (Català, 1951: 88-89).

Marianita és descrita com una figura incòmoda per a l'Eusebi, ja que tenia una personalitat massa forta. Amb un to paternalista, l'home intenta il·lustrar-la sobre el fet que la seva personalitat no era adequada per a la vanitat masculina. Aquest mateix to també apareix en la descripció que fa de la Feita: "Era el revés de la medalla de tu. Una ingènua cent per cent... potser una mica impersonal, una mica neutra... Simplement, el sexe i la joventut fets gràcia i innocència... la més lògica temptació per a un mascle dominador, per un home de presa..." (Català 1951: 89). Podem veure que l'Eusebi està absolutament segur de la seva muller, no pensa que ella pogués tenir una vida pròpia que se li hagués pogut escapar. És com si ell hagués abandonat la Marianita i se n'hagués anat amb la Feita per la capacitat de submissió d'aquesta:

Ella no era pròpiament ella, sinó un reflex meu, tal com un dia jo havia anhelat... Per ésser-te absolutament sincer... et confessaré que, a causa de l'absoluta identificació de l'un amb l'altre, potser les nostres relacions íntimes sobrenedaven, en general, en una mena de llac de plàcida monotonia.-Es reprengué vivament:- Però, en realitat, va ésser una bona, una santa muller; la muller ideal a què pot un home corrent aspirar... (Català, 1951: 90).

Després d'això Marianita li dona una lliçó. Deixa l'Eusebi sol amb unes cartes; d'aquesta manera, l'Eusebi descobreix que la seva devota muller va mantenir una apassionada relació sentimental amb un altre home, que havia durat gairebé tota la seva vida. Un dels grans mèrits del relat és que ell s'adona que no coneixia la seva muller, que ell l'havia subestimada i que simplement li havia projectat la seva imatge d'esposa submissa. L'Eusebi, que volia controlar les dones, ha estat burlat i encara intenta el seu darrer ardit abans de marxar: arrencar el cor de la Marianita que encara l'estima, amb l'única intenció de satisfer la seva vanitat. Les últimes ratlles del relat evoquen aquesta eterna repetició: "Quin altre cínic jugarà, amb el teu, de cor, pobra volguteta meva?..." (Català, 1951: 93). Aquest recurs de l'eterna repetició de l'agressió masculina damunt la víctima femenina la trobem repetida en molts textos escrits per Caterina Albert.

Després de l'anàlisi d'aquests relats, podríem aventurar un prototipus de bellesa física en la narrativa de Víctor Català. Les seves protagonistes serien sempre belles i els trets físics d'aquesta bellesa es definirien així: pell blanca (coll blanc), generalment morenes, ulls grossos, llavis petoners, airoses i desimboltes. És curiós destacar que la seva edat es menciona gairebé sempre explícitament, i, quan les heroïnes ja no són joves, guarden sempre signes externs d'aquesta bellesa. Curiosament, se'ns descriu acuradament com van vestides les protagonistes només quan cauen en desgràcia. El ventall que ofereixen les narracions de la imatge de la dona va des de la bellesa camperola de la Maleneta fins a l'exquisidíssima ciutadana de la Marianita. Dues de les heroïnes, donya Isabel i la gitana, han sabut utilitzar intel·ligentment la seva bellesa física per

aconseguir els seus objectius. Tanmateix, les altres protagonistes també troben maneres de rebel·lar-se contra les imposicions socials que oprimeixen el seu gènere.

La bellesa autèntica d'aquestes heroïnes es troba en una força interior que les porta a expressar la seva identitat de maneres diferents. Hem vist que la Maleneta no tenia altra sortida que la bogeria per fugir del seu matrimoni; la Xica ha tingut una mínima capacitat de reacció que li ha permès evitar que l'agressió sexual que ha patit no acabés en violació, però ha estat defensada de l'ultratge pel seu pare, el seu promès i un amic d'aquest. Per tant, no ha anat més enllà del seu paper de víctima. Hem conegut un altre model de dona ben diferent, donya Isabel, que ha controlat els homes i les passions. Però el narrador del relat la condemna per no haver estimat. La Nieves representa una revenja dins les normes de la societat patriarcal: la dona menyspreada acaba rient, casada amb el pare de l'home que l'ha deixat i ascendint de posició social; ara bé, no sabem què és el que la Nieves sent, ja que ens és explicat des del punt de vista masculí. Tenim el cas de la gitaneta que utilitza el seu encant físic per robar el protagonista. Acabem amb donya Marianita, la dona forta que ha estat humiliada però que té l'oportunitat de venjar-se subtilment, fent a l'home el mateix mal que ell li ha fet a ella, de trencar-li la pròpia visió del món a través de l'escriptura, de les cartes d'una altra dona. L'Eusebi li diu explícitament que l'havia rebutjada perquè no era submissa, però ella li ha pogut fer mal, encara que el seu triomf no és d'eufòria sinó de coneixement de la realitat. No puc deixar de dir que són protagonistes rebels que han estat víctimes però que intenten venjar-se, servint-se de recursos que van des de la bogeria per fugir del món fins a la subtil revelació que s'esdevé en el moment just.

Els textos de Caterina Albert conviden les seves lectores, com a membres d'una cultura determinada, a entendre què significa ser una dona, i les encoratgen a desafiar les normes culturals existents. És en la força d'aquestes protagonistes on es troba el valor principal dels relats, ja que la bellesa més seductora és la força que les empeny a lluitar, a rebel·lar-se, a prendre, com la seva creadora, la paraula.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CATALÀ, Víctor (1902). *Ombres*. A *La infanticida i altres textos*. Caterina Albert/Víctor Català. Barcelona: laSal, 1984, 91-107.
- CATALÀ, Víctor (1904). *La fi dels tres*. A *Obres completes*. Víctor Català. Barcelona: Selecta, 1972, 574-589.
- CATALÀ, Víctor (1905). *Solitud*. Ed. Núria Nardi. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- CATALÀ, Víctor (1907). *Capvespre*. A *Drames rurals. Caires vius*. Víctor Català. Barcelona: Edicions 62, 1986², 317-324.
- CATALÀ, Víctor (1920). *Novel·leta*. A *Obres completes*. Víctor Català. Barcelona: Selecta, 1972, 743-766.
- CATALÀ, Víctor (1930). *L'esfinx*. A *Obres completes*. Víctor Català. Barcelona: Selecta, 1972, 889-897.
- CATALÀ, Víctor (1951). *Cendres*. A *Cendres i altres contes*. Barcelona: Pirene, 1995, 79-93.
- COWARD, Rosalind (1984). *Female Desire. Women's Sexuality Today*. Londres: Paladin.
- FELMAN, Shoshana (1975). "Women and Madness: the Critical Phallacy". *Diacritics*, 5, 1975, 2-10.
- JULIÀ, Lluïsa (1993). "Les imatges de la dona en la narrativa de Víctor Català (1902-1907)". A *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís, "Víctor Català"*. Enric Prat i Pep Vila (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 247-274.
- RICH, Adrienne (1971). "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". A: *On Lies, Secrets and Silences*. Londres: Virago, 1979: 33-49.

NIMFES, SANTES I CORTESANES: COSSOS EQUÍVOCS I BELLESA ABJECTA EN LES *NOUVELLES ORIENTALES* DE MARGUERITE YOURCENAR

Carles Besa Camprubí
Universitat Pompeu Fabra

Presentació

Parlar de Marguerite Yourcenar en un congrés dedicat al tema de la bellesa femenina pot semblar, d'entrada, un atreviment, o si més no una paradoxa. S'ha dit i repetit, ja sigui com a motiu d'elogi o com a motiu de descrèdit, que el món de Yourcenar és un món d'homes, i que res en la seva escriptura no seria "femení". No en va, la crítica ha destacat l'elevació i la solidesa del seu pensament, la seguretat del seu estil i la seva claredat i exactitud expressives, atributs tots ells que no semblen massa en la línia del que se sol entendre per escriptura femenina, una escriptura pretesament menys solemne i emfàtica, menys didàctica o demostrativa, o, si es vol, més lírica, més oberta, més lliure. Pot semblar, a hores d'ara, que aquesta lletania és ja, també, massa gastada i massa reduccionista, i que estereotips d'aquesta mena són absolutament falsos; però em sembla que un estereotip no ho és mai del tot, de fals; i aquests que acabo d'esmentar no deuen ser-ho, si tenim en compte la significació que es desprèn del fet que Yourcenar fos adoptada entre els grans en ingressar en un organisme tan institucionalment misogin com l'Acadèmia de les lletres franceses. És fins a cert punt lògic que la canonització no acabés de satisfer les intel·lectuals, ni tan sols les menys radicals; algú ha dit, no sense procacitat, que Yourcenar devia ser l'únic home de l'Académie (Hillenaar, 1983: 23). Si hi afegim que l'autora sempre es va oposar a la reivindicació feminista segons la qual una escriptora ha d'escriure com a dona, i que sempre s'ha situat en l'esfera d'una ideologia estètica que es posiciona a favor de l'universal i contra tot particularisme basat en la diferència sexual, no sembla pas, efectivament, que el seu lloc (ni tampoc el meu) siguin, aquí, especialment confortables. ¿Què pot dir de la dona i de la bellesa de la dona una dona que escriu com un home, i que a més, i no sense una ostentació sospitosament insistent, sempre ha pretès situar-se dins una sòlida tradició literària definible per la seva serietat i la seva objectivitat, i per tant legitimant la seva pròpia obra amb un discurs monolíticament patriarcal i androcèntric?

L'absència de personatges femenins en l'obra de Yourcenar no és però una regla sense excepcions, i és en la mesura que les excepcions són reveladores que Yourcenar pot aportar alguna cosa al tema que aquí ens reuneix. Efectivament, l'obra triada, les *Nouvelles orientales* agrupades en un mateix volum per primera vegada el 1938, però que Yourcenar no ha deixat de revisar i corregir durant quaranta anys¹, té l'amor com a tema principal, i és la que, juntament amb les proses poètiques de *Feux* (1936), presenta una galeria més completa de dones protagonistes. El recull es compon d'un conjunt de deu peces que situen l'argument als Balcans, a Grècia, a l'Índia, a

¹ La majoria dels textos van ser publicats de 1928 a 1937; la segona edició revisada és de 1963; finalment, en l'edició de 1978 Yourcenar incorpora un nou relat ("La fin de Marko"), que situa en penúltim lloc. Pel que fa a l'evolució i la reordenació del recull com a conseqüència dels successius afegits i supressions que ha sofert al llarg dels anys remeto a l'inspirat article de Maurice Delcroix (1984), així com al llibre excel·lent de Beatrice Ness (1994: 66-89). L'edició de *Nouvelles orientales* que utilitzo és la publicada per Gallimard el 1963, reeditada el 1978 en la seva col·lecció "L'imaginaire".

la Xina i al Japó, i va seguit d'un "Post-scriptum" en què Yourcenar manifesta una doble preocupació: una preocupació genètica, per un costat, i una preocupació genèrica, per l'altre. Pel que fa a la qüestió de la gènesi, l'autora reparteix les seves fonts en tres grans grups: el primer d'ells (el més important, i amb diferència) està format per un seguit de faules, llegendes, balades, mites i supersticions més o menys antics; en segon lloc es troben alguns textos literaris; finalment, i només per a un parell de relats, la pròpia inspiració. El que destaca d'aquesta obsessió per detallar i distribuir la gènesi de l'obra, una obsessió recurrent en Yourcenar (Gaudin, 1985), no és sols la manera com l'autora sembla interessada a orientar, controlar, seduir i sotmetre el lector comú i l'exegesi crítica per mitjà d'un dossier més o menys convincent i intimidador d'informació paratextual, sinó, sobretot, la manera com desvia la possibilitat d'una explicació psicològica o autobiogràfica, situant sistemàticament en l'hipotext oral o escrit la força generadora i la base interpretativa de l'obra; com veurem més endavant amb l'ajut d'algunes aportacions provinents primordialment de la psicoanàlisi feminista, aquesta necessitat de recórrer a una autoritat retòrica exterior i extrapersonal suggereix la presència de sentiments traumàtics que tenen a veure molt amb el tema que ens ocupa aquí. Pel que fa a la qüestió genèrica, Yourcenar intenta escatir en el seu postfaci la diferència entre "conte" i "nouvelle", suggerint que el primer seria la reinterpretació d'un motlle o model ja existent, mentre que la segona seria fruit de la imaginació, per molt que pugui posseir un rerefons literari o històric. Conscient que molts dels seus relats (de fet, la majoria) apunten més cap a la primera direcció que no pas cap a la segona (cap al conte més que cap a la "nouvelle"), l'autora suggereix que el títol general de *Contes et nouvelles* (a la manera de Maupassant) hauria estat més adient. El que m'interessa destacar és que l'esforç desplegat per Yourcenar en el seu postfaci pel que fa a la informació que ens dona de la gènesi i els gèneres de les *Nouvelles orientales* és altament sospitos, en el sentit que la celebració que hi fa d'una mena d'"art de la distància" podria ser considerada com una màscara que no acaba d'amagar el que vol amagar. Dit d'una altra manera, l'exotisme i l'orientalisme poden molt ben ser entesos com un escut protector, una tàctica perfecta, en mans d'una autora tan intel·ligent i tan interessada a eludir tota inscripció personal; la religió i la mitologia, una coartada temàtica no menys defensiva ni menys tutelar per a qui pretén escriure ignorant els moviments del temps que li ha tocat viure; i el conte i la "nouvelle", subterfugis discursius no menys "escapistes" en permetre al "jo" amagar-se rere un narrador substituït que representa una veu col·lectiva. Un vel, una coartada i uns subterfugis, doncs, que permetrien camuflar i justificar una ideologia sospitosa com a mínim de conservadorisme, si més no pel que fa a la dona i al paper que li toca de jugar en cadascun dels textos. Certament, en parlar de Yourcenar hem de creure el dictamen de D. H. Lawrence: "Never trust the author, trust the tale".

Sis relats

Per abordar el tema de la dona i la bellesa femenina en les *Nouvelles orientales* faré una lectura "vertical", relat per relat, dedicant-me especialment a les sis peces que van de "Le lait de la mort" (la tercera) fins a "Kâli décapitée" (la vuitena), perquè és en aquests textos que la presència femenina és més manifesta i rellevant. Comencem doncs amb "Le lait de la mort", un relat derivat d'una balada balcànica que narra la història d'una jove que accepta morir per tal de sostenir amb el seu esquelet una torre que ha de servir de vigia contra l'enemic turc; segons la creença popular, l'edifici no podia ser alçat sense el sacrifici d'un ésser humà. La dona és, doncs, aquí transformada en víctima propiciatòria, i el més simptomàtic és que l'elegida és la millor i la més bondadosa de les tres candidates (les altres dues són les mullers dels cunyats de la víctima), la més tendra i

pietosa, i també la més estimada de les tres pel seu marit. Els pensaments de la jove s'expressen en un comiat quasi autofetixista a les parts del seu cos més estretament relacionades amb els plaers sensuals que li seran negats a partir d'ara, per dirigir-se seguidament al nadó que amb la seva mort es veurà privat de la llet que fins aleshores el nodria; és per això que demana als seus cunyats que deixin una escletxa davant dels pits perquè el seu fill pugui alimentar-se mentre a ella li quedi una mica de vida, i una altra escletxa davant dels ulls perquè pugui comprovar que la llet li fa profit. La meravella es produeix, i durant dos anys els pits rajaran una llet miraculosa. El que interessa destacar és que per al narrador intradiegètic que relata la història, i per oposició a les "créatures riches de lait et de larmes" (47) com la jove mare exemplar de la llegenda, les mares occidentals i modernes com la seva no són bones mares, sinó "nines que no es trenquen", cossos infecunds, sense carn ni substància, durs i sintètics com el vidre d'un aparador. No costa gaire de copsar en judicis d'aquest estil la presència d'un imaginari masculí nostàlgic ancorat en l'exaltació d'una feminitat ideal passada de moda, i que glorifica una assimilació ben poc edificant entre morir i nodrir, entre el dol i la set. L'emparedament progressiu de la jove de la llegenda és paral·lel a la pèrdua dels valors d'esposa i d'amant en benefici dels de mare; d'una mare que transforma la violència que pateix en vida per al seu nen. Però per molt que acabi convertint-se en una santa que immolant el seu cos s'assegura un lloc al cel, no en va és comparada amb la Verge Maria rere el seu altar (54), la lenta substitució de la carn per la pedra al voltant del seu esquelet no deixa de ser horriblement macabra². La conclusió del relat ens torna abruptament al present: en efecte, al darrer paràgraf, una gitana que porta un nen als braços amb els ulls embenats demana caritat. A diferència de la sublim heroïna albanesa, aquesta miserable està tornant cec el seu fill amb uns cataplasmes que li escalden la vista, amb l'objectiu d'incrementar les almoines que li permetran assegurar-se el pa de cada dia. I per si teníem cap dubte que les mares d'avui no són tan genuïnes com les del passat, el text acaba, seguint els estereotips retòrics dels gèneres breus, amb una clàusula moral, una comparació ampul·losament misògina: "Il y a mères et mères" (58).

El pròxim relat, "Le dernier amour du prince Genghi", ens trasllada al Japó medieval, i deriva, com reconeix Yourcenar mateixa al postfàci, del *Genji Monogatari* de la novel·lista Murasaki Shikibu, una obra per la qual l'autora sempre ha declarat professar una gran admiració, especialment per com descriu la complexitat dels personatges femenins i la varietat dels sentiments del protagonista envers les diferents dones que ha tingut. La "nouvelle" relata l'última etapa de la vida del seductor, quan, ja vell i decrepit (quasi cec), decideix retirar-se del món i esperar la mort en una ermita a la falda d'una muntanya, i es centra en concret en els esforços que farà per reconquerir el seu cor una antiga concubina incapaç d'oblidar el passat feliç que va viure amb ell; es tracta de la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent. Per aconseguir el seu objectiu, i valent-se de la ceguesa de Genghi, la dama no dubta a disfressar-se, creant per a si mateixa dues falses identitats: primer, la d'una jove pagesa (Ukifune), i després la d'una dama de províncies (Chujo). Al final del relat, però, es veurà d'alguna manera castigada, ja que haurà d'encaixar una cruel decepció: veure com Genghi, en evocar davant d'ella les amants que han comptat en la seva vida, s'oblida, sols, d'un nom: el seu, fent desaparèixer tot un episodi amorós que redueix a nores

²Partint de *La violence et le sacré* de René Girard, Joan E. Howard (1992) interpreta en clau feminista la tendència de Yourcenar a situar la dona al centre d'arguments sacrificials. En aquest sentit, tant a "Le lait de la mort" com a "Notre-Dame-des-Hirondelles" en què, com veurem, és la Verge Maria qui "salva" les nimfes metamorfosant-les en orenetes, la dona tindria un paper creador i transformador (sagrat), en el sentit que, per oposició a l'home, entestat a reproduir velles solucions (i, per tant, esclau del paradigma destructiu de la identitat), forneix una resposta nova i diferent als problemes de l'existència. En el que segueix es veurà que és difícil convergir amb aquest punt de vista.

la seva interlocutora. Una lectura superficial podria fer pensar que estem davant d'una protagonista amb un paper actiu gràcies al qual aconseguirà de satisfer els seus desitjos; però ben mirat, si la dama és capaç de ressuscitar l'amor de l'antic seductor no és precisament per la seva pròpia persona, ja que el que estimarà Genghi són els principals papers que ella interpreta; tots menys el seu, ja que en la primera visita que li fa, en què es mostra a cara descoberta, és acomiadada sense miraments; a més, si la seva mediocre bellesa és erotitzada en algun sentit és perquè Genghi ja és del tot cec, i sembla necessitar menys una amant que una infermera submissa i dòcil, la principal ocupació de la qual és assistir amb les seves atencions un moribund. En definitiva, el lector no pot deixar de sospitar que la concepció que té Yourcenar de la dona coincideix amb la visió oriental, en què, com a molt, ha d'acceptar amb dignitat la seva inferioritat³.

En els dos pròxims relats ("L'homme qui a aimé les Néréides" i "Notre-Dame-des-Hirondelles") fem escala a la Grècia mitològica de les nereides i les nimfes, semideesses equívocues que serveixen a Yourcenar per recordar-nos, d'una banda, la naturalesa sagrada de l'amor, i, d'una altra, i com a conseqüència d'aquesta naturalesa, que tot humà tocat per la divinitat sofrirà transformacions irreparables. Nereides i nimfes són l'encarnació mateixa del desig, i per això el seu erotisme és elemental, incapaç d'individuar o de personalitzar la relació amorosa; en aquest sentit, les seves relacions furtives amb els habitants ens permeten traslladar-nos a un pla més general, el dels conflictes quasi existencials que el seu amor provoca en l'home i la societat. Com era d'esperar, Yourcenar recrea el tema del terrorisme sexual de les nimfes per tractar del poder disruptiu i subversiu de la passió femenina.

"L'homme qui a aimé les Néréides" relata les conseqüències fatals dels amors que el protagonista, Panégyotis, ha mantingut amb les nereides. De resultes d'haver cedit al seu encant, Panégyotis pateix efectivament una mena de transformació assimilable a una mort expiatòria, ja que és víctima d'una sèrie de mutacions fisiològiques i intel·lectuals que el traslladen a un estat regressiu i vegetatiu desproveït de raó i de paraula. Decadència física, alienació mental i marginació social són, pel que sembla, el preu que ha de pagar per haver transgredit un tabú. Yourcenar juga, un cop més, a l'ambivalència, en suggerir, per l'enveja que desperta l'aventura de Panégyotis en el narrador segon o encastat (Démétriadis), que el nostre heroi no és tant una víctima com un escollit; és simptomàtica en aquest sentit la reconstrucció imaginària, molt cinematogràfica, que fa Démétriadis dels cossos de les nereides i dels seus jocs amb Panégyotis, en què els desbordaments eròtics que suposa entre els protagonistes de l'escena són implicats per una refinadíssima i molt sublim lliçó d'anatomia femenina (85-86). Però aquest pas a una vida superior que Démétriadis imagina en Panegyotis, el qual, segons aquesta interpretació dels fets, hauria sofert una veritable iniciació o mistagògia, és subtilment contestat pel context que emmarca l'escena imaginada; efectivament, no sembla casual que, just abans de la trobada amb les nereides, Panégyotis hagi sortit de casa del seu pare a buscar un veterinari capaç de guarir les seves ovelles, estranyament atacades per una epidèmia; i dic que no és casual perquè a la tornada, l'endemà al vespre, Panégyotis mateix arriba transformat en una mena de moltó malalt, proferint bels

³Efectivament, l'admiració que Yourcenar sembla professar per la darrera amant de Genghi no deixa gaire lloc al dubte; a *Les yeux ouverts* l'autora declara que troba la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent "un personnage exemplaire. Il est vrai qu'elle souffre quand elle s'aperçoit que le prince a oublié leurs premières amours, à son lit de mort. Évidemment, c'est pénible. Mais enfin elle est revenue à lui, qui était devenu aveugle, elle l'a soigné, elle s'est occupé de lui, elle l'a aidé à mourir. Elle a donc parfaitement rempli ce rôle d'amante pour lequel elle était faite, et tout est dans l'ordre. Qu'il se souvienne ou pas de leurs lointaines premières amours est sans importance" (79).

inarticulats en lloc de queixes humanes: naturalment, el paral·lelisme implícit entre el destí de Panégyotis i el de les ovelles alienades serveix per comparar la violència que ha rebut el personatge amb els desastres causats per una malaltia infecciosa, amb què se'ns suggereix que la sexualitat femenina exposa a un contagi impossible d'exorcitzar⁴.

Els perills inherents a la sensualitat femenina és també el tema de "Notre-Dame-des-Hirondelles", tot i que aquí el trobem tractat d'una manera més edulcorada. L'argument és la croada expurgatòria que el monjo Thérapion emprèn contra les nimfes d'un poblat grec, emblemes, per a ell, del pecat i el vici, i la intervenció divina d'una nova Verge Maria a favor seu: un cop de vareta màgica transformarà les nimfes en orenetes, i aquest canvi d'aparença les alliberarà de la mort segura a què les havia destinades l'últim i brutal estratagema del monjo. En efecte, un cop refugiades en una cova oberta en la falda d'un turó, una cova que simbolitza alhora la gruta vaginal (l'obscur objecte del desig dels habitants) i la gruta matricial (el lloc on la Verge infantà Crist), Thérapion convenç els seus feligresos més fidels i corpulents perquè construeixin una capella davant la boca mateixa de la cova, i que simbolitza, mutatis mutandis, el lloc tancat del paradís, prohibit als pecadors. Com es veu, les nimfes emparedades recorden l'heroïna petrificada de "Le lait de la mort"; i també com ella, la bíblica Maria acomplirà un acte miraculós que, si més no aparentment, soluciona el conflicte. Dic aparentment, perquè podem llegir el subterfugi imaginat per Maria de metamorfosar les nimfes en orenetes no ja com una gesta en favor de la llibertat sensual, sinó tot el contrari, com una acció encaminada a mortificar el seu erotisme connatural. La seva solució és de compromís: sembla satisfer tothom, però no acaba de convèncer, sobretot si pensem que el fet de demostrar l'estupidesa del monjo convertidor no significa pas guarir-lo de la seva aprensió ni dels seus prejudicis⁵.

Amb "La veuve Aphrodisia" no abandonem Grècia, però ja no ens trobem a la Grècia mitològica, sinó a l'actual, per molt que la protagonista de la història, fent honor al seu nom, sigui un nou avatar d'Afrodita, i que com a tal simbolitzi el desig sexual i la sacralització de la passió tan presents també en nereides i nimfes. El relat explora alguns dels racons més lúgubres amagats rere les noces entre l'amor i la mort quan aquestes noces es veuen tenyides per la transgressió de la llei i de les convencions socials. El suïcidi expiatori acabarà essent el preu de la relació adúltera, exclusiva i excloent que manté la protagonista amb Kostis, un criminal sense escrúpols que acaba essent degollat com un animal de carnisseria pels camperols del poble; vídua per partida doble, primer, del marit assassinat per l'amant, i després de l'amant decapitat per la llei, Aphrodisia es converteix en una variant degradada d'Antígona en decidir enterrar el cos de Kostis; i dic variant degradada, perquè si a Antígona la inspira una pietat fraterna, Aphrodisia sols actua moguda per la por que no es descobreixi el seu nom tatuat damunt la pell del seu amant mort, una prova de la

⁴ I això que, com ho ha mostrat Beatrice Ness (1994: 80-81), en les successives redaccions d'aquest i els altres textos de les *Nouvelles orientales* Yourcenar s'ha esforçat progressivament per "embellir" i fins endolcir els trets físics i morals dels personatges, cosa que delataria "un changement d'attitude général de l'auteur, non seulement devant sa création mais aussi devant la vie même" (81); tant pel que fa a Panégyotis com a les nimfes, la primera transformació genètica consisteix a esborrar les marques exteriors massa desagradables i els indicis excessivament condemnatoris.

⁵ Anne-Catherine De Meulder (1994: 46-51) assenyala que "Notre-Dame-des-Hirondelles" presenta trets de la tradició hagiogràfica: el miracle de Maria recordaria el de Santa Elisabet d'Hongria transformant pans en roses (segons sembla, Yourcenar hauria tingut la intenció d'escriure la vida de la santa), i que l'agonia i la metamorfosi de les nimfes en orenetes són comparades, implícitament, amb la passió, mort i resurrecció de Crist. El treball de De Meulder és una tesina inèdita dirigida per Maurice Delcroix (fundador del "Groupe Yourcenar d'Anvers" i sens dubte un dels millors especialistes sobre l'autora), a qui he d'agrair que me l'hagi procurat.

seva passió il·lícita que la conduïria inexorablement a una lapidació pública. Assassinars, execucions i suïcidi final proven doncs el caràcter fúnebre i monstruós que adquireix un amor que només pot consumir-se a expenses de la vida d'altri i de la pròpia⁶.

Com en "La veuve Aphrodissia", en "Kâli décapité", derivada d'un mite hindú també recreat per Goethe i Thomas Mann (Figueira, 1987), assistim a una magnificació del sofriment i a una libidinització de la mort, però aquí supeditades a una explicació metafísica de la separació de cos i ànima que pren com a motiu principal la contaminació del sagrat per la carn. Kâli ha caigut del darrer estat de perfecció que posseïa al cel d'Indra fins a una carnalitat sòrdida i morbosa: i és que, involuntàriament, els déus han incorporat el seu cap pur i diamantí al cos d'una prostituta, i aquesta reunió desafortunada genera un conflicte existencial que farà d'ella, fins a la fi dels temps, un camp de batalla de forces antagòniques. És deessa i cortesana, carn i intel·lecte, perfecta i infame. Bella pel seu físic però horrible per la seva abjecció, presenta alhora la forma més elevada i més baixa de l'amor, condemnada com es veu a allitar-se successivament amb bramans i miserables, i a freqüentar llocs sants i mercats immunds. Cap somriure, en Kâli, sinó un rostre eternament mullat de llàgrimes i una mirada profundament trista. El desig és en ella no pas l'expressió d'una sensibilitat positiva, sinó font de tortura moral i espiritual, una càrrega feixuga i tirànica que la fragmenta en un veritable catàleg d'excessos contradictoris.

D'entre totes destacaré una escena especialment simptomàtica, perquè era ja present en el relat anterior ("La veuve Aphrodissia"), i perquè recorre com un malson tota l'obra de Yourcenar: em refereixo a l'assassinat, en mans d'Aphrodissia i Kâli, dels seus propis nadons, situació que contrasta amb l'actitud de la mare de "Le lait de la mort" alletant el seu infant un cop morta, però que ja era anunciada al final d'aquest mateix relat amb l'aparició detonant de la vagabunda que torna cec el seu fill amb finalitats lucratives. A "La veuve Aphrodissia" l'assassinat del nadó apareix com un gest desesperat, com un rebuig a la mentida i l'oprobri; en el cas de "Kâli décapitée", en canvi, els nadons assassinats, en lloc de ser fills d'un amor real per bé que impossible, ho són de la brutícia i del pecat i per això la sang del part s'hi confon amb la de la matança. Tant Aphrodissia com Kâli són, com es veu, reencarnacions de Medea⁷.

⁶ Maurice Delcroix (1985: 61-63) sosté que rere Aphrodissia es deixen entreveure, a més d'Antígona (tant la d' "Antigone ou le choix" (*Feux*) com la de Sòfocles: ambdues presències han estat rigorosament estudiades, partint de Riffaterre, per Frederick i Edith Farrell (1983a: 65-73) i 1983b), la Phèdre de Racine i la tradició de la Passió de Crist. Pel que fa al primer intertext, Delcroix destaca, tant en la tragèdia de Racine com en el relat de Yourcenar, la importància del número tres, que ritma "l'insomnie et [...] l'anorexie passionnelles" (62), l'amor prohibit i la intimitat que les dues protagonistes mantenen amb el sol (aliat i oponent alhora); pel que fa al segon, suggereix que la llarga i solitària caminada d'Aphrodissia no seria sinó "un chemin de croix" (p. 61) i el cap de Kostis empalat en una forca un (Anti)Crist sense corona. No cal oblidar, tampoc, però, aquesta dada la confirma la mateixa Yourcenar en una entrevista a Patrick de Rosbo (1972: 153), Mathilde de La Mole, la qual, com Aphrodissia, fuig amb el cap del seu amant (amb la diferència, de talla, que, contràriament a Aphrodissia, que no dubta a desfer-se del seu nadó perquè és fruit d'un amor il·lícit, Mathilde intueix en el fill que espera de Julien l'esperança d'un futur millor).

⁷ Unes paraules, només, sobre la discreta presència de la dona en els relats de què no he parlat. Com ho ha assenyalat Gaudin (1994: 23-24), la primera i l'última de les *Nouvelles orientales*, "Comment Wang-Fô fut sauvé" i "La tristesse de Cornélius Berg", il·lustren en certa manera l'oposició entre el platonisme (l'essència de les aparences) i l'heraclitisme (la fugacitat de les coses) en la persona de dos pintors. No sorprendrà, doncs, que l'esposa de Ling (el deixeble de Wang-Fô) es vegi reduïda a una model que decideix suïcidar-se en comprendre que no pot competir amb la imatge ideal que Wang-Fô fabrica d'ella en els seus retrats, cadascun dels quals la diseca i la devora un xic més: pura i innocent, reservada i tímida, la dona de Ling mor no pas d'amor sinó de falta d'amor, ja que, un cop en Ling el desig estètic haurà suplantat el desig sexual, serà abandonada en benefici de Wang-Fô i aquesta unió entre el mestre i el seu deixeble és tal vegada l'única parella feliç de les *Nouvelles orientales*. Un cas similar de vampirisme artístic (però en el

Conclusió

Segons diferents interpretacions psicoanalítiques de l'obra de Yourcenar, interpretacions que proliferen d'ençà de la publicació de la trilogia autobiogràfica de l'autora (*Le labyrinthe du monde*, apareguda de 1974 a 1988), l'escena de l'assassinat del nadó seria una escena "fundadora" que tindria el seu punt de partida en el moment del naixement dramàtic de la mateixa Yourcenar; cal recordar que la seva mare moriria de sobrepert vuit dies després d'infantar Marguerite. El rebuig que manifesta Yourcenar per un discurs pròpiament femení, la seva devaluació de la dona i de tot el que tingui a veure amb la maternitat en general s'explicarien per una manca d'identificació amb el seu sexe derivada del trauma generat per la mort de la mare i per la culpabilitat implícita en el sentiment d'haver estat la causant d'aquesta mort. En aquest sentit, la psicoanàlisi ha "diagnosticat" en Yourcenar un cas extrem de patologia narcisista expressada en un odi profund a la dona i també a si mateixa en tant que dona (Stillman, 1984); i com que la dona sempre va ocupar un lloc tan funest i tan inestable en la seva esfera íntima i domèstica, Yourcenar hauria d'adquirir les qualitats i les prerrogatives de l'altre sexe, el del seu pare, amb qui, com és sabut, tindria una connivència afectiva, moral i intel·lectual extraordinària. Permeten completar el que dic diferents estudis d'inspiració psicoanalítica feminista. Remeto en primer lloc als textos programàtics de Susan Suleiman (1985) i de Judith Kegan Gardiner (1990), igualment insistents en la seva defensa de la necessitat de teoritzar la maternitat (privilegi del paradigma matern per damunt del patern, èmfasi en l'estadi preedípic per damunt de l'estadi edípic, ressexualització de la dona com a mare, etc.); són així mateix d'interès, pel que fa als estudis aplicats al cas Yourcenar, a més de l'article ja citat de Linda Klieger Stillman (exemplar en el seu radicalisme), el de Sally Wallis (1996), segons la qual la consideració que té Yourcenar de la seva pròpia progenitora (Fernande) com d'un simple lligam biològic amb ella es veuria desmentida per l'adopció imaginada d'una nova mare (Jeanne de Reval), simptomàticament amant del seu pare, i la tesi de Judith Holland Sarnecki (1992), que advoca per una conciliació entre creativitat (escriptura) i procreació (maternitat), no sense acusar Yourcenar d'oposar genèricament ambdós conceptes, atribuint el primer a la masculinitat i el segon a la feminitat.

Malgrat el caràcter simplista i limitat que poden tenir explicacions d'aquesta índole, em sembla que ofereixen pistes d'interès per comprendre que si els textos de Yourcenar reproduïen estereotips patriarcals sobre la dona i la mare, això no és degut, només, a una qüestió d'"ideologia generacional", com sovint s'ha insinuat, sinó també a una no confessada càrrega de culpa que conduirà a una denegació, en l'obra, de l'existència mateixa de la seva productora. La perspectiva psicocrítica ens pot ajudar si més no a corregir la idea comunament admesa que l'obra de Yourcenar està dominada per una intel·ligència i una consciència massa lúcides perquè es pugui prestar a una lectura diferent d'aquella que la mateixa autora programa i reivindica en els seus

seu vessant més aparentment degradat i deformat) té lloc a "La tristesse de Cornélius Berg", en què el pintor protagonista (seguidor de Rembrandt) selecciona, d'entre els seus records, la imatge del "beau corps gras" (143) de la seva model, però ja cadàver damunt una taula d'anatomia.

Els mateixos efectes de simetria invertida permeten relacionar el segon i el penúltim relats, "Le sourire de Marko" i "La fin de Marko Kraliévitich": el primer ens parla de carn crucificada i de tortura amorosa, de traïcions i venjances, però acaba amb la fugida de l'heroï amb la dansaire que li ha robat el cor, després d'aconseguir assassinar brutalment la vella vídua amb qui compartia la vida fins aleshores; en el segon, la dona sols hi apareix, i molt breument, en les figures d'una "laide vieille femme" (133), antiga amant de Marko, i d'una noia que aquest cortejava de jove i a qui amputa el braç dret en acusar-lo de traïdor.

nombrosos metacomentaris, els quals, fins ara, semblaven oposar una barrera quasi insuperable davant tota llibertat interpretativa.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- DELCROIX, Maurice (1984). "Les *Nouvelles orientales*: construction d'un recueil". Dins *Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international*. Elena Real (dir.). València: Universitat de València, 61-72.
- (1985). "Marguerite Yourcenar: 'La veuve Aphrodisia', analyse textuelle et analyse du récit". *Marche Romane*, 35 (1-2), 53-72.
- DE MEULDER, Anne-Catherine (1994). *Dix façons de mourir: de la mort en mythe à la mort du mythe. Une étude des Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*. Anvers: Departement Romaanse Taal-En Letterkunde.
- FARRELL, C. Frederick Jr. i Edith R. FARRELL (1983a). *Marguerite Yourcenar in Counterpoint*. Lanham: University Press of America.
- (1983b). "Title as Image: Marguerite Yourcenar's 'Le chef rouge'/'La veuve Aphrodisia'". *Romanic Review*, 74 (2), 233-244.
- FIGUEIRA, Dorothy M. (1987). "The Indian Myth of the Transposed Heads in the Work of Thomas Mann and Marguerite Yourcenar". *Rivista de Letteratura Moderna e Comparate*, 40 (2), 161-173.
- GAUDIN, Colette (1985). "Marguerite Yourcenar's Prefaces: Genesis as Self-Effacement". *Studies in Twentieth Century Literature*, 10 (1), 31-55.
- (1994). *Marguerite Yourcenar. À la surface du temps*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- HILLENAAR, Henk (1983). "L'oeuvre d'une femme forte". *C.R.I.N. (Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises)*, 8 (*Recherches sur l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*), 1-31.
- HOLLAND SARNECKI, Judith (1992). *Maternal Metaphors: Motherhood and Writing in Marguerite Yourcenar's Le labyrinthe du monde*. Wisconsin: University of Wisconsin-Madison.
- HOWARD, Joan E. (1992). *From Violence to Vision. Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*. Carbondale i Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- KEGAN GARDINER, Judith (1990). "In the Name of the Mother: Feminism, Psychoanalysis, Methodology". *LIT (Literature Interpretation Theory)*, 1, 239-252.
- NESS, Beatrice (1994). *Mystification et créativité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Cinq lectures génétiques*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- ROSBO, Patrick de (1972). *Entretiens avec Marguerite Yourcenar*. Paris: Mercure de France.
- STILLMAN, Linda Klieger (1984). "'L'Amour au noir' de Marguerite Yourcenar". Dins *Le récit amoureux*. Didier Coste i Michel Zérafà (dirs.). Paris: Presses Universitaires de France, 220-234.
- SULEIMAN, Susan (1985). "Writing and Motherhood". Dins *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane i Madelon Sprengnether (eds.). Ithaca: Cornell UP, 352-377.
- WALLIS, Sally (1996). "The Adoptive Mother in Marguerite Yourcenar's *Quoi? L'Éternité?*". Dins *Thirty Voices in the Feminine*. Michael Bishop (ed.). Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 14-22.
- YOURCENAR, Marguerite (1938). *Nouvelles orientales*. Paris: Gallimard, col. "L'imaginaire", 1978.
- (1980). *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*. Paris: Éditions du Centurion.

DE ROSALÍA DE CASTRO A OLGA NOVO: CUERPOS, MENTES, BELLAS Y BESTIAS

Carmen Blanco
Universidade de Santiago de Compostela

"fermosa como unha vella"
Claudio Rodríguez Fer

LA FEALDAD Y LA BELLEZA DE LA HISTORIA: CUERPOS, MENTES, BELLAS Y BESTIAS

Hay unas formas y hay unos contenidos que convocan, casi unánimemente, la belleza por consenso. Las claves parecen estar en los universales de la simetría, el equilibrio de los componentes y la funcionalidad inteligente de la entidad que la posee. Pero, en última instancia, la conmoción que llamamos belleza es en realidad una construcción del sujeto. Y, como la categoría subjetiva, es, asimismo, una edificación histórica. Por lo tanto, no hay belleza sino bellezas.

Pero, por otra parte, todo lo que existe tendría que tener belleza. Como la tiene el cosmos. Como la tiene la naturaleza. Como la tiene el lápiz o la hormiga. Como una hoja seca de roble enfermo la tiene.

Mas hay una historia de la belleza que nos demuestra, entre otras cosas, la variación de los cánones y como éstos impidieron el reconocimiento de la beldad anticanónica.

En el terreno literario, por ejemplo, la historia que heredamos nos transmitió la idea de que Safo no era hermosa y que tampoco lo era Rosalía de Castro. Pero esta misma historia, siguiendo la dicotómica división idealista que opone cuerpo y mente (Blanco, 1995a: 176-180), nos dijo que las dos tenían otras cualidades más valiosas de tipo espiritual que les serían reconocidas con el tiempo y les darían fama y gloria.

El escritor gallego Eduardo Pondal, contemporáneo de Rosalía, en su poema "Necias fillas da Héllade", pone en boca de Safo una diatriba contra las griegas coetáneas cuyas preocupadas sólo por la belleza corporal y las caducas gracias, mientras ella, arrebatada por la musa, teniendo en la mano la lira bellamente curvada, entonaba una rapsodia ardiente en la que triunfaba la belleza del arte que le daría eterna fama:

- "Ciertamente, os juro
que tan oscura infamia
con un duro suplicio pagaréis
[...]
Mas aquella que en vida despreciasteis
cual de mérito falta,
porque del sol de la Héllade
había nacido levemente quemada,
vivirá celebrada eternamente
en mil diversas hablas;
después que la bella luz abandonéis

y fueseis sepultadas,
no quedará de vuestra pompa
la más oscura y leve recordanza". (1970: 136)¹

De manera semejante, el poeta romántico Aurelio Aguirre le dedica, en 1857, a la aun jovencísima Rosalía, un soneto titulado "Improvisación. A la Poetisa Dn R. C.". Como buen progresista espiritualista de su época, sus versos cifran la felicidad de las mujeres en la dedicación modesta y virtuosa a la sabiduría, desechando las hipócritas lisonjas con que la sociedad alaba su hermosura física:

La mujer en el mundo no es dichosa
Por más que con falaz hipocresía,
"Adulando su joven fantasía"
La mire el mundo y la proclame hermosa.

Lo será si modesta y virtuosa
Al templo del saber sus pasos guía,
Y ceñida la sien ostenta un día
Con la diadema de laurel honrosa.

La hermosura no es más que una quimera.
¡Página en blanco de la humana historia!
Sigue con fe del arte la lumbrera,

Que es muy grato dejar memoria
Que acredite a la gente venidera,
Intachable virtud, mérito y gloria. (Alonso Montero, 1985: 25)

Safo y Rosalía no tenían un físico canónico. El cuerpo de la griega era pequeño y moreno. El de Rosalía enérgico y anguloso. La duradera belleza artística por ellas creada fue opuesta históricamente, por el espiritualismo anticarnal del progresismo, a la fugaz hermosura de la carne. Pero, más allá de la oposición espíritu-materia, se podría afirmar sin duda que su mente resplandecía y su materia corporal contenía una hermosura otra que una mirada lúcida sabría ver.

Las imágenes que de ellas nos transmitió la historia nos servirán como punto de partida contextual para adentrarnos en el mundo creativo de la belleza vista por algunas escritoras gallegas. Veremos cómo imaginaron los cuerpos y las mentes y cómo recrearon las bellas y las bestias, estas dos dicotomías que nos fueron transmitidas por nuestra cultura occidental y que dieron lugar a plasmaciones míticas y folklóricas como la historia de "Eros y Psique" o el cuento "La bella y la bestia", que nos fue transmitido fundamentalmente de la mano de dos mujeres, Madame de Villeneuve y Madame Leprince de Beaumont.

ROSALÍA DE CASTRO: LAS BELLAS ALEGRES, ANGUSTIADAS Y MELANCÓLICAS

Guapa o fea para el mundo, la propia Rosalía de Castro (1837-1885) nos habló de la belleza. De la de los cuerpos de las mujeres y los hombres, y sobre todo de la de la naturaleza.

¹ La traducción del original gallego está hecha por mí, como en todos los demás casos que se citan.

Nos detendremos sólo para contemplar a las bellas rosalianas.

En *Cantares gallegos* (1863) ella misma se amolda a los valores románticos revalorizadores de la estética autóctona tradicional y plasma la diversidad de la belleza femenina a través de un canto que exalta, con intencionalidad costumbrista, la apariencia de las muchachas originarias de las distintas zonas de la Costa de la Muerte galaica que acuden a la romería de la Virgen de la Barca en Muxía. Su mirada inteligente traspasa la mera superficie física para darnos una imagen profunda de la personalidad corporal de esas mujeres en la que está grabado el carácter que las fue forjando precisamente de esa determinada forma y las actitudes que fueron creando su particular estilo indumentario. Toda la fuerza y la gracia del tradicional lenguaje popular y coloquial se concentra en la recreación colorista de las "rapazas bonitas" engalanadas para la fiesta, que nos son ensalzadas constantemente con imágenes tomadas de la naturaleza (Lama, 1995: 68) y en algún caso también del arte: ellas son rosas esparcidas y Muxía parece un ramo de flores; unas igualan a estatuas griegas, mientras otras están hechas de sal y canela; pero todas juntas semejaban "cogollos nuevos / con el rocío de la mañana fresca" o "un ramo de azucenas / más frescas que una lechuga, / más sabrosas que fresas" (Castro, 1992: 40-44). Así, Rosalía, en este poema de su etapa optimista de juventud, se deja llevar por el tradicional canto alegre de la belleza frutal juvenil.

Pero en *Follas novas* (1880), obra de la madurez pesimista, constata con sarcasmo la angustiada vivencia del paso del tiempo por el cuerpo de las mujeres, en un sencillo poema que, a través del recurso irónico a la eutanasia generalizada a los treinta años, está señalando los imperativos sociales que marcan negativamente el avance de la edad en la mujer y obligan a vivir con horror la llegada de las canas y las arrugas, que no se consideran precisamente bellas:

Ahora cabellos negros,
más tarde cabellos blancos;
ahora dientes de plata,
mañana piños quebrados;
hoy mejillas de rosa,
mañana de cuero arrugado.
Muerte negra, muerte negra,
cura de dolores y engaños:
¿por qué no matas las mozas
antes que las maten los años? (1982: 244-245)

Y todavía más, la fulgurante inteligencia de la frente rosaliana le permite ver el sol negro (Kristeva, 1987) que ilumina con sombras el brillo de la belleza en las mujeres. En el poema del mismo libro que comienza "Cabe das froles a nena", parte de la creencia popular según la cual la alunarada será en amores desgraciada, para desarrollar el motivo del amargo don de la belleza, que le sirve para enlazar dos temas estrechamente imbricados: el amor y la beldad. El permanente luto problemático, que tiñe de melancolía sus creaciones más íntimas, constata los males derivados del amor y el hecho de que éste sea el bien que, por encima de todos, buscan las mujeres: amar y ser amada. Por lo que, siguiendo su lógica, se deduce la desgracia originaria que implacablemente se cierne sobre la bella nacida con ese hermoso y cegador pequeño sol negro que le ilumina el rostro. Y la bella es, por metonimia, toda mujer hermosa rodeada de amores en un mundo que hace de este placer el fruto más amargo:

Junto a las flores la niña
canta alegre su cantar,

y es blanca como azucena,
pálida como la luna.
Y junto a la boca, un lunar
gracioso le dio Dios, tan hermoso, tanto,
que es de todos el encanto.
[...]

 Ser amada, ése es tu sino,
amada como no hay otra,
y ¡qué dichoso destino!:
ser querida y bien querer.
Esa es la ambición de la mujer
y el único bien que buscan sin medida
en esta mísera vida.
[...]

 Y ella no piensa, loca,
y no imagina la desgraciada
que mal tras del amor camina
y tiene fortuna menguada
la que nace alunarada:
que la que tiene un lunar tan primoroso
nunca tendrá reposo. (Castro 1982: 211-212)

XOHANA TORRES: LAS VIEJAS BELLAS TELÚRICAS, LAS SIRENAS Y LAS BESTIAS MARINAS

La mirada, el tacto, el olfato y el cerebro en Galicia están adaptados a la percepción material y mental de la belleza plácida o sobrecogedora de la tierra, del mar y del cosmos. Es una antiquísima corriente pannatural que nos une al entorno. Rosalía identificó esta naturaleza nuestra con el hermoso paraíso que perdió Adán. Ella supo reconocerlo. Y como ella, otra escritora posterior, Xohana Torres (1931), que, con su mente apegada físicamente al medio natural, creó unas mujeres telúricas y marinas, con una belleza enorme y excesiva, rompedora de todos los cánones.

Sus bellas de tierra son viejas inmensas, acogedoras y enérgicas que se deshacen amorosamente en leche o agua de lluvia para transmitir la memoria de la vida y comunicar el amor y la ternura. En ellas está toda la fuerza femenina de la especie que florece con los sueños y la magia, para continuar la existencia con buen rumbo. Porque esa energía hembra está en la leche genealógica que vincula a abuelas y nietas, una estela láctea y luminosa, como el arco iris galaico que en nuestra lengua custodia la Gran Vieja que lo sabe y lo enseña todo (Blanco, 1995b: 177-179 y 287-296; Novo, 1996b: 140-141).

En Rosalía la arruga no era bella, pero la mirada profunda y abierta de Xohana Torres va más allá y ve fulgurante hermosura en mujeres rugosas como las cepas: la abuela Lola, "Viñatera" entre uvas y capitana de los mares de centeno (Torres, 1980: 64-65), que aparece primero en *Do sulco* (1957) y luego en *Estacións ao mar* (1980). Es el suyo un "cuerpo de campo" que contiene un regazo con olor a hojas húmedas (Torres, 1957: 21-22) y que conforma un físico monumental, preciso y fuerte, viejo y bello como un pórtico antiguo (Torres, 1980: 64).

Sus bellas marinas habitan en todos sus libros de versos y toman la forma de hermosísimas sirenas que representan los deseos más necesarios, profundos y plenos. Ellas llaman, con sus voces, nuestras vidas de río hacia el mar total y absoluto de la más hermosa utopía (Torres, 1957: 33); ellas cantan para nosotras, tierra adentro, junto a las viejas y las niñas (Torres, 1980: 68); y

ellas empujan las naves impetuosas de las nuevas Penélopes navegantes, conducidas con alegría hacia un mundo nuevo para las mujeres (Torres, 1992: 19):

Declara el oráculo:

"QUE del lado del crepúsculo es mar de muertos,
incierto, última luz, no tendrás miedo.

QUE ramos de laurel levantan muchachas.
QUE color malva se decide el racimo.

QUE consigas de esas patrias la vendimia.
QUE amaine el viento, beberás el vino.

QUE sirenas sin voz la vela empujan.
QUE un sumario de espuma por las rocas."

Así habló Penélope:

"Existe la magia y puede ser de todos.
A qué tanto novillo y tanta historia?

YO TAMBIÉN NAVEGAR" (Torres, 1992: 19)

Pero en su literatura infantil descubrimos que estas sirenas son en realidad auténticas "mujeres ballena", unas hermosísimas bestias descomunales que exhalan perfume de algas y resoplan vitalidad por todo su cuerpo. En *Pericles e a balea* (1984) esta bestia es una bella muy romántica e inmensa como la luna llena; ella puebla de sueños el mundo de las niñas y los niños, y enamora al héroe navegante de la historia (Torres, 1984).

LUÍSA CASTRO: LA PEQUEÑA BELLA ANDRÓGINA Y LA DIMINUTA BESTIA SABIA

Rosalía exaltaba a las bellas ataviadas con "zapato y media de seda" (Castro, 1992: 41). Pero sus rebeldes nietas desnudan el cuerpo femenino. Así lo hace Luísa Castro (1966) que habla de niñas que se quitan la ropa para correr irreverentes por los sueños, mostrando sus temores y deseos más ocultos. Esta escritora muestra, en *Baleas e baleas* (1988), la subjetividad femenina transgresora de adolescentes que corren por los sueños sin bragas y sin falda (Castro, 1988: 35 y 41), como emblema de la libertad desbocada. También nos narra las experiencias desmitificadoras de una niñez de chiquillas salvajes como pandillas de mozalbetes gamberros, porque, en realidad, la protagonista de estos versos es una niña mala de cara angelical y comportamientos de niño rebelde.

Luísa Castro presenta a una pequeña perversa "hija de Barrabás" que se escapa con los niños, juega al fútbol, anda en moto con ellos, come cristales, tierra o lo que haga falta y es el jefe indio de los juegos. Una niñez pobre que discurre libre fuera de las normas trazadas estrictamente para las niñas modosas que juegan con muñecas; ella les perderá la ropa, les sacará las piernas y les agujereará los pezones para untarlos con vaselina: un juego y un placer de ruptura. Ya hemos dicho que esta muchacha era "medio niño" (Castro, 1988: 49), por lo que se exalta desmitificadoramente el ideal andrógino que nace como reacción primera en las crías rebeldes:

ella es "la más pequeña", tiene las rodillas llenas de postillas y es la más inteligente. Sabe que sin inteligencia no se puede hacer nada que valga la pena, porque sin inteligencia nada importante se construye, y esa es su única arma, la de la sabiduría, por eso en la escuela es la primera en demostrar el cociente (Castro, 1988: 57) y en llegar a los Pirineos (Castro, 1988: 51), así vence a los poderosos leones, símbolo del poder, que tienen cerebro de mosquito, y va feliz porque es inteligente, segura de que finalmente el mundo será suyo (Castro, 1988: 66):

Voy feliz porque soy inteligente.
[...]
los leones tienen un cerebro de mosquito
[...]
Me acuesto cansada de la cintura para arriba,
de la cintura para abajo soy pura inteligencia.
[...]
Yo le metía mi inteligencia al león hasta el estómago
y no tenía miedo. (Castro, 1998: 66-67)

En fin, esta pequeña belleza andrógina es realmente un monstruito sabio: una hermosa bestia diminuta que se comerá el mundo. Este es un sueño suyo que contiene mucho de todo lo que hemos dicho:

Corro por los sueños sin falda.
El pabellón está lleno de deportistas
que adoro.
Soy la más pequeña
y pienso
que dejé algo en casa,
que me falta algo. (Castro, 1988: 41)

OLGA NOVO: LA BELLEZA EXPLOSIVA DE LA BESTIA

No lo hemos dicho, en cambio, pero es sabido que Rosalía era la loca que soñaba con la eterna primavera de las flores y los campos, o lo que es lo mismo, con la plenitud permanente de la vida. Sus tataranietas son de esta estirpe enloquecida, pero van más allá. Olga Novo (1975) nos presenta unas muchachas todavía más locas en la poesía de exultante vitalismo de *A teta sobre o sol* (1996). Es la suya una creación explosiva con toda la fuerza subversiva de la "niña total" (Novo, 1996a: s. p.) que la compuso y que tira rabiosamente al monte (Novo, 1996a: s. p.) de la poesía, porque es "tratante de palabras / como de ganado" (Novo, 1996a: s. p.) y lleva en sus versos un estertor vital como el mugido de las vacas. Esta niña montaraz tiene una pura belleza de bestia y nos comunica su deseo bestial de vivir "corriendo como loca por las calles", para meter de lleno su cuerpo "en el centro mismo de la explosión de la vida" (Novo, 1996a: s. p.). La inteligencia de su mente le dice que el tiempo huye por su sexo y amar absolutamente es ya irreparable, por eso sólo piensa en comer rabiosa la rosa del *collige virgo*. Y su cuerpo entonces se acompasa al frenesí animal y sabio de la danza vital de las abejas. Así es mujer insecto. Con la libertad vital como bandera que delatan las palabras en las que dice que es necesario explotar hacia dentro con el sol y el mar y cuantas luces sean conservadas en la memoria (Novo, 1996a: s. p.).

Su poesía incandescente, de pasión ardiente, que no quiere comer el "pan de los tristes" (Novo, 1996a: s. p.), escupe sobre la fría melancolía que emana del sol negro de la herida

originaria femenina que iluminó la vida de Rosalía. Ella quiere beber la leche caliente, cocer el amor a fuego lento, estallar las uvas, tirarse al monte y al mar de la vida, para no perder nunca la plenitud de la existencia. Desde el norte rupturista de todas las cosas, el más radical entusiasmo vitalista llena esta poesía, materialista y sensual, del correr de la vida, en la que hablan los deseos y los sueños más profundos de una mujer que los grita, con táctiles palabras de agua, de carne y de tierra, para que se hagan absolutamente posibles.

Y así, la belleza rotunda de esta niña bestial ya no es la de una bella, sino la de una verdadera bestia y toma la forma de una hermosa vaca. Una contundente y poderosa vaca galaica. Con una fuerza vital superior a la de un toro, porque ella es de la raza gallega que durante siglos tiró por los carros con la cabeza apegada a la tierra. Y con una sensualidad y un empuje sexual superior también al de un toro, porque toma el aliento húmedo de la compañera que siempre le ayudó en el esfuerzo bajo el mismo yugo, y recoge el calor de su piel, el ritmo de sus movimientos y la savia encendida de la hierba. Esta magnífica bestia solar da leche de vida y es la única que nos la puede enseñar a beber directamente de la teta que rebosa líquido, caliente, plena y luminosa como el sol radiante. Ella, bestia, vaca auténtica, contiene la leche toda del mar inmenso que comunica a abuelas y nietas, que nos dijo Xohana Torres, y puede bailar al sol con todas las plenitudes puestas en su cuerpo y su mente de mujer:

aquello era la maduración final de toda mi lava
y la entonación rotunda de mis cantos de niña
la absoluta fuerza con la que tiraba por el carro
recibiendo el aliento de los labios de otra vaca.

bailar en mayo exactamente igual que si estrujaras uvas
dejarte alimentar beber como quien vive
la leche última
saliendo de una teta dispuesta sobre el sol.

Y con estas palabras de la bestia, en realidad, el bello potencial de las mujeres, termino, para que el final sea el principio de todo lo más hermoso que va a venir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO MONTERO, Xesús (ed) (1985). *Coroa poética para Rosalía de Castro*. Vigo: Xerais.
- BLANCO, Carmen (1991). *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais.
- BLANCO, Carmen (1995a). *O contradiscurso das mulleres. Historia do proceso feminista*. Vigo: Nigra.
- BLANCO, Carmen (1995b). *Mulleres e independencia*. Sada, A Coruña: Do Castro.
- CASTRO, Luísa (1988). *Baleas e baleas*. Ferrol: Esquío.
- CASTRO, Rosalía de (1992). *Poesía galega completa I Cantares gallegos*. Ed. Andrés Pociña e Aurora López. Barcelona: Sotelo Blanco.
- CASTRO, Rosalía de (1973). *Poesías*. Ed. Ricardo Carballo Calero e Lydia Fontoira Surís. Vigo: Patronato Rosalía de Castro. 1982³
- KRISTEVA, Julia (1987). *Soleil Noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- LAMA LÓPEZ, María Xesús (1995). "Introducción". En Rosalía de Castro. *Cantares gallegos*. Vigo: Galaxia, pp. 11-119.
- NOVO, Olga (1996a). *A teta sobre o sol*. Santiago de Compostela: Do Dragón.
- NOVO, Olga (1996b). "A voz interna, conmovida, última. Análise temática da obra de Xohana Torres". En *Unión libre. Cadernos de vida e culturas* 1. Sada, A Coruña: Do Castro, pp. 131-147.

PONDAL, Eduardo (1970). *Queixumes dos pinos e outros poemas*. Vigo: Castrelos.
RODRÍGUEZ FER, Claudio (1997). *A unha muller descoñecida*. Ferrol: Esquíu.
TORRES, Xohana (1957). *Do sulco*. Vigo: Galaxia.
TORRES, Xohana (1980). *Estacións ao mar*. Vigo: Galaxia.
TORRES, Xohana (1984). *Pericles e a balea*. Vigo: Galaxia.
TORRES, Xohana (1992). *Tempo de ría*. A Coruña: Espiral Maior.

EL TEATRO DE LAS SORÁMBULAS O LA TOMA DEL ESPACIO ESCÉNICO COMO UN ACTO DE BELLEZA QUE SIGNIFICA PODER Y LENGUAJE

Margarita Borja

Teatro de las Sorámbulas

Ulises viaja a Ítaca en busca del enigmático corazón de los hombres y de las sombras de su sueño, escondido en la realidad de la experiencia. El Dante, viajero también, recorre tierra, infiernos y cielos. En la bóveda de la Capilla Sixtina, el Padre y el Hijo, entronizados en la naturaleza itinerante de las nubes, se otorgan identidad y legitimidad recíprocas en un acto creador supremo que trasciende la naturaleza, funda los espacios simbólicos de la cultura y se establece como referente, elevado del conjunto de articulaciones del imaginario masculino de todos los tiempos. Se articula como referente de plenitud y belleza. Como imagen quintaesenciada de los ritos de poder. Y como síntesis del más poderoso de los Viajes. Al servir las nubes, sensuales, cambiantes nubes, como vehículo de transporte, los protagonistas sobrevuelan el orbe entero sin fatiga, dispuestos a contemplar la creación sobre la que viajan acomodados, y a decidir sobre el destino de sus moradores y sus tierras como se decide sobre lo que nos pertenece.

Ulises, El Dante, Dios Padre y Adán son actos literarios, personificaciones artísticas con resultado de belleza eterna, pero de una belleza sublime ¹ que significa poder y se traduce en lenguaje. Atributos o cualidades del todo contrarias a las que se reconocen en eso que ha venido considerándose como la *belleza del eterno femenino*.

¿Qué hubiera sido de la pervivencia secular del Patriarcado sin las potentes figuras del Padre y el Hijo, con mayúsculas, que se otorgan reconocimiento mutuo, y atraviesan la naturaleza fundiendo energías por la punta de sus dedos en un acto creador supremo que trasciende el espacio y el tiempo desde la bóveda de la Capilla Sixtina...?

En el escaso, por diezmado, imaginario secular que pertenece a la autoría femenina, faltan esas epopeyas de poder abarcador sobre el espacio y de facultad de significación por medio de la creación de lenguajes.

El pasado junio, Àngels Carabí y Laura Borràs me invitaron a participar en este Congreso. Pensaron que buena parte de lo que expuse en la presentación del libro de *Helénica* ² en la Librería Crisol, aquí en Barcelona, encajaba en el título *Bellesa, dona i literatura*, y así era. Sin embargo, a la hora de hacer elecciones para la sinopsis de mi intervención, propuse la proyección del vídeo *Almas y Jardines* ³ que contiene amplios fragmentos del segundo montaje teatral de *Sorámbulas*. Enseguida explicaré porqué. Pero antes, deseo dar las gracias a Àngels, a Laura y a Marta Segarra, y a quienes han colaborado con ellas, por habernos proporcionado la posibilidad de abordar un tema tan central para el imaginario femenino, dándose al sostenido esfuerzo de llevar a cabo el empeño. Gracias también al Departamento de Filología Románica de esta Universidad que mantiene espacios para el estudio y publicación de la obra literaria de las mujeres.

¹ Kant establece “ la contraposición entre lo bello (femenino) y lo sublime (exclusivamente masculino) (Puleo, 1996: 17-18).

² Mi primera pieza para el teatro y el primer espectáculo que levantamos en el Teatro de las Sorámbulas (Borja, 1996a).

³ Filmación del ensayo general con público, anterior al estreno en el 11vo. Festival Internacional de Música Contemporánea (Borja, 1996b).

De todos modos, en el tercer acto de *Helénica*, hay referencias dramatúrgicas que también sirven para ilustrar la reflexión de hoy. Aludiré a ellas porque me van a servir de antecedente.

Reproduzco la escena titulada: *Público sobre la arena, o el ágora de las mujeres*⁴: por el patio de butacas hacia el escenario, vuelve a entrar *el Criado*, personaje de *El Público*. Se dirige al *Director* (que es el Director de la obra, Luis Alvarez Auzzani, en este caso) y luego a la *Directora*, yo misma), lo hace así porque en mi versión de la cita para *Helénica*, desdoblé esa función. *El Criado* dice: “Señor, Señora: el público”. Los Directores responden al unísono: “¡que pase!”. Estas son, como es bien conocido, las últimas palabras pronunciadas en la última obra de teatro de García Lorca. “El público, que pase”, me pareció la más sugerente de las invitaciones, ahora que sabemos que no hay un público sino diversos. En *Helénica* podíamos darnos por aludidas, y quienes “pasan” por todos los accesos entre bambalinas, por todos los accesos del patio de butacas y convergen en el escenario, son gentes de distintas edades y presencia mayoritaria femenina. Es uno de los nuevos públicos que tiene sobradas razones para secundar la llamada, porque ha llegado su tiempo histórico de presencia pública, su tiempo de construcción de una identidad genérica en tanto que sujeto social.

Después de esa toma simbólica del más simbólico de los espacios, la escena se transforma en *el Ágora de las Mujeres*. El escenario se convertirá en animada plaza donde tendrán lugar algunas celebraciones⁵. El pasado y el presente estarán impregnados el uno del otro en fusión de figuraciones y personificaciones de lo humano-mitológico. Se celebrará el entierro de Aristóteles, sumo, eficaz constructor del edificio teórico androcéntrico que durante tantos siglos ha servido para mantener a las mujeres penalizadas en los espacios de lo privado y adscritas a la naturaleza, que no a la cultura. Y se recibirá la llegada de una nueva Vox Justitiae. La personifica Emilia Caballero, una bien conocida abogada feminista, a quien Rilo Chmielorz, con quien tuvimos la suerte de contar, vistió intencionadamente con una alegre toga fucsia. Esa Vox Justitiae, que atraviesa el patio de butacas mientras la escena se ha paralizado, declama el único poema netamente conceptual que escribí para la obra y que deseo copiar aquí. Preciso que lo escribí guiada por el afán especulativo de unir conclusiones personales, extraídas de disquisiciones filosóficas sobre el significado de los números de María Zambrano, a los aportes teóricos de la escuela filosófica feminista española, de raíz ilustrada, que tiene a Celia Amorós como iniciadora y a Amelia Valcárcel como una de las voces más lúcidas. El poema dice así:

A través de la venda de tela/ la Diosa Themis/ estaba mirando desde el principio del Tiempo, pero la palabra no había alcanzado aún/ la Ética par/ y el desequilibrio androcéntrico/ desviaba el pulso de los pinceles/ a causa de un eje virtual erróneo/ que aspira a perpetuarse/ desde el principio/ de la teoría Estética.⁶

Terminada la recitación, la fiesta continuará hasta que *el Arlequín, el Duende, la Cometa del Alma* y el resto de muchachas y muchachos que juegan en la plaza concluyan la representación con el poema de la poeta griega *Corina*⁷, rabioso en actualidad, que relata la

⁴ En *Helénica* hay cuatro fugaces citas personificadas de *El Público* que he llamado “Interludios lorquianos” y otros guiños de complicidad con ese texto que tomé de manera explícita como referente: después del viaje a las profundidades de su “teatro bajo la arena”, me pregunté: ¿por qué no buscar razones contemporáneas para aventurarnos en la superficie? (Millán, 1988: 33-36).

⁵ *Ibid.*, 47.

⁶ El clima de celebración es inherente al teatro actual porque vivimos una época donde “la soledad del espectador televisivo tiene su correlato en la concepción del teatro como fiesta colectiva”. Así lo han entendido el Odin Teatre: E. Barba. *El Living. El Théâtre du Soleil: Ariane Mnouchkine. Els Comediants o Els Joglars* (Sánchez, 1994: 11).

⁷ Borja, 1996a: 97.

hecatombe que sobreviene en el Olimpo después de unas elecciones democráticas que no complacen a alguno.

Hay una coincidencia muy curiosa en el tiempo que no quiero dejar de señalar antes de acabar esta indispensable digresión por “Helénica”. En los mismo días en que montábamos estas escenas finales, recluidas en la casona de Lo Boligni, sin que tuviéramos noticia de ello, estaba celebrándose en Atenas la *Primera Cumbre de Mujeres en el poder*. Quinientas mujeres con experiencia de gobierno se habían dado cita mirando al viejo Partenón para configurar un documento en el que proclamaban la necesidad de instaurar la Paridad varones-mujeres como única forma de profundizar la democracia y rectificar por medio de criterios y prácticas las persistentes inercias de exclusión o inferioridad de nuestra presencia en los espacios de representación y poder. El *Teatro de las Sorámbulas*⁸, compuesto por feministas de varias generaciones y un buen número de artistas de las artes plásticas, el teatro y la música, en ese mismo momento, levantaba la ficción de un *Ágora de las Mujeres* donde los varones no estuvieran ausentes, y proclamaba en el escenario la necesidad de una “ética” igualmente “par”, de una ética capaz de salir de los absolutos del Uno filosófico para definirse en los espejos de alteridad y diferencia de la Otra, y de los Otros⁹.

A partir de *Helénica* quedaba abierta para mí la búsqueda de formas de escritura teatral compleja¹⁰, destinadas a la “ocupación” del teatro; espacio significativo para el imaginario de nuestra cultura que no dudo en calificar de Bastilla simbólica. Señalo entre paréntesis que la ideología feminista es una forma de revolución incruenta y moderada, de calidad civilizatoria, que resulta revolucionaria sin duda también en la indagación teórica y artística que ocupa este siglo porque está produciendo un cambio en la conciencia milenaria de la percepción del sujeto mujer en su individualidad y en el mundo. A partir de *Helénica* quedaban asimismo abiertas para mí y nuevas posibilidades de exploración de intertextualidades polifónicas¹¹ y vías de continuidad con la experiencia de ubicar el intento de unir filosofía y poesía en el ámbito de la representación escénica, cuestión que la propia Zambrano llevó de la teoría a la práctica en uno de sus últimos textos “La tumba de Antígona”.

Al teatro contemporáneo, en cierto sentido naufrago asido a su tablón en océanos de industria audiovisual, le quedan, a mi juicio, como espacios propios el de entraña popular y directa y el más elaborado y complejo, el metafórico de dimensión filosófica¹² donde los Seres Humanos podemos todavía levantarnos en el centro de la intertextualidad artística en un acto transitorio de vida verdadera que de inmediato va a adquirir su sentido épico de destino humano. El teatro es el último arte de lo humano que puede darse en una realidad temporal sin virtualidad de mediación y mejora tecnológica, pero estimo que el crudo realismo ya no es un camino de futuro para él, aunque sí pueda ser un éxito oportuno. Otra cosa sería que volviéramos a reflexionar, yo desde luego lo intento, sobre la perspectiva de María Zambrano a propósito del

⁸ *Ibid.* 101.

⁹ La dramaturga del *Kaaitheater de Bruselas*, dirá a su vez: “Es tiempo de adoptar un pensamiento más modesto, en el que la uniformidad sea sustituida por lo fragmentario y lo complejo, en el que la unidad sea más sentida que proclamada” (Van Kerkhoven, 1944: 17).

¹⁰ Sánchez, 1994.

¹¹ La *Historia del Nombrar* de Carlos Thiebaut (1990) me ha servido de espejo donde reconocirme en estos intentos.

¹² Hoy se mantiene con valor de comercio ese otro tipo de teatro-drama, émulo de la telenovela, epígono de psicologismos sin fuste, donde se embosca una producción retromachista beneficiaria de las características invasoras del audiovisual: las carteleras de Londres, París, Amsterdam o Nueva York pueden estrenar al mismo tiempo a autores habilidosos que hacen fama a base de estereotipos sexistas, pero sorteando la cuestión con suficientes tics de actualidad y dosis de ambigüedad. A ese tipo de teatro le auguro ciertamente poco futuro.

“realismo español”¹³, al que reconoce, en cuanto al conocimiento, “diferencia de origen con el pensamiento greco-cristiano europeo”. Debo señalar que estas reflexiones de Zambrano me sirvieron durante el período en que escribí *Helénica* para entender la contradicción que suponía que estuviéramos “importando” estéticas teatrales centroeuropeas del “cansancio, la caducidad, el vacío...etc.” como espejos inadecuados para un momento estimulante de consecución de la democracia española, al que había que sumar el empuje emergente de las mujeres. Tampoco a nivel internacional teníamos razones, las mujeres, para caer en semejantes desalientos de fin de paradigma.

Vuelvo a referirme a *Almas y Jardines*¹⁴: un proyecto donde yo planteaba un recorrido en clave poética por los Jardines de la España literaria de *Alma Al-Andalusí*, con sustantivo Mujer, y otro, en la segunda parte, por un *Jardín* de alma copiada y anglosajona, donde situé la *Shakesperiana*. Manuel Seco fue el encargado de componer la música y Sara Molina¹⁵ aceptó la dirección y versión escénica. Así fuimos perfilando lo que, bajo el ya indudable magisterio escénico de Sara, acabó siendo, en consideración de Carla Matteini, que me halaga repetir, una nueva forma, pagana desde luego, de auto sacramental. Sara Molina supo llevar la presencia corporal genérica del *Teatro de las Sorámbulas*, a su expresión más esencial: en este montaje las actrices eran todas mujeres¹⁶.

Aludo de nuevo a Ulises, al Viajero del Dante, al Adán y al Dios Padre de la Sixtina, sujetos de su propia historia genérica, dueños de su relato, cuidadores de su transmisión para perpetuidad de los siglos y, a la vez, objetos, en tanto que sujetos con nombre propio, del imaginario literario y artístico más elevado y perdurable, es decir, del imaginario que crea la conciencia universal. La idea del Viaje preside su epopeya, su tránsito¹⁷. La experiencia se traduce en mejores capacidades de conocimiento, de lenguaje y de poder creador. ¿Y la *Viajera*? La *Viajera* en cambio está ausente como figura de referencia. Por eso me pareció que había que intentarlo, que había que crearla, darle esa dimensión de epopeya humana, entre otras cosas porque ha existido históricamente, porque existe y resulta apenas visible todavía con el nombre y el rango que debe corresponderle, pues donde no tiene forma, donde no existe es en el espejo oscuro de nuestro imaginario interno. Y no existe en él porque no existe en la cultura.

Al inicio de la proyección del vídeo, que no demoro ya, mientras *las Sorámbulas* descienden por las escalinatas hasta el patio de Armas del Castillo con energía propia de las decisiones históricas, y lo ocupan en su casi totalidad entre los músicos y el público que va a flanquearlas en todo el desarrollo dramático, escucharemos en off a *La Viajera*. Es la voz de Teresa Molina, la actriz más anciana del grupo, como comprobarán a continuación. Repetirá la

¹³ El realismo español, “tan mentado y renombrado mas sobre el cual no sabemos todavía si es un modo de conocimiento, un estilo de arte o una genérica forma de expresión, una filosofía o una ‘concepción del universo’ (Zambrano, 1987: 35).

¹⁴ Tomás Marco, entonces Director del Festival Internacional de Música Contemporánea, convirtió en encargo para la 11va Edición del Festival esa segunda propuesta mía al Teatro de las Sorámbulas.

¹⁵ Cuyos trabajos de escritura escénica, junto con los de Óscar Gómez, me habían interesado sobre el resto de la propuestas contemporáneas, entre las españolas que conocía entonces.

¹⁶ “La noción de teatro de arte es una noción política [...] la fuerza política del teatro reside fundamentalmente en el actor, en la relación inmediata que mantiene consigo y con su medio” (Bailly, 1966: 2). En ese sentido debe entenderse la presencia escénica de un conjunto de mujeres feministas.

¹⁷ En “La mirada de Ulises” del realizador T. Angelopoulos, el amigo dice al protagonista: “La primera creación de Dios fue el Viaje, luego vino la duda y la nostalgia”. Lo que significa: tuvo que existir un Ulises milenario, creador de su propio Viaje para que en el centro mismo de su fracaso, otro como él pueda seguir erigiéndose en protagonista, en sujeto y dueño de la mirada histórica y del discurso.

estrofa que inicia el Canto Primero del Infierno de la Divina Comedia. Al sentarla en una silla, la Directora ha reforzado la significación textual de mi propuesta. El Viajero, en la plétora juvenil o en la madurez, atravesaba cielos y tierras en doble uso del goce de su libertad mental y corporal, la Viajera Mujer envejecía dejando volar su alma, no sólo desde simbólicas cárceles interiores sino desde fortificados Castillos y Palacios, o en la quietud de celdas conventuales, cuyos muros retenían la irreversible realidad temporal de sus edades. Cómo no recordar a Teresa de Ávila, sor Juana Inés, la nazari Walada, Nahzun Bint Alqalâ, Christine de Pizan, Eloísa, Hildegarda de Bingen, Blanca de Navarra..., o todas esas “locas en los áticos” del XIX ¹⁸.

Pero una sola Viajera, anciana y sentada, significando su metáfora directa más realista, no resultaba suficiente para traducir mis intenciones al añadir texto propio a la conocida estrofa del Dante. Por eso, Sara Molina juzgó oportuno crear una segunda Viajera, de realidad contemporánea, capaz de desplazarse con libertad por el espacio escénico e incorporar el texto que sigue. La escucharemos mientras las actrices ocupan el rectángulo del patio en la voz de Cristina Sánchez.

VIAJERA 1: *”A la mitad del viaje de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino recto”.*

VIAJERA 2: Y en aquella frondosa oscuridad encontré memoria y condición. Y fui Viajera en nombre propio, en alma que tuvo negada su existencia propia de mujer durante siglos y por ello anduvo escondiendo en parajes y jardines, caudales de razón y pasión, cantos de amor y muerte y estas agujas de esperanza desesperanzada con que tejemos las palabras y los nombres encontrados hoy.

El vídeo recoge fragmentos en dieciocho minutos de un espectáculo de más de una hora. La percepción que tendrán de la representación será, por fuerza, incompleta, sobre todo en la primera parte, donde pasajes enteros, ricos en coreografía han tenido que ser obviados en favor de la coherencia de montaje de la filmación. Cito los Pasajes que faltan en su integridad: el Primero, llamado “del Preventorio de Aigües” (recoge las “canciones en el Jardín del Mal y de la Muerte”), el Pasaje Segundo: “El Cáliz del Alma Viaja por la Primavera” y el Pasaje Tercero, el del “Huerto del Cura”, o poemilla malicioso que le enseña la Abuela a la Nieta. Conectado a este, el Cuarto: “Últimas Voluntades”, sí está recogido en su integridad. Junto a la Viajera anciana (y ahora podrán ver en imagen a la actriz), aparecerá la Caminante Adolescente, M^a José Congost, que ha llegado junto a ella y dice el poema. Del pasaje Quinto escuchamos a Ana Jódar parte del poema que habla de La Alhambra, y del Sexto, también fragmentos del poema del Hondo de Elche, “paraje adonde las aves migratorias vienen a beber y a morir de sed”, declamado por Emilia Caballero. Finalizado el recorrido, las actrices se dirigen a un artilugio: un cubo de hierro con brazo oblicuo de grúa y polea que ideó el escultor Eligio Otero. Valiéndose de él, rodando su volante y armando las piezas que yacen en el suelo, Las Sorámbulas elevarán la figura de la Pájara Simürg, símbolo del pájaro del alma que en el transcurso de los siglos, como tantas cosas, perdió su naturaleza originaria femenina. Quedará la escultura móvil presidiendo la escena vacía, como si quedara velando la memoria de lo sucedido y aguardando el regreso del público, que ahora entra en La Sala de Armas para la continuación del espectáculo. Añado que la figura de la Pájara, configurada por hermosas caligrafías árabes, es copia del original persa ¹⁹.

La segunda parte, la “Shakesperiana”, es un poema dramático en un acto. Lo escribí inspirándome en un jardín de traza isabelina, enclavado, sorpresivamente, en un paraje seco, de

¹⁸ Gilbert y Gubart, 1979.

¹⁹ Aparece reproducida en López Baralt 1985: 70.

montaña aterrada de almendros en la más fiel tradición árabe. También ha sufrido cortes en la edición del vídeo, pero creo que hemos podido conservar lo más significativo de la textualidad, la música y la envergadura escénica.

Al clima de sensualidad, corporalidad espacial y juego de la primera parte de "Almas y Jardines", se contraponen la opresividad de la segunda: los muros de la Sala de Armas del propio Castillo son en sí mismos el elemento de referencia realista, y el llamativo vestuario de las Reinas del Ricardo III, ideado por Sara Molina con figurines de Pascual Medel y confección de Ana Díez, constituyen el elemento metafórico. Al final del vídeo aparecerá la cita de Verónica Forrest Thomson²⁰ causante de este poema. Hacía poco tiempo que había traducido un poema de Verónica y una de las estrofas "Me gustaría no seguir sonando como Ricardo III", acudió a mí aquel día en que paseábamos por el insólito jardín de Penáguila, provocando mi imaginación. Así pues, hice aparecer a Queen Margaret y a la Duquesa de York al recrear el jardín en mi propio poema para poderlas mirar, para verlas en la circularidad de sus acusaciones recíprocas²¹ y entender porqué en esta época contemporánea también ellas hubieran declarado que les gustaría no seguir "sonando" por boca e intereses de Otro. Me pareció que aislar de la totalidad de la tragedia shakesperiana el momento del enfrentamiento verbal de ellas iba a permitirme añadir un significado del que no hemos podido disponer hasta aquí. Para convertir este propósito en forma escénica surgió el coro de Arlequines, necesariamente femeninas, capaces de aportar un punto de vista que señala sin remilgos otro causante tan invisible como implacable de las muertes de esos hijos, maridos y parientes de ambas, bautizados fatídicamente con los mismos nombres. Aunque en el vídeo solo falta una estrofa y parte de otra del texto del Coro, voy a copiarlo aquí.

Coro de ARLEQUINES:

ARLEQUÍN 1: ¡Oh Público!...¡Querido Público!, miradlas atentamente. Observad cómo su ser, cautivo en el traje, muere de estar muriendo sin nacer. El Traje...ved en la cima de estos tiempos cómo desvela su áspera textura, su helada reja en contacto con la piel, su forma de artillugio de tortura refinada. Sabed que fue ideado, construido y pagado por cuantos ilustres caudillos domésticos condujeron la atroz guerra privada que los siglos conocen y los libros desconocen.

ARLEQUÍN 2: ¡El Traje!...Oh mis Reinas...albergue de vuestra infelicidad, tenaza inmóvil en vuestra cintura, coraza apretada en el pecho, foso sin fondo bajo la falda. Y vuestro enlutado cuello, almena agobiada de palomas que traían presagios de otros nombres desde el horizonte y cayeron en emboscada feroz.

ARLEQUÍN 3: Otros Nombres... que pudieron ser vuestros verdaderos nombres en uso libre de vida, desaparecidos para siempre, desfigurados, golpeándose la locura de su imposibilidad de ser.

ARLEQUÍN 4. ¡Oh Reinas...mis reinas!, trágico antecedente, mártires de una fraternidad que sólo era mortífero instrumento de patriarcado, atrapadas en un telar de lágrimas interminables...reclinados soles de lluvia amarga: no funde vuestra pena el lacre de sangre que marca los mismos apellidos sobre los cuerpos inertes de vuestros hijos.

CORO: sobre los cuerpos inertes de vuestros hijos...de vuestros hijos...de vuestros hijos.

El desenfado adolescente de nuestras Arlequines no oculta el sentido de duelo que contiene el texto y que el madrigal compuesto por Manuel Seco recrea hondamente a continuación. Es el duelo no de una mujer por otra, sino de un genérico por sus mártires, ahora que podemos reconocerlas como tales. Un duelo que muchas mujeres ignoran que está pendiente

²⁰ Gallero, 1989: 297.

²¹ *Queen Margaret*: I had an Edward till a Richard killed him.

I had a husband till a Richard killed him.

...I had a Richard too and thou didst kill him.

I had a Rutland too, thou holp'st to kill him.

Duchess of York: Thou hadst a Clarence too and Richard kill'd him.

Thy Edward he is dead, that killed my Edward..etc

porque al ignorar las características de su historia genérica, no saben hasta qué punto las mártires de la opresión secular lo han sido, y lo siguen siendo, en su propio hogar... Y no hay llama alguna de soldado desconocido alguno que vele el silencio de su olvido... no lo hay en ningún Arco de ningún Triunfo que valga, situado en el más alto punto de mira de alguna de las ciudades más hermosas del mundo. Ni existe nada semejante a la grandiosidad del canto a la libertad del coro de esclavos del Nabucco de Verdi. Ni...Ni...Ni...: la abolición de la esclavitud de las mujeres se nombra como tal. La poesía, y la música, y el resto de las artes con ellas, traduciendo en logro estético los logros sociales y éticos del proceso de humanización, por los que tan altos precios pagan las generaciones, actúan como agente reparador de heridas narcisistas en la conciencia de clase, de etnia, de género. Heridas que ocupan unos espacios de dolor y lastre en las conciencias individuales mucho más omnipresentes de lo que nuestro fatigoso esfuerzo por conocernos a nosotros mismos en un día a día circunstancial nos desvela. Pero heridas que por la vía del arte, se trascienden a sí mismas y generan códigos de belleza que ya, en adelante, van a significar poder de nombrar la propia experiencia con palabras propias, que generan capacidad de hacer visible nuestra epopeya en la mirada de la conciencia universal.

“El” Soldado engloba a los miles de soldados que dieron la vida por sus respectivas patrias y está dotado del espacio más emblemático de la ciudad más emblemática, con significado de poder. ¿Dónde está el correlato femenino?

Me he preguntado por qué el feminismo ha tardado tanto en impregnar la creación teatral en nuestro país. Por lo que constato, tampoco las cosas van mucho mejor en otros países. Mi información es deficitaria. Supe en algún momento de Linda Nochlin y su teatro de mujeres en Nueva York, que se mantuvo durante una década. He sabido, poco, de la canadiense Pol Pelletier y el Teatro Experimental de Mujeres²². Pero no puedo responderme basándome en investigación o estudio monográfico, como merece la Institución Universitaria que hoy nos acoge: entre otras cosas, no soy universitaria. Con todo, dispongo de mis observaciones.

En el año 90, en Alicante, celebramos un congreso internacional feminista titulado “En el sentido de la vida”. De aquellos extraordinarios días extraje una clara conclusión: el ámbito de lo simbólico-imaginario queda casi intacto aún, es el más difícil de remover. En él se genera y se regenera el paradigma de poder al que todo habrá de referirse. Es su espejo. Concluí que el feminismo contemporáneo tenía que incidir con más intención y empeño en el ámbito de la creación.

En la historia de nuestra cultura, dice Victoria Sau, “El hijo no gime por no tener Madre, con mayúscula, porque el patriarcado le ha hecho creer que para él es suficiente tener Padre”²³. La Hija, que ha gemido de modo consciente (Casandra, Antígona...etc.) lo ha hecho sobre la certeza de su propio vacío de Maternidad cultural e histórica. “...La Madre ha quedado rebajada a pura metonimia, a la realidad coyuntural no trascendente del fenómeno visible del embarazo y el parto, la maternidad *natural*, objeto de manipulación del Padre. Mientras este queda elevado a la categoría de metáfora, se ha perdido el orden simbólico de la Madre”. Por su parte, Amelia Valcárcel ya dio en el clavo con valiosa síntesis aseverando que: “sólo quien tiene poder, tiene genealogía”.

Probablemente sea este el momento de recuperar y generar genealogías y de considerar la maternidad, por nosotras mismas ante todo, como actos de creación social y cultural. De hecho, en el Teatro de las Sorámbulas se ha dado algo que destaco con verdadero placer. Sorámbulas ha sido un proyecto de “madres feministas” que las hijas y los hijos y amigas y amigos de ellos han

²²Femmes de Théâtre, 1995: 74-76.

²³Sau, 1995: 33.

secundado, a sabiendas de que se involucraban en algo impregnado de ideología. Tradicionalmente, los proyectos que implicaban a muchos miembros de las familias eran proyectos paternos. Sorámbulas ha involucrado asimismo a artistas varones ²⁴ que no han dudado en aportar. Creo que estamos ante un referente nuevo y valioso. El feminismo contemporáneo cuenta con los dedos de las manos las colaboraciones masculinas a esta causa de la igualdad que les atañe, y aquí se han hecho entregas significativas. Algo, sin duda, está en proceso de cambio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAILLY, Jean François (1966). *Théâtre et démocratie*. Le Monde Diplomatique: sept. 1996, n° 510.
- BORJA, Margarita (1996). *Helénica, poemas para 'El Público'*. Barcelona: Anthropos.
- BORJA, Margarita (1996). *Almas y Jardines*. Alicante: Taller de Imagen Universidad: Alicante.
- GALLERO, Jose Luis (1989). *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*. Madrid: Fugaz.
- GILBERT & GUBAR, Sandra & Susan (1979). *The Madwoman in the Attic*. Yale University.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1985). *Huellas del Islam en la literatura española*. Madrid: Hiperión.
- MILLÁN, Ma. Clementa (ed.) (1988). *Federico García Lorca: El Público*. Madrid: Cátedra.
- PULEO, Alicia H. (1992). *Dialéctica de la sexualidad*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ, Jose Antonio (1994). *Dramaturgias de la complejidad*. Málaga: Universidad de Málaga.
- SAU, Victoria (1995). *El vacío de la maternidad*. Barcelona, Icaria.
- VÁLCARCEL, Amelia (1991). *Sexo y filosofía; sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- THIEBAUT, Carlos (1990). *Historia del nombrar*. Madrid: Visor.

²⁴Sobre los ya citados: Jaime Giménez de Haro, José Gallego, Gregorio Jiménez, Andy Sotiriou y José Piqueras.

EL SIMBOLISMO DE LA CABELLERA FEMENINA EN EL ARTE

Erika Bornay
Universitat Pompeu Fabra

Como contrapunto al papel destacadísimo que en la belleza fememina ha tenido tradicionalmente una abundante cabellera, me ha parecido oportuno iniciar esta conferencia con la visualización de una obra de la pintora mexicana Frida Kahlo. En 1940, unos problemas que la perturban y que generan en ella un sentimiento en el que se mezclan el agravio y la culpa, la empujan a ejecutar un autorretrato en el que proyecta el castigo que decide infringirse a sí misma y paralelamente a su marido el muralista Diego Rivera. Y la penitencia que se impone es la del rechazo de su feminidad, por lo que se viste, se calza y se corta el pelo a la manera de un hombre.

Sentada sobre una silla, Frida Kahlo parece reflexionar con ojos absortos y lamentosos el acto que acaba de realizar. Su mano derecha sostiene aún las tijeras que ha utilizado y con la izquierda retiene, doblada sobre su pierna, la última guedeja de su cabello, muchos de cuyos mechones, a la manera de organismos vivos y amenazadores, la rodean por todos lados, ondulados y viscosos. En el margen superior del cuadro ha escrito con su pincel dos estrofas de una canción popular: "Mira que si te quise, fue por el pelo/Ahora que estás pelona ya no te quiero".

Existen muchos autorretratos de esta artista y en ellos se aprecia el esmero con que cuidaba y arreglaba su cabello. A veces sus peinados son muy elaborados y en su confección utiliza cintas, flores e incluso frutas. Pero en algunas ocasiones, pocas, deja que su melena caiga libre por su espalda y alrededor de su rostro. Este es el caso del cuadro titulado *Diego y yo*, en el que una vez más lleva al lienzo su drama personal, probablemente para exorcizar sus sufrimientos. En la parte superior del retrato, en la frente, y utilizando a modo de pedestal sus características cejas amplias y negras -tan unidas que a veces forman una sola- aparece un tercer ojo por el que asoma el rostro de su esposo, imagen surrealista con la que parece que Frida quiere poner de relieve la superior mentalidad y perspicacia visual de él. El desconuelo de la artista se hace patente, no sólo por el par de lágrimas que brotan de sus ojos, sino por la simbólica cabellera que envuelve el óvalo de su rostro, y, en particular, su cuello, en el cual unas guedejas, a modo de cuerda, se enrollan como si fueran a estrangularla. posible alusión a un deseo más o menos consciente de suicidio.

Estas imágenes que, a modo de prólogo visual, han iniciado mi intervención, son sólo un ejemplo de la infinidad de obras plásticas en las que la cabellera femenina ha tenido un protagonismo relevante. Y es que el cabello de la mujer como constante de mito, como elemento fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad turbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar) y en el campo del psicoanálisis, los estudiosos han puesto de relieve que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual (Berg, 1951: 67), afirmando que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza. Ello explicaría porqué la exhibición de la cabellera ha encontrado, y encuentra aún en nuestra actualidad, condenas y restricciones morales y religiosas (Bornay, 1994:15-16).

Todos los pueblos primitivos, como lo demuestran los testimonios arqueológicos del paleolítico superior, cuidaban su cabello. Todos los pueblos civilizados hacen lo mismo, de lo que se implica que nos hallamos frente a un rasgo cultural universal. Ahora bien, la imagen visual del acto de atención cuidadosa del pelo, cuando se transmuta en rito o ceremonia, cuando menos en el mundo occidental, viene representada a través de una figura femenina. El conocimiento, fuera de toda duda, de que los hombres también han dedicado una atención y un cuidado especial a su pelo, en particular en ciertas épocas y sociedades, sólo ha generado consideraciones de tipo sociológico y antropológico.

La tristeza de la mirada de Frida Khalo, el énfasis en los motivos que nos informan del sacrificio de su larga melena, ponen de relieve, por contraste, la significancia que otorgó al que fue uno de sus más preciados atributos.

La escuela veneciana del siglo XVI fue la primera que puso el acento en este ornato en la pintura de figuras femeninas. Cesare Vecellio, un grabador de la época, recogió en una serie de estampas el vestuario, complementos y aderezos con los que se engalanaban los ciudadanos de la Serenísima. Respecto al cabello de la mujer, nos informó de que la mayoría de las venecianas se lo teñían de rubio. Cuando hacía buen tiempo subían a sus "altane" (azoteas) y para evitar que se les estropera el cutis, que se admiraba muy blanco, se cubrían con un amplio sombrero de paja llamado "solana" y por el ancho agujero que había en el centro, hacían salir, uno tras otro, los mechones a metamorfosear en color oro (Lawner, 1987: 19). También Beatriz del Este, duquesa de Sforza, seguía exactamente este sistema de teñido en la terraza de su villa (Merezhkovsky, 1993: 79-80).

De las blancas y áureas mujeres de aquel periodo, Ticiano y Palma el Viejo nos han legado una serie de hermosísimas imágenes. Para el Duque de Urbino, el primero ejecutó uno de sus cuadros más famosos: el de *Maria Magdalena* (c.1531-1533) de la colección del Palacio Pitti florentino, pintura que iba a ser modelo de numerosas copias de escuela. Magdalena, que aparece cubriéndose el cuerpo desnudo con aquellos sus largos cabellos, que a modo de paño piadoso secaron los pies de Cristo, mira devotamente hacia el cielo, como si suplicara clemencia por la sensualidad, tan veneciana y evocadora de pecados suntuosos, que el pintor ha derramado sobre su imagen.

La colección Thyssen-Bornemisza posee un soberbio retrato de mujer, sin duda el mejor y más refinado de los que ejecutó Palma el Viejo, un tipo de imagen basada en precedentes suministrados por Tiziano. Todo parece indicar que la dama representada fue una famosa cortesana cuyo sobrenombre "la bella", es la que da título al cuadro pintado hacia 1520, en el que aparece de medio cuerpo y suntuosamente vestida. Hacia un lado de su amplio escote de marfileñas carnaciones, ha desviado una guedeja de su rubio pelo que, con la mano, parece mostrar al espectador, midiendo con su mirada el efecto que puede producir en el que la contempla. No lleva joya alguna, lo que confirmaría la hipótesis de que se trata de una cortesana, a las que las autoridades prohibían lucir cualquier tipo de alhaja, a pesar de que estas interdicciones eran constantemente violadas, como nos informan los textos de la época y se hace evidente en muchos otros retratos de famosas prostitutas de la Venecia del siglo XVI.

En la obra conocida como *La Violante*, atribuida a Palma el Viejo¹, vemos que, como en la que acabamos de comentar, la única joya que luce la modelo es la de la dorada madeja de pelo que aparta hacia atrás con una estrechísima trenza. Este tipo de iconografía de figuras femeninas de pelo suelto y dorado fue muy del gusto de la Venecia de la época, donde se había creado un

¹ En la actualidad esta autoría es cuestionada por algunos investigadores, que atribuyen el cuadro a la primera época de Tiziano.

mercado artístico con manifiestas tendencias al erotismo, destinado a la nobleza y a los altos funcionarios de la sociedad civil y eclesiástica.

El oro como metáfora de un pelo rubio y brillante ha sido utilizado en infinidad de versos "pintados" y escritos, en todas las épocas. Si Quevedo habló del "oro undoso", Garcilaso de la Vega, anticipándose a Goethe en su *Fausto*, entiende como fatal la belleza de este adorno de la mujer, y escribe: "De los cabellos de oro fue tejida/la red² que fabricó mi sentimiento".

Teniendo en cuenta que el tema base de este Congreso es la literatura, después de estas líneas introductorias, me ha parecido adecuado centrarme en un movimiento artístico inglés, el de los *Prerrafaelitas*, y en particular en las realizaciones del más destacado personaje del grupo, me refiero a Dante Gabriel Rossetti, por su doble condición de poeta y pintor, doble condición que impregna gran parte de sus imágenes visuales, respondiendo a aquello de *Ut pictura poesis*.

Rossetti, hijo de madre inglesa y de un patriota italiano exilado a Inglaterra, hombre erudito, especializado en Dante, estuvo siempre rodeado de una atmósfera culta y literaria (su hermana Christina fue una conocida poetisa) y desde sus inicios se movió entre la poesía y la pintura. En 1848 formó la conocida como Hermandad Prerrafaelita y aunque se le conoce y nombra como un artista perteneciente a este grupo, en realidad, la Hermandad como tal desapareció en 1853, dándose la paradoja de que las obras pictóricas que le han dado fama son posteriores y no responden en absoluto a los principios y a los postulados morales de aquella primera confraternidad de artistas, pero es a partir de él que la posteridad, en cierta manera, ha reinventado el prerrafaelismo (Delevoy, 1982: 31). A partir de 1860, con Swinburne y Whistler, Rossetti forma parte de un grupo que defenderá el arte como fenómeno independiente de la moral y es a partir de este momento que empieza a pintar una serie de figuras de mujer de medio cuerpo que iban a escandalizar a la puritana y sexofóbica sociedad victoriana.

La primera de estas obras es la conocida como *Bocca Baciata* (1859), cuyo título e imagen se basa en un cuento de Boccaccio referente a una mujer con muchos amantes cuyas caricias y besos renovaban constantemente la frescura de su boca. Este cuadro, condenado cuando su exhibición por "vulgar" y "sensual" (Surtees, 1971: vol.I, 68) inaugura su iconografía de figuras femeninas de poderoso cuello, labios gordezuelos y curvados y abundantísima cabellera. Para esta pintura posó la joven Fanny Cornforth, que durante unos diez años fue la principal modelo y también amante del artista. Sólo relativamente podemos reconocer en este rostro a la Cornforth, puesto que fue una constante de Rossetti partir de algunos rasgos físicos que le atraían de una mujer, para recrearla según su ideal de prototipo de belleza. Un hermoso y abundante pelo era el primer requisito que exigía a sus modelos, a quienes en muchas ocasiones, él mismo peinaba. Esta calidad de pelo, rasgo tan característico de su galería de mujeres hermosas, lo conseguían -con mucha probabilidad a indicación del pintor- trenzándose lo mojado un buen rato antes de posar. Una vez seco, se deshacían las trenzas y el cabello adquiría un aspecto, no sólo rizado, sino también amplio y esponjado (Marsh, 1987: 23). Rossetti fue calificado en más de una ocasión de *hairmad*, es decir, un obsesionado por esta forma particular de fetichismo (Praz, 1989: 238). En el cuadro se aprecia el pelo rojizo de la modelo, en el que lleva prendidos unos *pendentifs* y una rosa. Con sus manos sujeta un largo mechón y una caléndula, flor que simboliza el dolor y el remordimiento. En cuanto a la manzana que aparece en el ángulo inferior de la tela, seguramente simboliza el fruto de la tentación y el pecado.

Para *La amante de Fazio* (1863), un cuadro que revela su deuda con la escuela veneciana, Rossetti recurrió nuevamente a Fanny. El título fue tomado de un poema de Fazio degli Uberti

² La red a que se refiere metafóricamente está relacionada con la malla en la que fueron encerrados y expuestos públicamente al escarnio Venus y Marte al ser sorprendidos en adulterio por Vulcano, el marido de la diosa.

que el artista había incluido en un repertorio de poesía italiana que había traducido y le habían publicado un par de años antes. La mujer representada está sentada ante su tocador, frente al espejo que sólo vemos lateralmente, completamente absorta en la tarea de trenzarse el pelo. En la parte inferior del cuadro se observa un frasco de perfume, un cepillo y un peine. Como otras figuras de esta serie, Rossetti ha pintado a la modelo como una *stunner*, un término coloquial que usaba al referirse a una mujer de belleza provocativa y sensual. Hoy en día nos resulta algo difícil entender las duras descalificaciones que llegó a recibir por este tipo de imágenes que los comentaristas más puritanos describieron como *fleshy paintings* (cuadros carnales), críticas que recibió incluso de algunos amigos pintores, basadas únicamente en criterios morales. Quizás cabe recordar que en la Inglaterra victoriana una mujer honesta no llevaba el cabello suelto, sino siempre recogido, como podemos constatar en las fotografías de la época. El pelo sólo se dejaba libre en la intimidad de la alcoba. Por otra parte, en un círculo familiarizado con los motivos simbólicos, no se escapaba a la mirada el metalenguaje de una bella con abundante cabellos rojizos. Relacionado con Judas Iscariote, este color de pelo tiene connotaciones de baja y traición y de ser emblema de una sensualidad exacerbada y animal (Cirlot, 1979).

Como en el anterior cuadro, Rossetti vuelve en *Lady Lilith* (1868) al tema de una mujer recreándose absorta, en su espacio más privado, al cuidado y arreglo de su pelo. Tal vez prendida también de su propia belleza, siempre enigmática y lejana, y en esta pintura incluso melancólica. Los tonos son más fríos que en *La amante de Fazio* donde todo se resuelve en colores calientes, como impregnados del ígneo de la cabellera.

Según los textos religiosos hebreos, Lilith fue la primera y rebelde mujer de Adán, a quien abandonó. El pintor debió sentirse interesado por la leyenda, ya que un año después de la ejecución de la obra, pidió información sobre este personaje a Ponsonby Lyons quien, no sin caústica chanza, le respondió que "Lilith fue evidentemente la primera mujer fuerte y la primera defensora de los derechos de la mujer" (Craig, 1989: 201). (Su ironía, desde luego, no era ajena a la actividad de los movimientos feministas ingleses por estas mismas fechas.) También el personaje de Fausto pregunta a Mefistófeles, como Rossetti a Lyon, quién fue Lilith, a lo que el demonio responde: "La primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, un atributo que le confiere un esplendor único. Cuando con ella sujeta a un hombre, no lo suelta fácilmente" (Goethe, 1955). Con el peine, Lilith levanta su pelo que se extiende como una cortina. En un soneto que Rossetti grabó en el marco del cuadro, señala que las rosas, las dedaleras y la amapola son los atributos florales de aquella perversa mujer.

No era en absoluto nada peculiar en el siglo XIX que los pintores expusieran sus obras junto a un poema en prosa o en verso relacionado con el tema del cuadro. Con más motivo lo iba a hacer Rossetti, que además era poeta. Para su *Proserpina* (1877) escribió un soneto que, en este caso, aparece en el ángulo superior derecho del cuadro. La modelo era Jane Burden, esposa de William Morris y amante del pintor. Las varias fotografías que se conservan de Jane permiten observar que su parecido con esta figura y otras para las que posó es bastante aproximado, muy en particular la cabellera, que era exactamente igual de espesa, ondulada y oscura. También sus ojos "tristes, profundos y extraños", como los describió Henry James (Bradley, 1978: 42), son los ojos de esta diosa de las tinieblas. Ojos, por cierto, que Rossetti, como una intuición, ya pintaba antes de conocer a Jane, así como siempre había pintado este cuello largo y esta boca carnosa. Como comentaría su hermano William, Rossetti halló en Jane la musa que siempre había buscado. En ella encontró una inspiración tanto de orden espiritual como sensual (Craig, 1989: 184). En realidad, *Proserpina* es Jane. En esta diosa a quien un Plutón enamorado raptó para hacerla reina del averno, Rossetti vió reflejada la vida de su amante atada a un esposo a quien no amaba. La

posibilidad de un retorno a la tierra la pierde Proserpina al transgredir la prohibición de comer del fruto de la granada, lo que la condena definitivamente al mundo de las tinieblas, aunque gracias a Ceres, su madre, consigue subir a la tierra una parte del año. En el cuadro, Proserpina sostiene con su mano el fruto prohibido mordisqueado (las coincidencias con el mito de Eva son del todo evidentes) y su rostro revela una gran melancolía. El recuadro blanco del fondo simboliza la luz que hallará al abandonar su mundo de tinieblas.

Los personajes para los que Jane posa como modelo son, como este, diosas de las mitologías paganas o con bastante frecuencia de la lírica italiana.

John W. Waterhouse, a quien generalmente se relaciona con el grupo de los prerrafaelitas por los temas de sus obras, aunque es un pintor de una generación posterior, realizó en 1893 una composición tomada de una balada de John Keats titulada *La Belle Dame sans Merci* en la que el poeta hace referencia a la larga cabellera de la joven. El cuadro de Waterhouse reinterpreta el poema de Keats y pinta el momento en que una doncella de purísimo rostro -en realidad es una hechicera- intenta seducir a un caballero con armadura en el interior de un bosque. La joven, sentada en el suelo, mira con una intensidad casi hipnótica al caballero, a quien va acercando hacia sí con la larga guedeja de pelo, que a modo de lazo le ha pasado alrededor de su cuello. Él, arrodillado y casi vencido, intenta resistirse al hechizo de la *Belle Dame*, asiéndose a la rama de un árbol desnudo, pero su esfuerzo será inútil, puesto que al fin, ella lo vencerá y lo conducirá a su *elfin grot* (gruta de duendes).

La imagen de envolver, aprisionar al hombre-víctima con la red de la cabellera será adoptada por otros pintores, en particular por el noruego Edvard Munch, y en la literatura por Swinburne y por Maeterlinck. Y es que el pelo femenino no ha sido sólo vehículo de simbologías sociales, sino que cuando es largo y bello, ha inspirado a multitud de poetas, literatos, y en el caso que nos ocupa, pintores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNAY, Erika (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- BRADLEY, Ian (1978). *William Morris and his world*. Londres: Thames & Hudson.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1979). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- CRAIG FAXON, Alicia (1989). *Dante Gabriel Rossetti*. Oxford: Phaidon.
- DELEVOY, Robert L. (1982). *Le Symbolisme*. Ginebra: Skira.
- GOETHE, L. W. (1955). *Fausto*. Madrid: Aguilar.
- LAWNER, Lynne (1987). *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance*. Nueva York: Rizzoli.
- MARSH, Jan (1987). *Pre-Raphaelite Women*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- MEREZHKOVSKI, Dimitri (1901). *El romance de Leonardo*. Trad. Juan Santamaría. Barcelona: Edhasa, 1993.
- PRAZ, Mario (1989). *Le pacte avec le serpent*. París: Christian Bourgois.
- SURTEES, Virginia (1971). *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (2 vol.) Oxford: Clarendon Press.
- VEGA, Garcilaso de la (1969). *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. de Rivers. Madrid: Castalia.

DE LA BELLESA A LA VELLESA: METAMORFOSI DE DONA

Laura Borràs Castanyer
Universitat de Barcelona

“Els homes miren les dones. Les dones es miren elles mateixes essent mirades. Això determina no només les relacions entre homes i dones, sinó també les de les dones entre elles mateixes”.

John Berger (Wolf, 1991: 75)

He volgut començar la meua ponència amb les paraules d'aquest crític perquè penso que en elles radica la complexitat del problema de la bellesa. I a algú podria semblar estrany que parlés de la bellesa en termes problemàtics, però, efectivament, estic convençuda que la bellesa ha de ser enfocada des d'una doble òptica de problemàtica i de relacions interpersonals, d'homes respecte de dones i, sobretot, de les dones respecte d'elles mateixes. La bellesa femenina ha jugat des de sempre un paper fonamental en la configuració de l'imaginari masculí. Els homes han somniat, han imaginat i han desitjat dones belles perquè sempre han estat ells qui han establert quina era la bellesa de les dones. En el darrer Congrés organitzat pel Centre *Dona i Literatura* es plantejaven les qüestions de l'amor i la identitat en la literatura escrita per dones amb unes conclusions que semblaven apuntar cap a una transició de l'objecte al subjecte, cap a una assumpció de la identitat pròpia, sense patir cap “angoixa de la influència”, que segons Harold Bloom és el que els passa als homes, sinó més aviat emmirallant-se en la història literària que contempen i en la qual s'abeuren les dones escriptores. En el pròleg del llibre que recull les ponències presentades en aquella ocasió hi diu que l'home escriu i imagina la dona des de la seva pròpia i limitada perspectiva, perquè el subjecte del somni és sempre el mateix somniador (Segarra y Carabí 1996:8). Doncs si ja fa temps que les dones es somnien elles mateixes, no és menys cert que, pel que fa a la bellesa, les dones es somnien a partir de cànons externs, de cànons aliens, de cànons masculins. I si sabem que la construcció de la identitat no és una acció solitària, sinó que és una interacció que posa en relació un subjecte amb altres subjectes, amb grups, amb institucions, amb cossos, amb objectes i amb mots, potser és per això que, en el terreny de la bellesa, la interacció no sembla haver tingut lloc o no ha pogut tenir lloc perquè els paradigmes sempre han estat masculins, perquè, dit d'una altra manera, han estat i són els homes els que han definit la bellesa femenina. Naomi Wolf en el seu llibre *El mite de la bellesa* (Wolf, 1991) posa de manifest que la identitat de les dones es recolza en la premissa de la seva bellesa. De manera que es mantenen sempre vulnerables a l'aprovació aliena, deixant exposat a la intempèrie aquest òrgan vital tan sensible que és l'amor propi. El mite de la bellesa el que ha fet i fa és mantenir les dones en els límits dels seus confins, les manté perdudes en el laberint, i aconseguix que mentre es cuiden i s'ocupen d'elles mateixes no s'ocupin ni dels altres -llegeixi's els afers importants de la vida, els afers masculins-, ni del món; breu: que no molestin. Estant així les coses em dispo a vincular, per les raons que acabo d'exposar, els conceptes de bellesa i d'identitat.

En aquest terreny d'interaccions al qual em referia fa uns instants, podem distingir, segons la sociòloga francesa Nathalie Heinich (Heinich, 1996), tres “moments” fonamentals en el procés de formació de la identitat: la imatge que hom té d'ell mateix, és a dir, l'autopercepció; la imatge que hom transmet a un altre, és a dir, la representació, i, finalment, aquella imatge que d'un mateix és enviada per un altre, és a dir, la designació. Un estat normal, no problemàtic, és aquell en el qual

la identitat és viscuda en la coincidència dels tres moments, mentre que el problema s'insinua quan hi ha un trencament, un decalatge entre alguns dels paràmetres. Llavors es pot viure una veritable crisi d'identitat, i la bellesa fa patir o pot fer patir crisis d'identitat perquè en nombroses ocasions la bellesa condiciona l'autoestima d'una dona. La bellesa és, doncs, en aquest sentit, una part important de la identitat femenina. En el cas de les protagonistes dels textos als quals em referiré en el decurs d'aquesta ponència, trobarem exemples de tots tres “moments” vinculats directíssimament a la bellesa que conforma la identitat. Així, les protagonistes de les obres de Mercè Rodoreda que tractaré en aquesta anàlisi, la Cecília Ce de *El carrer de les camèlies* i la Teresa Goday de *Mirall trencat*, es veuen, són vistes i són designades com a belles. Per contra, l'Antònia de l'obra de Dolors Monserdà, *La fabricant*, s'autopercep poc agraciada i -conscient de les seves limitacions estètiques-, es mostra als altres com els altres la veuen, és a dir, més aviat lletja, i constantment, se la designa com a tal, especialment per part de les seves familiars femenines més directes. Fins aquí no hi ha cap decalatge, belles o lletges es produeix una coincidència plena en el procés constitutiu de la identitat. Pel que fa a Norma Desmond en *Sunset Boulevard* de Lloyd Webber, en canvi, observarem com es produeix un o diversos decalatges en algun d'aquests tres moments configuradors de la identitat. La Norma Desmond ha estat bella, però creu que encara manté aquella bellesa que l'havia llençat a la fama, per la qual cosa es representa com allò que ja no és -i aquí és on introdueixo la segona part del títol de la meua ponència, la vellesa amb be baixa-, és a dir, el fet que vulgui aparèixer com a jove i bella quan ja no és tan jove i, per tant, tan bella. Els que l'envolten s'adonen d'aquesta seva manca de percepció del pas del temps per la manera com es vesteix, com es maquilla o, és clar, per com actua i, curiosament -o potser no tant- els que la tracten amb afecte, tendresa i una certa llàstima són els homes, mentre que les dones la tracten amb crueltat i menyspreu només perquè són més joves.

Abans parlava d'interaccions, de relacions interpersonals, però ¿quin és l'instrument primer de la interacció? La mirada. Els homes miren les dones, recordem la premissa inicial de Berger. I miren les que són belles i les que no ho són. I les valoren, les estimen, les rebutgen o les menyspreen en funció d'aquesta mirada respecte de la seva bellesa. Però la problemàtica a la qual em referia en començar apareix des del moment que aquesta mirada sobre la bellesa de la dona no és només masculina. En efecte, les dones també es miren, però la seva mirada acostuma a ser diferent. Així, la mirada de les dones vers altres dones, que no sempre serveix per despertar desig -aquest és un altre problema que ens portaria a tota una altra sèrie de consideracions que ara no vénen al cas-, esdevé una mirada analítica, detallada, avaluadora, crítica, aprovadora o desaprovadora, comparativa, etc., mentre que la mirada masculina, excepte en el cas que experimenti el registre sensorial del desig, i especialment quan mira els seus propis congèneres, sembla més global. Ja Virgínia Woolf havia dit que una certa obscuritat entela les relacions de les dones entre si ¹. Aquest és un estat de coses que és difícil de negar. I especialment en el terreny de la bellesa on, per utilitzar una metàfora de la mateixa Woolf, les dones són com estrelles que sembla que només brillin a la llum del sol de l'home i, privades d'aquesta llum, vagin esmoreint-se fins a quedar anul·lades, barallant-se, envejant-se i rivalitzant entre elles mateixes per, en la mesura del possible, intentar sortir de l'ombra i passar a la llum del sol masculí per a brillar-hi. ¿Però què s'amaga darrere d'aquest joc de lluentors i d'ombres? Seré breu en aquest

¹ Virginia Woolf, “Indiscrecions”, article publicat a *Vogue*, novembre de 1924, amb el subtítol: “No intencis dir el teu amor, amor que mai no pot dir-se”, però, per a alguns escriptors, els sentiments superen tota prudència”. Es pot trobar traduït al castellà en l'obra *Las mujeres y la literatura*, selecció i pròleg de Michèle Barrett, traducció d'Andrés Bosch, Lumen, 1981. En aquest article l'autora afirma: “es indudablemente cierto que toda mujer queda henchida de pura envidia cuando lee lo que otra mujer ha escrito”, *op. cit.*, p. 89.

punt perquè tal vegada no sigui del tot pertinent, però voldria fer-ne esment perquè crec que és un referent obligat i a tenir en compte. Actualment, penso que és evident que s'hi amaga el món de la publicitat i, al seu torn, les indústries que es serveixen d'ella per arribar a despertar la vena consumista que mou tants i tants diners arreu del món. La qüestió de fons probablement sigui la de mantenir l'emancipació femenina dins d'un cert control i per a tal projecte es tracta de crear una ideologia que produeixi un consumisme ple d'inseguretats. Algun economista espavilat, des de darrera d'una taula de despatx, va pensar que les dones són consumistament compulsives si se les manté en una condició d'odi vers elles mateixes, en una situació de fracàs constant, de gana i d'inseguretats pròpies de l'aspirant a aconseguir l'apel·latiu de "bellesa" que desitgen els homes. Aquí estan les dues claus de la indústria cosmètica actual: la indústria de l'esveltesa i la indústria de la joventut. Aquesta, això no obstant, és la versió més mortífera del mite de la bellesa, perquè presenta una suposada bellesa que es pot comprar amb diners: l'apoteosi del consum femení.

La "Donzella de ferro" era un instrument medieval de tortura d'origen alemany: un taüt en forma de cos humà en el qual apareixien pintats els membres i la cara d'una bella jove somrient. Lentament, s'hi col·locava la víctima i es tancava la tapa del taüt, deixant-la immobilitzada i condemnant-la a morir per inanició. La versió moderna del mite de la bellesa en la qual cauen les dones -que poden sucumbir empeses per condicionaments externs, o bé per pròpia voluntat-, té la mateixa rigidesa i crueltat que aquest aparell de tortura medieval, a més de ser-ne un perfecte decorat eufemístic. La cultura contemporània dirigeix la seva atenció a la imatge de la "Donzella de ferro", bella, somrient i perfecta en tot moment, mentre que, com ha apuntat Naomi Wolf (Wolf, 1991:22-23), censura el rostre i el cos de la dona real. Una dona que no sempre és bella i que tampoc en tot moment es mostra somrient. Les neurosis de la vida actual en relació amb el cos femení s'han propagat d'una dona a una altra amb una rapidesa i unes proporcions epidèmiques. Els estralls que ha causat el tema de la bellesa i, especialment, el mite de la dona sempre bella, sempre jove i sempre somrient, ens destrueixen físicament i ens provoquen un debilitament psicològic molt important. La cultura masculina, creadora d'aquest ideal de bellesa, sembla que pretengui silenciar les dones desmuntant-les en un conjunt de trossos bonics. El catàleg de trets físics que canten els trobadors, per exemple, és el primer que immobilitza la dona estimada en el silenci de la bellesa. La cultura estereotipa les dones per adaptar-les al mite, fins a lograr la bellesa sense intel·ligència o la intel·ligència sense bellesa. Se'ls concedeix una ment o un cos, però no totes dues coses. Una al·legoria comuna que inculca aquesta lliçó és la de les parelles de la guapa i la lletja en múltiples obres religioses o literàries: Lia i Raquel a l'Antic Testament, Maria i Marta en el nou, Antònia i Florentina en l'obra de Dolors Monserdà que miraré d'analitzar, etc. Sembla que la cultura masculina s'imagina millor dues dones juntes quan en defineix una d'elles com a guanyadora i l'altra com a perdedora en la disputa que genera la qüestió de la bellesa. La manca de bellesa o la pèrdua d'aquesta bellesa pel pas del temps converteixen l'afectada en una dona insegura. És la tàctica del "divideix i venceràs" que ha estat tremendament efectiva al llarg de la història i també, és clar, en la història de la literatura escrita per dones. D'una banda, en el terreny de la literatura, la dona sap i aprèn que les coses succeixen a les dones belles, siguin o no interessants, com és el cas de Teresa Goday, una peixatera que passa a tenir història quan un home ric se n'enamora i s'hi casa, perquè si no hagués estat així, hagués seguit exercint de peixatera sense tenir una vida suficientment ociosa i interessant com per a formar part de l'argument d'una novel·la. D'altra banda, en l'àmbit del mite, el nen aprèn que Prometeu, un home, amb la seva audàcia, ho arrisca tot pel progrés i el bé comú: pels homes; mentre que la nena aprèn que la dona més bella del món, Pandora, va ser creada, en primer lloc per un home, Hefest, i que amb ella van venir les malalties i la mort per als homes.

El mite de la bellesa aïlla les dones per generacions, les dones més grans han fracassat perquè han envellit, i crea una hostilitat o simpatia mútua basada en l'aspecte físic. El mite de la bellesa ens té lligades de peus i de mans. Quan una dona mira una altra dona, la seva mirada ho diu tot: és una mirada inquisitiva, breu, però suficient per captar amb exactitud i precisió l'aspecte extern de la persona, una mirada de cap a peus que ens situa en relació amb l'altra dona. Moltes dones senten antipatia vers una altra que tingui massa bon aspecte, que sigui massa maca i, en canvi, s'aparten d'una dona si el seu aspecte és massa dolent. Perquè en una societat competitiva com la nostra i a través del bombardeig constant de la publicitat, se'ns inculca que s'ha de competir en aquest món de la bellesa, com en tants altres. La publicitat que crea la cultura de masses femenina i la fa possible es basa en què les dones se sentin prou malament davant del mirall, respecte a la seva cara i el seu cos, com per a estar diposades a gastar molts diners en productes sense valor o que provoquen sofriments. Les dones, a la vida real, no estan segures de poder ser interessants sense la bellesa perquè això és el que ens han fet creure. Abandonem aquests aspectes de tipus sociològic i vegem com algunes escriptores han reflectit aquest "problema" de la bellesa en les seves obres de ficció.

L'Antònia de *La fabricant* (1904) de Dolors Monserdà és una noia orfe de pare i de mare que viu amb el seu germà del negoci familiar: una petita indústria tèxtil. El seu únic esbarjo són les vetllades que passa amb la seva cosina, la bella Florentina, i la seva mare, la qual pretén explotar la bellesa de la seva filla per buscar-li un bon partit. Com que és vídua, vol trobar-li un marit burgès, un marit ric que li solucioni la vida. Els seus interessos són tan materials, és tan calculadora, que fins i tot ha valorat el fet de deixar-se acompanyar per la seva neboda orfe perquè de cap manera li pot fer ombra a la seva filla de tan lletja com és. Per contra, Florentina, descrita en termes d'escultura vivent², és una pubilla bella, superba, aviciada, carregada de supèrbia, consentida, somniadora, lectora de George Sand, Sué, Víctor Hugo, Balzac, Flaubert i Zola, una mena de Madame Bovary catalana. L'Antònia, en canvi, la noia lletja, humil de caràcter -que no de posició econòmica-, tolerant i comprensiva, és la que té el cap clar per endegar un negoci familiar triomfant que acabarà essent la salvació de la seva cosina. De la parella protagonista, antinòmica, Florentina ha estat educada per a lluir, gastar, llegir i somniar amors de novel·la, mentre que l'Antònia ha estat educada per treballar, estalviar i crear un patrimoni familiar per deixar a les futures generacions. Dolors Monserdà, l'autora, es posiciona clarament respecte de la bellesa física, la bellesa externa, i la ridiculitza, la considera inservible si no va acompanyada de valors, principis i força emprenedora. Per això dibuixa el personatge de l'Antònia Corominas com una noia que, per tal com és lletja, cal que posseeixi d'altres virtuts per a ser capaç de triomfar en la vida pels seus propis mitjans. Si de bon començament sembla que a les dones la bellesa els hagi de ser l'únic esglaó d'ascens econòmic pel fet d'assolir un bon matrimoni, acaba resultant que és l'esforç, la perseverança i l'empenta transformadora d'aquelles dones a les quals no els és donada la bellesa el que és capaç d'evitar la catàstrofe de les dones-objecte i, a més, redimir-les, des de la lletjor.

Al *Carrer de les Camèlies*, de Mercè Rodoreda, la bellesa juga un paper decisiu perquè és la bellesa de la protagonista, Cecília Ce, la que la salva en primera instància, la que li serveix de *modus vivendi*, en segon terme, acompanyada, això sí, d'una degradació personal més que evident, però la que, finalment, acaba redimint-la de tot pecat. Recordem que troben la Cecília abandonada en un esglaó al peu d'un forrellat d'una casa del carrer de les Camèlies i que és la

² "aleshores resseguí la figura verament escultural de la Florentina, son coll finament contornejat, sa cara amb línies d'estàtua grega, sos ulls blaus, brillants, somniadors, son front coronat de rossos i ondejats cabells, ses galtes que mostraven amb tot son esclat los encesos colors d'una forta i sanitosa juvenesa" (Monserdà, 1992:158).

seva bellesa i el seu somriure els que emocionen els qui la recullen. Un somriure inicial que ha de marcar profundament l'ambivalència constant de la seva bellesa. Ja de ben petita la gent percep que té una bellesa torbadora, una bellesa d'aquelles que fa enfollir els homes i sempre es posa en relació la seva bellesa amb aquest futur masculí que l'ha d'acollir, beneficiar-se'n o patir. Per exemple, una visita diu als seus pares adoptius que la nena té una cara de “nimfa i de santa que la feina que tindria amb els homes quan seria gran faria por³” (Rodoreda, 1966:14). Això no obstant, la seva bellesa és el contrapunt de la seva tristesa⁴, una bellesa trista, la seva, ambivalent; d'aquelles que tornen, efectivament, bojós els homes⁵. Una bellesa, però, que la converteix en una desgraciada perquè mai no pot escapar a l'efecte que causa en els homes, que en lloc d'aprofitar-la, se n'aprofiten. En el seu cas, estem parlant de bellesa lligada a prostitució i a pobresa. La Cecília és una dona tremendament atractiva de nadó, de nena, d'adolescent i de dona. Però la bellesa li és alhora la salvació i la perdició, perquè la bellesa li és feina i subsistència i, al mateix temps, li és destrucció psíquica i física. La Cecília és una dona que, per dir-ho amb un eufemisme, “es fa dona de la vida” i “fa senyors” a les Rambles per sobreviure. El seu únic pecat és ser una dona que explota la seva condició de dona i d'objecte sexual -que els homes han utilitzat sense cap altra finalitat que el plaer-, però ho fa per a poder menjar. Ella és conscient de la seva metamorfosi i, tan aviat com esdevé dona -per seguir amb els eufemismes per designar el pas a la maduresa sexual-, s'adona del canvi que està experimentant el seu cos i ella mateixa se n'enamora⁶. La Cecília és una princesa⁷, feta amb compàs de plata⁸, que és conscient de la seva bellesa perquè fins i tot ella la percep i se n'enamora, igual com s' enamorava Narcís en el mirall i, després d'ell, Bernart de Ventadorn en els ulls de la dama. Malgrat tot, aquests exemples, la Cecília, Narcís i el poeta provençal són, tots, exemples de perdició. I és que la bellesa de la Cecília és una bellesa que fa perdre el seny, que obsessiona i que emociona diversos homes. Almenys onze amants i ella no té cap possibilitat de promocionar-se socialment, com sí que té la Teresa Goday, la protagonista de *Mirall trencat*, a qui la bellesa li és un medi d'ascensió social. En efecte, com he apuntat amb anterioritat, la Teresa Goday és filla d'una peixatera i acabarà els seus dies essent una gran senyora, puntal d'una rica i poderosa família barcelonina. La seva bellesa atreu la bellesa i per això ella té una relliscada amb un fanaler que, al seu torn, “feia caure d'esquena”. Tota la vida es va mirar d'envoltar de coses belles, perquè com diu en més d'una ocasió, a ella només li agraden “les coses boniques” (Rodoreda, 1966:125): flors, joies, paisatges, objectes, etc. I els homes que l'estimen també senten una relació especial amb la bellesa, en

³Encara hi ha altres ocasions en les quals es fa referència als homes i la bellesa de la Cecília, com per exemple, quan una nit van fer passar el vigilant -que és qui havia trobat la noia i l'havia dipositat al peu del forrellat del Sr. Jaume i la Sra Magdalena- perquè veiés com dormia: “... li van dir, vingui, vingui de seguida que veurà com dorm. [...] Jo estava destapada, girada d'esquena i abraçada al coixí. La senyora Magdalena es va mig tapar la boca amb una mà i va dir en veu molt baixa, ¡pobre marit el dia que en tingui! I van riure”, (Rodoreda, 1966:252).

⁴ “Perquè jo tenia tristesses” (Rodoreda, 1966:19).

⁵ “... una noia amb els ulls tristos, sí, sí, quan riu encara els hi té més. Només cal obrir la mà i posar-la de manera que li tapi el baix de la cara. La boca riu i els ulls no” (Rodoreda, 1966:119), “Em vaig llevar i vaig anar a mirar-me una estona en el mirall del lavabo: aquella noia del mirall no era jo. [...] Amb la mà oberta vaig tapar-me el baix de la cara i el pes de tristesa que tenia en els ulls feia esgarrifar” (Rodoreda, 1966:201). Fins i tot la mateixa Rodoreda, al pròleg de *Mirall trencat*, parla d'aquells ulls tristos, “que són els ulls més bells del món” (Rodoreda, 1974:30).

⁶ “I aleshores per primera vegada em vaig adonar que era tota diferent. [...] no sé ben bé què em va passar. M' enamorava de mi. Tenia la sang, i vaig escoltar la vida de la sang, de vegades adormida vermella avall per la seda de la cuixa. [...] I i el que vaig sentir no es pot explicar amb paraules: jo no era com els altres, era diferent, perquè [...] a fora del mirall era el que enamora i a dintre del mirall era l' enamorat” (Rodoreda, 1966:50) .

⁷ (Rodoreda, 1966:100).

⁸ (Rodoreda, 1966:106).

Valldaura, el seu segon marit, li havia dit la primera nit de conèixer-se que només hi havia una cosa que li pujava al cap més de pressa que el xampany: la bellesa (Rodoreda, 1974:80). La Teresa, igual com la Cecília, és conscient de com de bella la veuen els altres. Fins i tot és capaç de percebre els gelos que per aquesta bellesa sent una íntima amiga seva, la padrina de la seva filla, parlant-li d'un primer i torbador enamorament del seu marit amb una violinista rossa de Viena⁹. Una amiga, l'Eulàlia, que no s'està de formular judicis crítics pel que fa a la bellesa o lletjor d'altres dones¹⁰. En aquella època es tenia molt interioritzat que, en el matrimoni com en tot, qui triava era l'home i ho podia fer en funció de la seva riquesa, la qual li conferia poder sobre les dones. Aquestes s'havien de limitar a sentir-se afortunades de saber que havien estat escollides. Es tracta d'anti-Líth, és a dir, de dones que, a diferència de la primera parella d'Adam en la tradició jueva, Líth, que va negar-se a estar dessota d'Adam per comptes d'estar al seu costat en senyal d'igualtat, i que va cometre dues infraccions imperdonables: pronunciar el nom de Déu, l'impronunciable, i fugir del tàlem nupcial per anar a cohabitar lliurement amb els dimonis; no s'atreveixen a capgirar l'ordre establert i que, molt menys, pretenen desafiar els qui l'han fet com és. Tanmateix, tornant a la Teresa, val a dir que és una dona que es cuida, que valora el seu físic perquè en sap el poder, la força amb què ha atret els homes que li han permès ser qui és i viure com viu, oblidades les privacions, els desenganys i les misèries de noia pobra, amb unes mans de peixatera, “avesades a barallar-se amb llobines i dèntols, amb anguiles llefíscoses, esmunyedisses, lluent com l'aigua; unes mans avesades a treure ulls sòpits de tota mena de peixos [...] avesades a estirar ventres de les ventresques...” (Rodoreda, 1974:367), unes mans que, tot i que han oblidat el seu passat i han deixat de ser pobres, fan esgarrifar la seva néta, la Maria, que no pot suportar-ne la visió perquè estan plenes d'artrosi que les deforma. Ella, que, és clar, és jove i bella, és la que es mostra més cruel amb la vellesa i la degradació física que aquesta comporta. I és que la Teresa Goday Rovira i Valldaura, amant de Masdéu i de Riera, havia envellit amb una certa elegància, però, és clar, havia envellit, tot i que la seva bellesa havia semblat desafiar els estralls del temps. Patia de les cames, les tenia mortes -curiosament d'ençà d'un rebuig amorós, sexual, per part del seu darrer amant. Tal vegada fos aquesta la primera i única sensació de rebuig físic per part dels homes que va experimentar però que la va abocar, de cop, a la decrepitud física. El pas de la bellesa a la vellesa havia fet variar les reaccions masculines que passen de l'admiració a un rebuig que ella somatitza a través de l'atròfia física. La vellesa, l'envelliment del cos és viscut com una nova metamorfosi, com un canvi que no se sap fins a quin punt pot desfigurar la persona i que, indubtablement, provoca una transformació que converteix les seves víctimes en desconeguts¹¹. Se'n diu: “Havia envellit de la manera laxa. Tot li penjava: les galtes, el sotabarba, la carn de sota els braços...” (Rodoreda, 1974:386). Havia envellit de manera diferent a com ho havia fet la seva filla Sofia -que a diferència de la mare era ben poc agraciada perquè, com diu la Rodoreda, “de vegades d'una mare espaterrant en surt una filla descolorida” (Rodoreda, 1974:139)- i que, a més, s'havia anat fent vella de manera diferent: “com les mòmies, perquè la pell se li arrapava als ossos”. Però, i aquest és un detall que hem de

⁹ “La Teresa es posà bé el collaret i anava a contestar-li però li semblà que l'Eulàlia la mirava com si volgués dir-li alguna altra cosa i no gosés. “¿Què et passa?” “No res; no te n'hauria de parlar... Hem sabut que de la història de Viena en va tenir la culpa ell”. La Teresa la mirà: “¿Què vols dir? ¿Quina història?” “Es veu que no va parar fins que va presentar-los... Ella era una pobra desgraciada que es guanyava la vida tocant el violí. Sembla que va ser horrorós; no se la podia treure de sobre”. La Teresa pensà: “Que me'n tens d'enveja, filla meva” (Rodoreda, 1974:109).

¹⁰ De la dona del notari diu, per exemple, en un moment determinat: “És clar que la seva dona no val res” [...] ¿Ho entens, tu? Un home que podia haver triat i es casa amb la més lletja” [...] Però és que, pobra senyora, no té res que faci gràcia, i diuen que és una mica idiota” (Rodoreda, 1974:124).

¹¹ “La torre dels Valldaura, amb la Teresa a dins, que no era la Teresa” (Rodoreda, 1974:240).

tenir en compte, la Sofia “havia viscut i vivia voltada de cremes i de perfums” (Rodoreda, 1974:386). En canvi, la Teresa tenia tota la seva vida, amb tots els seus amors i totes les seves belleses, aquella vida marcada per una estrella ascendent -la seva bellesa-, en el seu rostre vell, ratllat d'arrugues, aquell rostre que ja havia perdut l'esplendor que li havia permès gaudir de la riquesa, del benestar i, en certa manera, d'una bellesa física a més llarg termini, perquè hem de tenir present que la beutat dels pobres és encara més efímera que la dels rics.

Parlant de bellesa, de mites de la bellesa podríem citar Helena, Medusa, la Gorgona, que segons les versions més arcaïques del mite sembla que va perdre la seva bellesa per atrevir-se a rivalitzar amb Atenea. I per tal com es sentia especialment orgullosa de la seva cabellera, per això Atenea es va encarregar de transformar cadascun dels seus cabells en serps i va convertir-la en un mite de l'horror. Encara podríem citar Lílith com a mite eròtic, però és sobretot Salomé la que encarna el mite de la bellesa d'una dona a la que res ni ningú podia resistir-se, tret de l'Evangelista. Per això després de ballar la dansa del set vels, aquella dansa en la qual l'home espera la revelació final de la bellesa femenina que la dona retarda, guia i controla en tot moment; demana el seu cap en safata de plata, incitada per Herodies, la seva mare, que també havia sofert el rebuig de l'home sant.

En un altre ordre de coses, Norma Desmond, la protagonista de *Sunset Boulevard*, és una actriu de cinema que havia estat l'ídol de Hollywood i, en conseqüència, un ídol mundial, però que a causa de l'aparició i el sobtadíssim impuls que va prendre el cinema sonor i les noves actrius d'aquest mitjà que, lògicament, en coneixen les tècniques i presenten unes diferents dotes interpretatives, es va veure relegada d'aquell món que, temps ençà, l'havia mitificat i que, en el moment present, la menysprea perquè l'ha oblidada, i ella sap que no hi ha més gran menyspreu que l'oblit. Tot el que la Norma Desmond podia transmetre amb una mirada, amb una llàgrima, amb un gest, amb un somriure, les noves actrius ho completen amb la miriada de recursos que els ofereix el món de la veu. Ella no ha pogut mai encaixar aquest oblit que, val a dir-ho, ve de la mà del pas dels anys, del pas del temps. Per això es reclou a la seva mansió i viu en un món de records, com si el temps s'hagués aturat i, amb ell, la seva bellesa, la seva fama, el seu triomf com a dona i com a estrella. Només viu acompanyada de Max, un majordom que, en el decurs de l'obra sabem que ha estat el seu primer marit i que era un director, que juntament amb Cecil B. de Mille i altres promeses de l'època, podia haver estat un grandíssim i reconegut director de cinema, però que ho va abandonar tot per consagrar la seva vida, el seu talent i el seu amor a aquella noieta que li va robar el cor i va captivar-lo amb una sola mirada tants anys endarrere, justament quan ell la va llançar a la fama. Però quan no va poder-la-hi mantenir *de facto*, llavors va decidir allunyar-la de l'horror de l'oblit del públic i va mantenir-la exiliada en aquell món de somnis, ple de records i ple de mentides. En aquest refugi, ell la segueix tractant com a la mítica Norma Desmond, la dona per la qual s'havien suïcidat homes de tots els indrets del planeta, la dona que havia enamorat el món i per a la qual enviava diàriament cartes falses de falsos admiradors que, amb el pas del temps, l'havien anat oblidant. A més de servir-la, li preparava vetllades on es projectaven els seus antics èxits, entronitzant-la en un regne que, sense que ella en volgués ser conscient, feia molt de temps que l'havia desterrat. Doncs bé, aquesta dona pretén, trenta anys després, tornar a les pantalles amb un guió propi: la història de Salomé vista des de la seva òptica personal. Accidentalment, un jove guionista desconegut es presenta a casa seva i ella, aprofitant l'avinentsa, li demana ajut per a retocar, per a actualitzar al nou cinema la seva creació. El guionista s'adona perfectament que allò no va enlloc i que no hi ha res a fer, però també percep la barreja d'orgull i fragilitat que posseeix l'exestrella. Ferir-la no és pas la seva intenció, però al mateix temps és conscient de la dificultat de la feina que li ha encarregat, perquè cada retoc és

vist com un retret i ella no n'accepta, de retrets: la seva feina és senzillament perfecta i no està disposada que un aprenent sigui qui posi objeccions al seu talent creador. De mica en mica, ella se n'enamora i ell només mira de ser cortès per no ferir-la, perquè aquell estat de coses li provoca una tendresa considerable i no vol ser ell qui la tregui del seu cel de plata. Malgrat tot, la presumpció de l'actriu li fa creure que l'admiració i l'amor que havia causat temps endarrere seguien essent armes al seu favor que li podien fer suposar que tots els homes es rendirien als seus peus, i encara més un desconegut individu que tenia l'ocasió de convida amb un mite vivent. La Norma s'il·lusiona, es rejoveneix amb l'arribada del jove i li ofereix una vida de luxe i esplendor, que per al noi no deixa de tenir un cert regust de ranci. Li compra roba, li fa regals cars i el manté i això li fa suposar que, si no per la seva bellesa, almenys sí per la seva "hospitalitat", ell s'ha de rendir als seus peus. Amb tot, en Joe no accepta que el tractin com un objecte. La nit de Cap d'Any tenen una discussió perquè el noi no està disposat a aguantar més excentricitats: ell no està en venda, almenys això és el que creu en aquest moment. En definitiva, l'arrogància de l'actriu provoca una ruptura i a aquesta li segueix un intent de suïcidi per part de la dona ferida i abandonada que no pot comprendre el rebuig, però que, al mateix temps, potser sí que el comprèn i no pot superar-lo. Quan el noi se n'assabenta torna a la casa i es produeix una reconciliació que és més fruit de la pena i de la compassió que no pas de l'amor i, finalment, la Norma aconsegueix el que s'havia proposat. És llavors que en Joe comença a dubtar dels seus principis, a tenir problemes de consciència i descobreix el seu costat més fosc, els seus pocs escrúpols que l'han dut a ser, ara ja de manera ineludible, un mantingut en el sentit més ampli del terme. Posa en una balança la penúria que tenia abans i el món de luxe i benestar econòmic que ara té a l'abast i no s'ho pensa dues vegades. Sap que s'ha venut: ara cadascú té el que volia, ella té esperança i ell viu a plaer. El que no sap és que aquesta degradació és un carreró sense sortida que el portarà a la destrucció.

Al llarg de tota l'obra, sempre veiem la Norma fent equilibris a la corda fluixa, sense saber del cert si és conscient de l'ostracisme en què viu o si, per contra, pensa que tot s'ha aturat i que, qualsevol dia, com si res no hagués passat, el telèfon tornarà a sonar i ella tornarà a ser la diva que fou en altre temps. I, efectivament, el telèfon sona i la trucada és de Paramount, però no és a ella que volen, sinó el seu cotxe, un cotxe d'època que ha seduït un dels directores de la productora el dia que en Max va anar a entregar el guió i que el vol per a fer una pel·lícula sobre aquell temps passat. Ella, però, en la seva desorientació, ho malinterpreta tot i, és clar, pensa que la trucada és fruit de l'influx que la seva creació, el guió de Salomé, ha causat en els directius, que volen contractar-la novament. Triga més d'una setmana a preparar-se, físicament, és clar, per a la seva *rentrée* i quan creu estar en condicions per esborrar aquell lapsus de temps i fer com si res no hagués passat, es vesteix amb les seves millors gales i s'encamina cap al desastre. El fet de tornar a ser en els estudis encara l'emociona més i s'adona que la seva vida és allà dins, entre bastidors, amb els decorats, el maquillatge, davant dels focus de llum, essent el centre d'atenció, enamorant amb la seva bellesa tots els presents i tots aquells que hagin de visionar el film. S'adona que allò és casa seva i que està a punt d'iniciar un nou capítol de dolçor en la seva vida, que està a punt de tornar a un lloc d'on no hagués hagut de marxar mai, un lloc que li pertoca i que, pensa, l'ha acollit amb els braços oberts. El que no sap són les veritables intencions de la productora i continua vivint en un espai de somni, preparant-se de valent per a tornar-se a posar davant de les càmeres. En aquest moment és quan contracta els serveis d'una empresa d'esteticistes, de massatgistes, de perruqueres, maquilladores, etc. amb l'ajut de les quals pretén esborrar el pas dels anys en la seva pell. Podem veure l'efecte de la cosmètica en la beutat, per a contrarrestar la vellesa. La cosmètica és l'arma que tenen les dones per lluitar contra les inclemències del pas del

temps. El problema és que ens han fet veure la vellesa com una desgràcia, desgràcia que, d'altra banda, només ho és per a les dones, ja que dels homes es diu que són com els vins, és a dir, que milloren amb els anys. ¿Qui és qui ha dictaminat aquest estat de coses? Només se m'acut que aquells que en surten beneficiats. Però ¿per què ha de ser així? A tothom li agrada mantenir-se jove però això no vol pas dir que haguem d'enfrontar-nos al pas del temps amb pànic, amb horror. Si ho fem estem abonant el camí de tots aquells que han fet de la vellesa un infern per a les dones i estem col·laborant en la nostra autoimmolació.

Tot just acabo d'embastar l'apunt d'un dels temes que abans he esmentat, però que també penso que és cabdal a l'hora de plantejar el tema de la bellesa femenina. Aquest tema és el dels gelos, l'enveja femenina respecte de la bellesa d'altres dones. Per exemple, quan Norma torna als estudis, les mateixes noies que veneren respectuosament Cecil B. de Mille diuen de la Norma Desmond: “deu tenir un milió d’anys ¹²”, a la qual ofensa el director contesta: “Llavors no sé quants anys us deu pensar que tinc jo, que podria ser el seu pare!¹³”. A *Sunset Boulevard*, l'enveja de les dones joves, que se saben belles més per aquesta joventut que no pas per la bellesa en si, es veu clarament en l'escenificació de les cures cosmètiques que realitzen a la “vella glòria”. El lema “per estar bella s’ha de patir” és el lema de la cançó, una tornada que es clava en el pensament de totes les dones i del qual no ens en podem escapar. Bellesa i gelosia, bellesa i joventut, joventut i orgull, diners i bellesa artificial, vellesa i cosmètica per a difuminar el pas dels anys, tots aquests són aspectes que poden ser tractats en relació amb el tema de bellesa i vellesa i en el qual les dones tenen molt a dir. Tornant al desenllaç argumental de l'obra, però, Max, el majordom, confessa al jove guionista les veritables intencions de la Paramount que ella ha confós amb projectes de grandesa. En Joe sent pietat de la Norma, però no pot evitar fer la seva vida, no vol sentir-se presoner en una gàbia d'or. Al final de l'obra el noi retroba l'amor en una jove guionista amb la qual ha estat escrivint un guió d'amagat de l'actriu. Malgrat tot, finalment el perd, en un acte que l'honora, per no ferir la patètica actriu, i es disposa a fugir, a oblidar-se d'aquest malson, a seguir amb la seva vida, però fent-li el favor de confessar-li tota la veritat. Com era d'esperar, ella no pot encaixar un abandó sentimental que li obre els ulls respecte a la realitat de la vida, respecte a la veritat dels fets, i que, finalment, la introdueix en l'àmbit de la follia, perquè no pot assimilar tantes desfetes, tantes injúries, tants fracassos. La follia és la sortida més digna per a una gran estrella. No vol acceptar que s'ha fet gran, que està acabada, que ja ha passat el seu moment, però que, malauradament, mai més no tornarà. És llavors que Norma Desmond es prepara per a representar el darrer paper de la seva vida, el paper que ella mateixa ha adaptat per al cinema, el de Salomé. Així doncs, abans d'acceptar que en Joe l'abandoni, el mata, en ple atac de gelosia, i, després, davant de les càmeres dels periodistes i de la televisió que han vingut a captar els darrers moments d'una vella glòria de Hollywood, Norma baixa les escales de la seva mansió essent Salomé davant de les càmeres, en una darrera i dramàtica representació; essent la dona que no ha pogut tenir l'home que desitjava i que l'ha mort per a posseir-lo a desgrat de la seva voluntat, però, sobretot, per a què ningú més no el pugui posseir. Norma interpreta una patètica Salomé de cinquanta anys amb el rostre transfigurat per la vellesa i per la follia, gairebé com si aquesta interpretació fos la seva única i possible sortida.

En el cas de *Sunset Boulevard*, la bellesa és feina i és èxit i el pas del temps, l'entrada en la maduresa, la pèrdua d'esplendor de la carn ve de la mà de l'enfosquiment de l'èxit, de l'oblit per causa de noves dones, dones joves, dones maques que arraconen les dones velles que havien estat agraciades temps endarrere. I ara, abans d'acabar, voldria fer-los sentir l'escena durant la qual la

¹² “She must be about a million years old”, *Sunset Boulevard*, Acte II.

¹³ “I can't think where that puts me, I could be her father!”, *Sunset Boulevard*, Acte II.

*Nothing sagging, nothing bagging,
nothing dragging on the floor
Of course there's bound to be a little suffering,
eternal youth is worth a little suffering.*

- Astròloga És millor que no rodi abans del 15 de juliol
perquè aquest moment és perillós pels piscis.
Si espera fins que Venus sigui amb Capricorn
evitarà tota una sèrie de crisis.
- Massatgista 1 Necessito tres setmanes per tenir aquestes cuixes en forma!
No més carbohidrats, no sigui dolenta!
- Massatgista 2 Aviat la tindrem saltant com una nena,
no semblarà ni un dia més gran dels quaranta.
- Esteticista 1 Tenim calor sec, tenim vapor!
- Esteticista 2 Tenim crema hidratant!
- Esteticista 3 Tenim mascaretes facials de fang, tenim sacs de sang!
- Esteticista 4 És un règim rigorós!
- Totes Ni una arruga quan parpallegi,
ni un tremolor quan camini.
- Esteticista 3 És clar que és necessari una mica de patiment
- Totes L'eterna joventut mereix una mica de patiment
- Analista Escolti el seu *super ego*/super jo no el seu *id*/això
L'edat és una altra maleïda neurosi.
Li farà una regressió fins a la infantesa
i encara fins a dins de l'úter, amb la hipnosi.
- Metgesa Li injecto la fórmula d'un fetus de be
la formula del qual posseeix un tal Maugham,
amb només unes sessions de 37 injeccions
vostè serà un compost d'hormones!
- Totes No més menjar saturat de greixos, no més flaccideses,
no més amor arrevatador!
Estarà tan prima que tots pensaran
que camina de costat com els crancs
Res penjant, res fent bossa,
res arrossegant-se per terra...
És clar que s'ha de patir una miqueta,

Trad. catalana de Laura Borràs Castanyer

LA RE-PRESENTACIÓN DE LA MUJER ORIENTAL A TRAVÉS DE LA PINTURA: UNA RELECTURA FEMENINA.

Josefina Bueno Alonso
Universidad de Alicante

0. La presente comunicación pretende observar la representación pictórica de la mujer oriental desde el siglo XIX hasta nuestros días. Pretendemos abarcar dos partes: por una, trataremos de analizar la representación de la mujer islámica a través de pintores franceses del siglo XIX y la segunda tratará de ver cómo a través de dichos cuadros, escritoras contemporáneas -Assia Djebar o Leïla Sebbar- han efectuado una revisión y una relectura de esta tradición exótica en pintura con el fin de sustituir la mirada del otro por la de sí misma. En esta segunda lectura, se trata de anular la mirada del hombre y sustituirla por la de la mujer argelina pero también sustituir la mirada del visitante por la autóctona. En esta relectura el intertexto pictórico no tiene tanto una función decorativa y ornamental como semántica y simbólica¹.

1. El discurso sobre la belleza femenina tanto en la cultura oriental como en la occidental ha sido un discurso fundamentalmente masculino y en el que la mujer ha sido el centro de atención como ser pasivo, objeto de contemplación y de admiración. Tradicionalmente el siglo XIX francés ha representado, a través de las artes en general (literatura y artes plásticas fundamentalmente), a la mujer oriental bajo una visión idílica. Cabe citar toda la tradición de la literatura oriental francesa (Gautier, Flaubert, Maupassant) que se correspondió en pintura con una moda oriental practicada por un buen número de pintores franceses, fruto de sus frecuentes viajes a África.

Estos artistas se han recreado en representar a una mujer velada y envuelta en velos, pero este velo se ha potenciado debido a su imaginario. A partir de él han creado su propio Oriente. El velo no era más que una invitación al “*dévoilement*”. En la misma medida que el mundo árabe se caracteriza por ser una sociedad en la que la mujer permanece oculta, estos artistas la desnudan multiplicando las escenas de los baños y las imágenes de odaliscas.

Es de sobra conocida la tradición exótica en pintura que arranca con Ingres² y Delacroix³, dos pintores románticos, cuyos cuadros más conocidos son una odalisca y el titulado *Femmes d'Alger dans leur appartement* respectivamente. Estos cuadros forman parte de una tradición vigente en el imaginario francés tanto en pintura como en literatura desde Chateaubriand hasta Loti, Lamartine e Ingres, Balzac y Delacroix, Nerval y Moreau, Flaubert y Manet. Todos ellos han visitado en algún momento de su vida el norte de África y se han dejado seducir por sus mujeres. Mujeres pasivas, con mirada lejana, semidesnudas o con gasas transparentes aunque la realidad era a veces más sórdida. Sin embargo, esta imagen de la mujer islámica choca con el

¹ Ver al respecto el libro de Marc Eigeldinger (1993).

² Dominique Ingres (1780-1867) cuyos cuadros más conocidos son: *L'Odalisque*, *Le Bain turc*.

³ Eugène Delacroix (1798-1863) fue el cabeza de la escuela romántica. Su cuadro más importante es el de *Femmes d'Alger dans leur appartement* del que realizó dos versiones.

papel que juega en aquel país. Hemos de decir que el velo, el hecho de velar “*l’envoilement*” en el que estos artistas han sumido “su” Oriente es el punto de partida de la seducción que el lugar ofrece para ellos: “*Depuis longtemps loin de se confondre avec la progression du dévoilement, le désir de l’Orient n’ignore rien des charmes de l’envoilage, préférant souvent interposer plusieurs voiles plutôt qu’en lever un seul*” (Buisine, 1993: 34).

Es bien sabido que la sociedad islámica es una sociedad dirigida por hombres en la que la mujer queda reducida a un papel pasivo, meramente reproductor, y en la que la mujer no debe mostrar sus encantos de forma que no suscite la mirada de los hombres.

Por lo tanto, ¿cómo presentar a una mujer cuya existencia está casi siempre velada? La mujer es siempre cuerpo, cuerpo impuro durante la menstruación, cuerpo reproductor... pero nunca verbo. La mujer sólo puede realizarse a través del deseo masculino. El único espacio, dominio de ella, es el harén y el silencio y la oscuridad metaforizados a través del velo; sólo a través de la mirada velada puede inmiscuirse en la realidad social.

Entonces, el espacio en el que domina la mujer no ha dejado de fascinar a los escritores y pintores franceses del siglo XIX. Este enclaustramiento, espacio de la ambigüedad en el que la mujer es a la vez víctima y provocadora, objeto y sujeto de deseo. Se encuentra encerrada en el cuadro o en la página pero, sin embargo, desvelada para el placer estético del espectador.

Contra una tradición que piensa que estos pintores sólo han pretendido mostrar una cierta vena exótica para el aburguesado público francés del siglo XIX, algunos estudiosos del tema como Colette Julliard Beaudau piensan que, a pesar de la desnudez, estas mujeres no representan en absoluto un símbolo erótico. Se trata, pues, de desvelarle al espectador la situación de enclaustramiento de estas mujeres. Como dice ella: “*le dévoilement n’est pas ici un dévoilement purement scopique, mais un dévoilement de la condition féminine en pays d’Islam, métamorphosée par l’art, certes, mais fondée sur le couple antinomique du voilé/dévoilé sur lequel repose toute l’ambigüité du sacré coranique*” (Julliard Beaudau, 1994-95: 39)

Las odaliscas de estos artistas pasan de ser un mero objeto a ser sujeto representante de su condición femenina, proyectada más allá de la simple desnudez. Han pasado a significar por sí solas, liberadas de su creador y solas en su encierro han encontrado su razón de ser a través de la escritura. Por tanto, el imaginario francés del siglo XIX, en este sentido, no ha reducido la imagen de la mujer islámica sino que la ha liberado de su reclusión: “*la double dynamique de l’écriture, qui est le regard donné, et de la signification, qui est le regard renvoyé, en font non pas la créature facile d’un Orientalisme dépassé, vain et coupable, mais simplement toute une prise de parole et toute une Poétique*” (Julliard Baeaudau, 1994-95: 40). La propia Assia Djebar queda fascinada por la segunda versión del cuadro que realiza Delacroix y en el que introduce algunos cambios. Los rasgos de los personajes son menos precisos, las paredes desnudas de la habitación dan la sensación de encierro. Se trata de mujeres “en continua espera, menos sultanas que prisioneras, sin ningún tipo de relación con el espectador, alejadas pero terriblemente presentes en una atmósfera de enclaustramiento” (Djebar, 1980: 171).

2. Hasta aquí hemos visto toda una tradición oriental francesa que ha recorrido la literatura y la pintura a través de la figura de la odalisca, como representación pictórica de la mujer islámica. Sin embargo, esta misma imagen ha recobrado voz a través de algunas escritoras contemporáneas de origen magrebí. Títulos como el de *Femmes d’Alger dans leur appartement* de Assia Djebar (1980), o el de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leïla Sebbar

(1982), incorporan en sus relatos de manera incisiva los referentes pictóricos de los que acabamos de hablar.

En estos casos se trata de la descripción de un cuadro dentro de un texto literario o, como en el texto de Assia Djébar, donde hay una clara intención de elaborar un fresco al modo del famoso cuadro de Delacroix. Assia Djébar queda fascinada por la mirada que presta sobre estas mujeres el pintor. El mero hecho de pintarlas deja patente su situación de enclaustramiento y la mirada que penetra en su intimidad se considera una mirada robada, una mirada espía. La escritora pretende en su texto dar vida a esas conversaciones entreveladas del cuadro que pintó Delacroix. Assia Djébar se da cuenta de que esa inmovilidad y ese silencio siguen vigentes en el presente de la sociedad argelina y sólo anhela una “liberación concreta y cotidiana de las mujeres” (Djébar, 1979: 189). Quizá el problema de Oriente, y es lo que denuncia Assia Djébar, es que el velo, que actúa como focalizador para los artistas del siglo XIX, sigue siendo en la actualidad una realidad. El velo ya no forma parte del mundo imaginario sino que es parte integrante de la cotidianeidad. Su prosa se encuentra fuertemente marcada por el deseo liberador de la mirada de la mujer sobre sí misma:

Je ne vois pour nous aucune issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin... (Djébar, 1980: 64).

Si los artistas del siglo XIX recrean la figura de la odalisca en toda su ambigüedad del *voilement/dévoilement*, para las escritoras que usan de las imágenes visuales, estas mujeres significan mucho para ellas: ante todo significan y son la prueba de que tienen un pasado, pero son la prueba también de un enclaustramiento y de un silenciamiento que ellas pretenden abolir por medio de la escritura. Escribir como símbolo de toma de poder pero también escribir es escribir con su propio cuerpo “escribir-se” y escribir en su propio cuerpo. A menudo la imagen del cuerpo es el punto de partida de la escritura, ya que para las mujeres que la practican, es tan importante el lenguaje verbal como el lenguaje corporal; como dice M. Yaguello: “*Parler-femmes, c'est se tenir toujours près du corps... le langage-femmes n'est pas ventriloque, il est polyglotte.... Ne pas s'éloigner du corps, c'est d'abord savoir que le langage verbal ou écrit n'est pas le seul langage possible... Il y a les gestes, le contact, le mouvement, il y a le dessein, la danse, la musique, le chant, la voix*” (Yaguello, 1978: 66).

Estas escritoras van a ofrecer una relectura de la representación de la mujer islámica a través del orientalismo francés. Se trata de una relectura en la que la mujer pasa de ser simple objeto a sujeto hablante. Se contempla a sí misma en un espejo y se propone devolver con la escritura la palabra “prohibida” a todas sus antepasadas. Ello lo demuestra el fragmento de Assia Djébar:

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons!.... La femme-regard [la voyeuse] et la femme-voix. [...] La voix qu'ils n'ont jamais entendue, parce qu'il se passera bien des choses inconnues et nouvelles avant qu'elle puisse chanter: la voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont enmurées... La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts! (Djébar, 1980: 68)

Otro dato es que estas mujeres, a través de su desnudez, permiten un reencuentro con su cuerpo. Aceptar su cuerpo es aceptarse a sí mismas, descubrir la sensualidad entre mujeres, en el baño es aceptar una sensualidad narcisista, no dependiente del deseo masculino.

Assia Djebar con su libro *Femmes d'Alger dans leur appartement* pretende desvelar la voz de sus antepasadas largo tiempo acalladas con el fin de devolverles la perennidad. Haciendo un claro ejercicio de intertextualidad, Assia Djebar se apoya en el cuadro de Delacroix como fondo para su narración. Pero, ¿qué le aporta el cuadro al texto literario? Ante todo una pluralidad de voces y la visión de la solidaridad femenina, de la misma manera que el cuadro muestra a dos mujeres sorprendidas conversando y compartiendo confidencias. El fijar una mirada femenina en estas mujeres semi-desnudas revela la intención de mostrar a la mujer sin velos. El hecho además de volver la mirada hacia un cuadro del siglo XIX demuestra a su vez el deseo de rememorar el silencio de sus antepasadas, de recobrar una memoria. En el relato de Assia Djebar titulado como el cuadro, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Anne, francesa, y Sarah, argelina, se encuentran tras varios años de ausencia. Las dos han sufrido a lo largo de sus vidas y Anne vuelve a Argelia para morir. Su amistad con Sarah la va a salvar del abismo en el que ha caído.

Aunque el relato se enmarca en una época contemporánea, la protagonista Sarah estudia los “*haoufis*” de Tlemcen, que son cantos de las mujeres de antaño. El canto representa el saber milenario de las mujeres pero como la escritura les ha sido prohibida, sólo queda el recurso de la memoria; memoria que está materializada en los cuerpos de las mujeres del cuadro. Pero si el cuadro representa unas figuras inertes, exentas de vida y voz, esta vida y voz es la que van a recobrar por medio de la escritura. Assia Djebar sustituye la mirada del otro “occidental” por la mirada de una mujer argelina pero, sin embargo, la presencia del occidental está representada en el relato por Anne, la amiga francesa que vuelve a Argel, su ciudad natal. La mirada que presta Anne sobre las demás mujeres árabes está lejos de ser una mirada reivindicadora y feminista sobre lo que representa la mujer occidental. Gracias a Sarah, Anne va a entrar en el baño y allí conocerá a Fatma, la anciana masajista. Allí se produce el encuentro entre dos mujeres emancipadas, una francesa y la otra argelina, y la anciana que simboliza la mujer-tipo moldeada por la tradición islámica.

El otro ejemplo, el de Leïla Sebbar, es un poco diferente. El libro titulado *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* es el primero de su famosa trilogía⁴. Se trata de un texto con claras referencias intertextuales a través de los diferentes paratextos. Shérazade, hija de inmigrantes argelinos, es una adolescente que va a representar una heroína mítica. Ella se considera una “mestiza” y la prueba de ese mestizaje está implícita tanto en su nombre como en su descripción. Jugando con el significante afrancesado (Shérazade) y el significado (Shéhérazade, nombre de la protagonista de las *Mil y Una Noches*), va a crear una heroína mítica vestida con vaqueros y cazadora de cuero, que se va a convertir en la salvadora de su grupo (los hijos de inmigrantes argelinos residentes en Francia) a través de una película que va a rodar⁵.

⁴ Ver bibliografía.

⁵ Sobre este aspecto ver mi comunicación “Leïla Sebbar: croisements textuels et culturels” presentada en el VI Congreso de la APFFUE, “Les Chemins du texte”, Universidad de Santiago de Compostela, febrero 1997.

Shérazade goza de la biculturalidad de su origen; es una mestiza y su mestizaje se deja entrever a través de su nombre y de su descripción física. Por un lado, su nombre, aunque afrancesado al perder la vocal más oriental, remite a la protagonista del libro sin duda más importante de la literatura árabe, *Las Mil y Una Noches*, y por otro lado, tiene los ojos verdes como las odaliscas. Su biculturalidad es palpable desde su presentación al comienzo del libro:

- *Vous vous appelez vraiment Shérazade ?*
- *Oui.*
- *Vraiment ? C'est tellement... Comment dire ? Vous savez qui était Shérazade ?*
- *Oui.*
- *Et ça ne vous fait rien ?*
- *Non.*
- *Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade, comme ça ?...*
- *Je ne sais pas.*
- Il la regardait, stupéfait, debout de l'autre côté de la table haute et ronde du fast-food.*
- *Et pourquoi pas Aziyadé ?*
- *C'est qui ?*
- *Une très belle turque de Stamboul que Pierre Loti a aimée, il y a un siècle.*
- *Pierre Loti je connais. Mais pas Aziyadé (Sebbar, 1982: 7)*

Shérazade en su recorrer cotidiano va en busca de algo; ese algo se materializa en Argelia, pero también intenta descubrir sus orígenes y el pasado de su pueblo y su cultura a través de la literatura (lee libros de literatura árabe clásica, pero también lee libros de literatura magrebí de expresión francesa y de literatura oriental francesa), y a través de la pintura (va constantemente a los museos para contemplar diferentes odaliscas pintadas por pintores franceses: Manet, Matisse... y el cuadro de Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement*). Allí en el museo descubre por primera vez quienes son y qué representan las odaliscas y se siente incomprensiblemente atraída por ellas:

C'est toujours des femmes nues ? demanda Shérazade qui entendait odalisque pour la première fois.

- *Elles sont plutôt dénudées; à part celle d'Ingres qui porte juste le turban, celles que j'ai pu voir sont souvent habillées d'une sorte de culotte bouffante qui s'arrête au-dessous de la taille et parfois d'une chemise transparente qui laisse deviner les seins ou assez échantée pour qu'ils apparaissent. Elles sont toujours allongées, alanguies, le regard vague, presque endormies... Elles évoquent pour les peintres de l'Occident la nonchalance, la lascivité, la séduction perverse des femmes orientales (Sebbar, 1982: 189-190).*

Su atracción y curiosidad por aquellas mujeres es la prueba de su orientalismo o más bien de su neo-orientalismo. A través de la descripción de la protagonista y de sus semejanzas con las mujeres de los cuadros, Shérazade evoca el neo-orientalismo en la representación de la “odalisca del siglo XX”. Su identidad mestiza se corresponde también con su vestimenta puesto que aún a ropa occidental, vaqueros con elementos de la vestimenta oriental:

D'ailleurs la keffia, l'écharpe palestinienne en coton à damiers noirs et blancs dont elle ne se séparait pas depuis des semaines, la désignait aussi à la perspicacité policière (Sebbar, 1982: 9).

Ya hemos comentado que la mención de las obras plásticas en el interior del texto literario se puede ver como una forma de intertextualidad. Ésta, además de tener una función ornamental, decoradora -el cuadro aparece a modo de descripción-, cumple también una función simbólica. En efecto, nuestra protagonista, una joven adolescente de 16 años, se presenta con una función simbólica al igual que lo hicieron las protagonistas de los cuadros. Shérazade encuentra en los libros y en los cuadros que contempla en los museos todo cuanto desconoce y todo cuanto desea saber sobre la cultura de sus padres. Junto con el famoso cuadro de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, al que va sucesivamente a contemplar al museo del Louvre, también se siente inexplicablemente atraída por la *odalisca con pantalones rojos* de Matisse:

Elle a écrit la description de l'odalisque sur son carnet sans rien préciser, sans noter qu'elle la trouve plutôt laide et que pourtant cette femme la touche. Elle ne cherche pas à savoir pourquoi (Sebbar, 1982: 245).

Al salir del Museo, compra todas las postales de la odalisca y decide marcharse a Argelia. Si Shérazade se ve reflejada en la figura de la odalisca, se siente inexplicablemente atraída por ella no es sólo, como afirma Denise Brahimi, porque representa todo cuanto no quiere ser (abandono, languidez, pasividad...), sino porque las odaliscas son la prueba de que el mundo de las mujeres nunca ha decaído, sino que al contrario fue sentido con prestigio por los grandes artistas y que este mundo les hizo soñar y les inspiró en su creatividad (Brahimi, 1995: 174).

De la misma manera que este texto, a través de la lengua, conduciría a una reformulación del discurso orientalista, a través de la imagen de Shérazade se produce de igual manera una reformulación de Oriente. Si la odalisca es la mujer oriental representada por el artista occidental, aquí tenemos la imagen de la “oriental” deformada puesto que el que la representa es el artista oriental en una posición interna a Occidente. Ésta es la impresión que le produce a Julien el ver a Shérazade contemplando a la odalisca y las semejanzas que él observa entre las dos mujeres:

Ce foulard d'un Orient dégradé, trop jaune et trop rouge, dont on sentait au regard la triste fibre synthétique, parce que cette fille le nouait devant lui à la manière des femmes arabes qu'il avait vues chez lui, dans ce petit village d'Oranie, dans la cour et la maison d'école où son père était instituteur, dans les mechtas où sa mère l'emmenait pour soigner les femmes et les enfants, les mains de Shérazade, les doigts qui tiraient les bouts du foulard pour un noeud qui ne se déferait pas aussitôt et après réflexion pour un noeud double, ces gestes émurent Julien au point qu'il eut à se retenir au bord de la table (Sebbar, 1982: 12).

La introducción de la obra plástica en los relatos representa una forma de intertextualidad. Ésta no funciona sólo con otros textos literarios, puede extenderse a otros dominios de la cultura, puede ligarse a otro lenguaje en el interior del lenguaje literario. La intertextualidad en los textos de estas escritoras tiene una función transformadora y semántica. No se trata de reproducir el material prestado en su estado bruto, sino que es necesario metamorfosearlo, transformarlo, “trans-ponerlo” para otorgarle una nueva significación. Así, un simple pañuelo compartido por la protagonista actual y la odalisca del cuadro es el único elemento que ambas mujeres tienen en común; sin embargo, si la odalisca se enmarca en un halo místico, la protagonista actual destruye el mito de la mujer oriental y le da un nuevo estatus a la mujer árabe asentada en Occidente.

3. Hemos visto cómo las escritoras han recurrido a toda una tradición cultural franco-árabe ya existente que recrea sus relatos en un marco simbólico. Evidentemente, en este

discurso la referencia al cuerpo es también mítica y simbólica y pocas veces física. Lo importante es dar una nueva visión de la que dio el artista occidental. La belleza femenina aparece muy pocas veces y casi nunca como belleza estereotipada. El cuerpo, por lo tanto, no pretende aparecer bajo su forma física puesto que fue ésta fundamentalmente la que mejor supieron plasmar los escritores y pintores del siglo XIX. Se trata de mirar el cuerpo, escribir el cuerpo pero como acto de rebeldía y de autoafirmación. El cuerpo es ante todo fuente de memoria, la mirada a esas mujeres semidesnudas de los cuadros es lo que permite recordarlas pero también el cuerpo de la mujer es espejo en el que quedan reflejadas todas las desgracias: la infancia, la maternidad o las heridas.

A modo de conclusión podríamos resumir las principales modificaciones y transformaciones que estas escritoras han operado a partir de las heroínas de los cuadros. Para Assia Djebar lo importante ha sido cambiar la visión del artista occidental por la visión de la mujer árabe contemporánea. Ha querido también dar a conocer que esa visión a menudo exagerada y recreada de la tradición oriental francesa se sigue dando en la sociedad argelina contemporánea. Y, por último, si esas mujeres eran admiradas como objeto de deseo, el cuerpo objeto se convierte en voz denunciadora.

Para Leïla Sebbar, la mirada hacia los cuadros de los pintores franceses del siglo XIX se enmarca dentro de un fenómeno más amplio que algunos estudiosos llaman neo-orientalismo. Leïla Sebbar encarna a un nuevo tipo de escritor con raíces extranjeras y asentado en un país occidental. Se trata por lo tanto de reivindicar una nueva identidad “cruzada”, bicultural, a caballo entre las dos orillas del Mediterráneo. Los retratos de las mujeres orientales, junto con algunas lecturas son el único acervo cultural que tiene una joven argelina hija de inmigrantes para conocer la cultura de sus padres. La odalisca simboliza no sólo cómo vieron los occidentales a la mujer árabe en el siglo pasado, es también cómo se la sigue viendo desde un punto de vista occidental. Nuestra Shérazade contemporánea lanza una mirada retrospectiva a sus antepasadas con el deseo de que se las reconozca tanto en uno como en otro país, y sobre todo que se reconozca que esta joven es descendiente de aquellas mujeres y que su origen magrebí, lejos de representar un handicap en un país occidental, es muestra de un enriquecimiento cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1990). *PLURIAL* “La femme dans la société francophone traditionnelle”. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- AA.VV. (1995). *Mises en scènes d'écrivains: Assia Djebar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Québec: Le Griffon d'argile.
- BRAHIMI, Denise (1995). *Maghrébines. Portraits littéraires*. París: L'Harmattan.
- BUISINE, Alain (1993). *L'Orient voilé*. París: Zulma.
- DJEBAR, Assia (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. París: Des Femmes. (19962)
- DJEBAR, Assia (1985). *L'amour, la fantasia*. París: Albin Michel.
- JULLIARD BEAUDAN, Colette (1994-95). “Réclusion et exclusion: l'ambigüité du désir dans la représentation de la femme islamique”, *Nineteenth-Century French Studies*, 23, 1-2, Fall-winter: 35-41.
- SEBBAR, Leïla (1982). *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. París: Stock.
- SEBBAR, Leïla (1985). *Les carnets de Shérazade*. París: Stock.

SEBBAR, Leïla (1991). *Le fou de Shérazade*. Paris: Stock.

WILSON, Suzanne (1990). "Auto-bio-graphie: vers une théorie de l'écriture féminine", *The French Review*, 63, 4: 617-622.

YAGUELLO, Marina (1978). *Les mots et les femmes: essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris: Payot.

1979: RETRAT DE DONA

Assumpta Camps
Universitat de Barcelona

...tan quieta, té l'aspecte simpàtic i fascinant d'una gran nina de biscuit, amb la cara grassoneta i rosada, la perruca de cabells de debò en rínxols negres que li cauen per l'espatlla, els ulls rodons i pillos, ocults darrera unes celles llarguíssimes que es tanquen, amb un clic sec, només de tant en tant, damunt unes ninetes d'un vidre negríssim; i les dues dents perlades que se li veuen tenen una malícia pròpia entre els llavis carnosos amb la part del centre aixecada en un rull..¹

...Claudia amb carona de nina, amb vestit de nina... Claudia que seu, que camina, que riu, que parla d'ella als 20 anys, als 30...

En aquest relat breu de Francesca Sanvitale, que es titula *Scrivendo di bambole, di cerbiatte e di Villa Borghese*, escrit entre dues de les seves novel·les -*Il cuore borghese* (1972) i *Madre e figlia* (1980)- en primera persona i amb un to indefectiblement autobiogràfic, el lector assisteix a l'esforç d'un jo-narrador culte i sensible per aferrar, metòdicament i tenaç, la realitat que l'envolta, més enllà de les idees preconcebudes i dels simplificadors i decebedors conceptes. Aquesta realitat es diu Claudia, i a ella ens anem aproximant paulatinament com a lectors, no sense *excursus* i, en aquesta ocasió, divagacions del narrador, tot passant de la imatge física al gest i l'actitud, aprofundint-hi més encara mitjançant la col·locació sobre un fons -context històric-, per a acabar d'arrodonir el retrat amb una decisiva pinzellada final sobre el seu present, que correspon al moment de l'escriptura.

Però per tal de comprendre l'abast del relat que ens ocupa, ens caldrà parlar primer breument de l'autora. Sanvitale és una escriptora milanesa nascuda el 1929, que s'inscriu dins de la fase post-neorrealista italiana, per descomptat, però més concretament després de la nova avantguarda dels anys 60. Ens situem de ple en una literatura que sorgeix en un moment posterior al *boom* econòmic italià d'aquesta segona meitat de segle, després de la revolució tecnològica, de les revoltes estudiantils i també del terrorisme que es va viure en uns anys sens dubte turbulents per a Itàlia. Correspon, de fet, a un moment de la literatura italiana d'aquesta meitat del nostre segle en què, després d'haver parlat i discutit tant sobre el paper dels intel·lectuals a la societat, sobre la funció social de la literatura, es redescobreix, en certa manera, una autonomia literària o, si volem, la consciència de la inutilitat de l'escriptor, de tota escriptura. La literatura ja no pot ser simplement mirall de la realitat social i econòmica: és tan sols el testimoni individual de la demència col·lectiva, del malson general. En aquest context, no mancat d'un cert to angoixant, en el qual s'emmarca aquest conte, així com les novel·les esmentades anteriorment, sorgeix l'anàlisi subtil per part de Sanvitale dels comportaments i costums de l'etapa immediatament precedent. Més tard Francesca Sanvitale ha evolucionat, certament, cap a altres viaransys narratius, amb obres com *L'uomo del parco* (1984), *Verso Paola* (1991) o *Il figlio dell'impero* (1993).

¹ Cito, en aquesta ocasió i en endavant, de *Scrivendo di bambole, di cerbiatte e di Villa Borghese*, de Francesca Sanvitale, segons l'edició de "Nuovi Argomenti", Nuova Serie, 62, 1979. La traducció al català és meva.

El relat que ens ocupa se'ns presenta articulat en set parts, de les quals l'última, la setena, n'és tan sols una brevíssima coda conclusiva. Les altres sis constitueixen una estructura simètrica que inclou un *excursus*, el qual es revela al final com absolutament necessari, sobre el quadre de la cèrvola de Flaminia: a) Claudia - 1: com una nina; b) La cèrvola de Flaminia - 2: la idea; c) Villa Borghese - 1: Vestida de gat; d) de nou Villa Borghese - 2: Claudia i apunts; e) La cèrvola de Flaminia novament - 2: el punt de fuga; i f) Claudia - 2: diàleg d'acostament. Així doncs, el lector es veu conduït de la focalització inicial sobre Claudia a Villa Borghese, tot passant pel quadre de la cèrvola, per refer el camí contrari novament: una construcció piramidal, que s'obre, tal com dèiem, amb la imatge fonamental de la nina, de Claudia com una nina amb aire del segle passat.

Ara bé, l'evocació de la nina, amb la qual hem volgut començar, no és en absolut casual. Més encara, té una forta dimensió funcional en el relat de Sanvitale, que s'encara a l'intent de retrat d'una dona fet per part d'una altra vint anys més gran que ella: un retrat que inclourà, que es fonamentarà, tal com veurem, en un discurs generacional. La nina correspon a la primera imatge, que al llarg del relat Sanvitale intentarà de perfilar, completar, corregir, aprofundir. Igual que l'operació descrita en el mateix conte arran de la imatge de la cèrvola de Flaminia: el mateix enigma -la vida-, la mateixa operació de coneixement -el retrat. Claudia com una nina del vuitcents, per tant. Però aviat descobrim una radical disparitat entre la seva aparença física i la història de Claudia. La seva vida -de la revolucionària Claudia dels anys 60, de la terrorista- ha estat tot el contrari: la imatge que menys s'hi adiuaria és, precisament, la de la nina.

Lluny dels tòpics, però, més enllà dels tòpics, el relat, tal com dèiem, evolucionarà a partir d'aquesta nina inicial i grassoneta, ingènua, que posa per a la narradora. Ja la segona part ens dóna la clau del relat: la contemplació -perquè tot, en aquest text, és contemplació, detallada i menuda- del quadre-collage de la cèrvola, i de Claudia: un comentari summament aclaridor sobre la inconcreció de les idees, sobre l'abstracció -l'absència, el no-ser- de tot concepte. Copsar la realitat en la visió minimalista del petit detall de vida és el que persegueix la narració: assistim al recorregut mental des de la idea de Claudia -la Claudia nina- vers la realitat de Claudia, que descobrirem al final.

L'*excursus* sobre Villa Borghese no és més que una confirmació d'aquesta voluntat de coneixement contemplatiu de l'autora: contemplació de la gent al parc, contemplació dels gossos -gossos que encara són abstractament "gossos", malgrat la diversitat de races i espècies que la narradora constata-, contemplació dels vells, dels enamorats, dels joves sospitosos, dels nens a la plaça dels jocs... Tal com diu, el plaer adolescent de la descoberta de les coses, de la vida, a partir de la contemplació. La narradora, disfressada de gat, amb curiositat de gat, que observa. L'*excursus* sobre aquesta descoberta acaba amb la col.locació final de l'objecte en l'espai: Claudia a Villa Borghese -igual que la cèrvola, en collage, sobre el fons del bosc-

... Un dia vaig portar Claudia a la vall dels gossos. No comprenc per què la meva insistència,
potser volia memoritzar la seva imatge, recordar-la exactament sota aquell arbre vell i frondós que no sé com es diu...

Memoritzar-la, situar-la, defugir la idea, el concepte, l'abstracció.

L'operació de coneixement del real té com a *pendant* l'esforç per nombrar aquest món real. El jo-narrant, que es confessa immersit per formació i generació en l'univers abstracte de la

idea, no sap nombrar el que veu -"aquell arbre vell i frondós que no sé com es diu", ens confessarà, per exemple-. Més ben dit, només és capaç de veure realment allò que pot nombrar, allò que el concepte abstracte li deixa veure: l'esforç de contemplació és també un esforç nomenclatiu, per tant, d'apropiació del món; la descoberta del real és la descoberta de les coses que l'habiten. Conèixer Claudia serà, per tant, nombrar-la, més enllà del tòpic, a la recerca d'una imatge en relleu i amb vida pròpia. Nombrar-la, en aquest memoràndum obsessiu a què la seva contemplació neguitosa l'aboca, és el que fa en aquest retrat poc convencional d'ella, més enllà del nivell corporal, fet amb paraules:

...si hagués de pintar Claudia en un joc en veu alta, tot seguint el rastre d'un pinzell molt fi, hauria començat d'aquesta manera...després hauria canviat de pinzell...

Procedim, en tant que lectors, de l'enfocament inicial vers la recerca del punt de fuga necessari per a entendre el que es veu, igual que passa amb el retrat de la cèrvola. La cinquena part del relat ens suggereix l'operació que caldrà endegar: la contemplació en profunditat, a ple sol, fins al més mínim dels detalls, tant de la cèrvola com de Claudia -els ulls, la nineta, el musell, un bri d'herba: copsar-hi la vida que hi respira és el que es proposa de fer el jo-narrant-. Assistim, per aquesta via, a una operació màgica, a una exhumació de l'ombra, a una veritable epifania, sorgida gràcies a la descoberta del punt de fuga del retrat, de la seva raó compositiva. Sense aquesta contemplació és impossible "entendre" el collage de la cèrvola, com ho és d'entendre Claudia -Claudia d'ulls grans i negres com la cèrvola, Claudia al mig del bosc de Villa Borghese com la cèrvola, Claudia viva i enjogassada, Claudia que la narradora voldria entendre i conèixer igual que vol saber-ho tot de la cèrvola: com era el fons sobre el qual va ser enganxada? Com era per sota la cèrvola?... Desenganxar-la del collage, esquarterar-la, arrugar el paper si cal, esquinxar-lo... La contemplació arriba al límit, a l'absurd de l'obsessió:

...Agafo el centímetre i medeixo el dibuix. El minúscul esforç és útil: de fet, no sabia en quin camp d'acció vivia la cèrvola. El camp d'acció és de trenta-tres centímetres per vint-i-tres...

En quin camp d'acció vivia Claudia? Quins són els límits geogràfico-temporals, el marc generacional que ens la defineixen? I, en efecte, el relat culmina amb la part sisena: un diàleg d'acostament a Claudia, a través del contrast dialèctic entre el subjecte narrat i l'objecte narrat: diferències d'edat -vint anys-, diferent la relació amb la parella, els amics, la universitat, diferent actitud davant la política, el sexe, la religió... Del collage a la visió caleidoscòpica d'una Claudia que s'autorepresenta i que descobrim vivint en una comuna, participant activament del moviment estudiantil del 68, alegre i inconscient, noia d'extracció burgesa i bona educació, que als vint anys es posa a jugar a la revolució amb bombes que són "com joguines". I és aleshores quan el relat s'omple de contingut, amb un discurs generacional gens ingenu -entre la generació de la II Guerra Mundial i la dels anys 60- que ens va perfilant necessàriament tant l'objecte, Claudia, com el subjecte, la narradora, amb subtils càrregues de profunditat: Claudia-nina, més nina que mai ara, en tant que terrorista que juga a fer la revolució a l'Emilia, com si fos tan sols una manifestació inconscient de l'alegria de viure, una febrada de joventut, un intent -impossible- de fer tabula rasa de l'educació heretada de les monges..., nina-ninot "en mans de companys que havien perdut el sentit de la realitat". I Claudia fins i tot com a personatge imaginat per la narradora ja el 1965, abans de conèixer-la, abans fins i tot que existís, com a simple hipòtesi:

...Invento un grup d'extrema esquerra, intel.lectuals que viuen en província, no actuen, són revolucionaris fora de la realitat. Invento una frase que tanca un capítol: fins i tot l'acció més il.lògica demostra sempre la inutilitat de les paraules. Sóc, per tant, el vehicle inconscient d'una situació futura, aleshores insospitable...

La setena part del relat està dedicada a Claudia novament, al seu cos. Conclou lapidàriament: Claudia està casada des de fa un any. De l'abstracció de la idea, a la concreció corporal: el retrat -procés de coneixement- es tanca amb aquesta breu coda que acaba de perfilar definitivament Claudia.

Claudia va abandonar la política el 1971.

Semblantment, el discurs generacional cristal.litza al final del relat en una constatació clau: entre la narradora i Claudia no hi ha cap diferència, la mateixa educació, la mateixa formació en el gust, la mateixa actitud davant la vida, de fet. El canvi a la Itàlia dels darrers anys -i potser no tan sols a Itàlia- es produeix no en la generació dels 60, dels que nasqueren en la immediata postguerra i jugaren a canviar el món, sinó en la generació següent, que no va fer cap revolució conscientment:

..El jovent diferent va venir després del 68. Entre jo i ells hi ha molta diferència. Entre tu i jo no n'hi ha cap...

UNA VEU FEMENINA AL SEGLE IX BIZANTÍ: CÀSSIA I ELS TÒPICS SOBRE LA DONA

Montserrat Camps Gaset
Universitat de Barcelona

Si alguna cosa pot resultar realment perillosa és que una dona sàpiga de lletra. Des de temps molt remots, en el món grec, les dones han estat l'esca del pecat. Un dels textos més antics que tenim contra les dones és una llarga tirallonga de versos de Semònides d'Amorgos, del s. VII a.C., en què s'especifiquen tots els defectes femenins, identificats amb animals que els encarnen. La literatura clàssica és plena de tota mena d'invectives, calúmnies, insults, prevencions, recels i desconfiances envers el gènere femení, portador de tots els mals. N'hi ha prou de recordar l'episodi més cèlebre i més rellevant de tota la mitologia grega: si d'altres cultures tenen la narració mítica de la creació del primer home, la grega té la creació de la primera dona, Pandora, aquella que no sabé guardar el secret de la gerra ben tancada i escampà per la terra tots els mals, fins aleshores ben endreçats. El primer text que ens en parla, la Teogonia d'Hesíode (vers 585), és ben explícit: Pandora és un regal equívoc que els déus fan als homes, un *cadeau empoisonné*, una bella desgràcia (*kalòn kakón*). I tota la tradició grega, que és el mateix que dir tota la tradició occidental, no ho oblidarà mai.

Si, a més, aquesta dona és instruïda, la desgràcia pot ser terrible. Menandre, a qui s'atribueixen reculls de sentències i de comparacions molt en boga en època bizantina, diu en un parell d'indrets, textualment, el següent: "aquell qui ensenya lletres a una dona ha de saber que dóna verí a una serp" (Comp. III, 1-2 i I 209-210). D'altres han parlat del perill d'una dona intel·ligent, però si, a més, és culta, és a dir, sap de llegir i d'escriure, coneix l'art de la poesia i de la gramàtica, en un mot, és sàvia, ja no hi pot haver pitjor calamitat.

Segurament Càssia, una monja bizantina del segle IX que vivia a Constantinoble, havia llegit aquesta sentència de Menandre, atès que en glossa d'altres del passatge citat. Tanmateix, Càssia era una dona culta, la qual cosa no resultava del tot estranya. Pertanyent a una noble família de la cort de l'emperador, havia estat instruïda en el coneixement dels clàssics, perquè ja aleshores donava prestigi que les noies de classe bona no fossin gaire ignorants. Tot i això, la seva instrucció probablement no degué ser tan metòdica ni rigorosa com ho fou la dels homes destinats a l'estament eclesiàstic o la d'alguns funcionaris que ens han llegat un notable feix d'estudis filològics. Càssia, però, sabia escriure força bé en grec culte i coneixia les tradicions literàries corrents, és a dir, els florilegis, les sentències, la literatura gnòmica, les màximes filosòfiques i sobretot, és clar, la teologia i la literatura cristiana anteriors a ella.

Solament que no es va limitar a conèixer-ho: Càssia tenia prou de talent com per compondre, ella mateixa, poesia. La seva intel·ligència la féu no solament receptora d'una tradició, sinó creadora, fins al punt que el seu prestigi en el món medieval arribà a ser tan gran que se l'anomenà la Safo bizantina, en record de la poetessa més llegida i també més controvertida de l'antiguitat clàssica, i tingué una llegenda que desborda, de molt, els fets històrics que coneixem. Encara avui dia pertany al folklore popular grec. Aconseguí fama per alguns dels seus himnes religiosos, que constitueixen la gran majoria de la seva producció, els quals estan escrits seguint la tradició himnogràfica iniciada quatre segles abans. Tenint en compte que aquesta mena de poesia no estava destinada a ser llegida en la intimitat, sinó a ser cantada públicament en la litúrgia, els himnes de Càssia, que van assolir gran popularitat (n'hi ha algun que encara perdura en la litúrgia ortodoxa de Setmana Santa) segueixen força fidelment les

convencions del seu gènere. També val a dir que la tradició textual, totstemp difícil, s'enfosqueix encara més en el cas d'aquesta dona: algun himne de gran bellesa literària que figurava sota el seu nom fou considerat, anys més tard, massa bo perquè l'hagués escrit una dona, i atribuït, per tant, a algun altre poeta¹. La filologia no ha estat mai neutra.

Si bé és coneguda, i amb raó, sobretot per la seva producció religiosa, Càssia va escriure també uns quants epigrames profans i força versos gnòmics, en la millor tradició clàssica². No han estat gaire objecte de l'estudi acadèmic, però són versos on l'autora deixa anar, a més de l'erudició adquirida -és ben notori que se sent deutora de nombrosos predecessors a qui fa al·lusió encoberta- també tota una presa de posició i probablement una malaguanyada i subtil ironia. A aquest grup pertanyen els epigrames i els dístics sobre la dona i la bellesa, pocs, però significatius, com també els que parlen de la ruqueria, de l'enveja, de la condició monàstica, etc. Citem els textos següents:

Una desgràcia és la dona, encara que sigui plena de bellesa,
car la bellesa proporciona consol,
però si a més és de mal veure i de maneres grolleres
doble és la desgràcia, sense cap consol

i hi torna:

una desgràcia moderada és una dona resplendent d'aspecte,
la bellesa, tanmateix, porta consolació,
però ser dona i a més lletja,
ai quina dissort! quin destí tan desgraciat!

Càssia no pot sostreure's als models que ha après. La tradició semita, l'altra branca cultural d'on sorgeix el cristianisme, no ha fet més que afegir llenya al foc: a la misogínia grega, la jueva devia semblar-li la sal i pebre que hi faltava. És possible que Càssia conegués una sentència atribuïda a Diògenes en què es pregunta al cínic: "quin és el mal més gran del món?" i aquest contesta "una dona bella"³. Càssia calca models d'expressió que devia haver estudiat a escola. El vers hesiòdic citat al començament no devia ser-li estrany i, encara que el terme *kakón* és molt genèric per a designar una desgràcia o un mal, és el terme utilitzat habitualment per a designar la dona, a partir del relat de Pandora. Càssia no s'està d'utilitzar-lo. La Pandora hesiòdica era una bella desgràcia, la dona de Càssia veu assuaujada la dificultat de la seva desgràcia per la bellesa, que porta consol. Consol a qui? A l'home que la contempla o a ella mateixa? I com es relaciona aquesta bellesa amb les altres qualitats humanes i amb la condició femenina?

Hi ha un altre vers encara que ens interessa:

¹ Ho explica Teodor Prodrom en el seu comentari del cànon de Dissabte Sant, cf. Christ-Paranikas (1871), XXVI; XLVIIIss.

² Karl Krumbacher edità alguns textos de Càssia, el 1897. Se'n troba també una edició parcial a Christ-Paranikas (1871). Traduccions de la seva obra es troben, en anglès, a Tripolitis (1992) (que reproduceix el text de Krumbacher i Christ-Paranikas i a més inclou alguns altres poemes atribuïts), i a Trypanis (1971: 435), en alemany, a Homeyer (1979: 134-171), i en italià, a Cantarella (1992: vol. II, 625-628).

³ Això és el que suggereix Krumbacher (1897: 344), però amb moltes reserves.

l'espècie femenina és superior a tot
i n'és testimoni Esdres, després de la veritat

És una referència explícita al text apòcrif veterotestamentari d'Esdres (III Esd 4, 13-33), que la traducció grega dels LXX (la que devia llegir Càssia) recull en Esdres A' i que després ha passat a ser el tercer llibre d'Esdres, no inclòs en el cànon⁴. Incorpora un relat d'orígens obscurs, probablement no semita, en què s'explica una contesa de tres patges davant de Darius, el rei persa, per saber quina cosa és la més poderosa del món. L'un diu el vi, l'altre el rei i el tercer diu les dones i la veritat. Cadascú argumenta la seva tria i el discurs del tercer, molt llarg, explica com les dones mouen a llur grat la voluntat dels homes, els quals perden el cap per llur bellesa i són capaços de cometre crims per tal de tenir-les contentes. El tema de la veritat és, probablement, un afegitó a un relat tradicional per tal de fer-lo encaixar en un context teològic. El mateix relat, amb molt poques divergències, es retroba en Flavi Josep (Ant. Iud. 11, 31-67).

Càssia, seguint la cultura apresada, dirà que la bellesa consisteix en el bon aspecte del conjunt i després, en l'equilibri de les parts i dels membres. En això, reproduïx velles doctrines sobre la salut o la intel·ligència com a equilibri, provinents dels estoics i de la medicina clàssica grega. Però la bellesa, sobretot, és, segons ella i seguint la millor tradició cristiana, la bellesa interior:

És molt millor obtenir gràcia de la part del Senyor
que la bellesa sense gràcia i la riquesa

i en un altre indret,

És molt preferible una engruna de bona sort
que un excés de bellesa en la figura

És a dir, allò que constitueix la bellesa de debò radica en la vida interior -la gràcia de Déu- i en els atzars de la vida tal com vénen i com hom els sap aprofitar. Si la bellesa manca de la gràcia divina no és desitjable, com tampoc no ho és la riquesa. De la bellesa sense adjectius no diu que sigui preferible o no, tampoc no la blasma ni bescanta com a dolenta a la manera d'altres autors clàssics o cristians. En tot cas, ve en segon lloc després de la bona sort, de la *tyche*. Ens sembla molt significatiu, per a entendre això, la descripció que fa d'una figura masculina:

un home calb, coix, amb un sol braç,
quec, de curta alçada i colrat de pell
garrell de cames i també guenyo
fou insultat per un faldiller adúlter,
borratxo, mentider, lladre i assassí
que li va retreure les xacres, però ell digué:
no sóc culpable dels meus defectes,
i no és per voler meu que he nascut així,
tu sí que ets ben culpable de les teves faltes,
que no has pas rebut del teu creador,
ans te les fas tu, les arrossegues i les alimentes

⁴ N'hi ha una traducció castellana amb introducció i notes feta per N. Fernández Marcos dins Díez Macho (1983: vol. II, 445-478).

Aquesta descripció conté tots els elements per definir la lletjor estrafeta, l'antibellesa. Tanmateix, el que compta no és l'aspecte físic, sinó allò que hom pot construir i de què hom és responsable, és a dir, la qualitat moral. Evidentment, hom pot desitjar la bellesa, però és preferible la bona fortuna, és a dir, no haver-se de plànyer de quelcom que no és imputable a la pròpia responsabilitat i, sobretot, és preferible estar en gràcia de Déu, és a dir, una realitat moral positiva, que hom sí que construeix a còpia de voluntat.

En aquest sentit, els poemes religiosos de Càssia, sovint dedicats a dones que han assolit la santedat pel martiri, presenten una imatge de la dona no gens covarda, activa i decidida. Això no és exclusiu d'ella, sinó que forma part del gènere literari i es retroba en l'hagiografia primitiva. Hi ha moltes dones protagonistes dels seus himnes litúrgics: Tecla, Pelàgia, Bàrbara, Àgata, Eudòcia, Maria Egipcíaca, Cristina, Natàlia i Maria Magdalena. En algun cas es fa molt d'èmfasi en l'actitud no gens passiva de la dona: de Natàlia es diu que actuà com un home, però això per la seva saviesa, pel seu bon ús de la paraula, que arribà a convèncer el seu marit fins al martiri. De Cristina es diu que és feble per la seva naturalesa (altre cop el tòpic usual) però que combat esforçadament, armada, (amb un lèxic guerrer propi dels textos que parlen de soldats) i aconsegueix rebre del Crist la força (*dynamis*), que contrasta, doncs, amb la seva natural feblesa, força que s'afegeix, a més, a la seva bellesa. És coronada reina, sempre, evidentment, en el pla simbòlic del món celestial, no terrenal. En d'altres poemes, la figura femenina que apareix, seguint també una vella tradició, és la d'Eva contraposada a Maria: una dona aconsegueix de dominar el maligne perquè aquest havia desviat la primera mare cap al pecat (és l'himne a Bàrbara, la qual també rep la corona de mans del Crist).

En aquests textos apareixen, en relació amb la dona, la bellesa, la força, la capacitat de parlar (és a dir, la saviesa, el coneixement), la coronació divina i la contraposició entre Eva i Maria, així com la capacitat d'aquesta de vèncer el mal. Aquests mateixos elements, tots ells, es retroben en un relat que passa per ser la biografia de Càssia i que conté alguns trets llegendaris: diuen que l'emperador Teòfil (o la seva mare, segons els diversos cronistes, no gaire divergents entre si), buscant muller per casar-se, reuní al seu palau les donzelles casadores. Duia una poma d'or a la mà com a signe de reialesa per a la més bella. Després de mirar-se-les totes, les rebutjà per poc agraciades, tret de dues, Càssia i Teodora, que sobresortien per la seva bellesa. Agradat sobretot de Càssia, s'hi acostà i li digué: "per una dona entrà el mal en el món". Càssia li contestà: "també per una dona entrà tot el bé". A l'emperador no li agradà la llestesa de la noia, que l'havia guanyat en enginy, i es girà cap a Teodora, la qual esdevingué emperadriu d'il·lustre renom. Càssia es tancà en un convent⁵.

Fins a quin punt la narració és realment històrica és molt discutible. Se saben poques coses de la vida real de Càssia, com de la majoria de personatges dels primers temps bizantins, que es mouen entre la veritat i la llegenda. És possible que hi hagués, efectivament, una fira de noies per casar, perquè se'n troben d'altres exemples de millor testimoni històric, i és possible també que Càssia hi prengués part, atès que era filla d'un noble de la cort. Tanmateix, la correspondència de Teodor Estudita, un monjo contemporani d'ella, adreçada a una tal Càssia que suposem que és aquesta fa pensar que la noia ja duia de ben petita la idea de fer-se monja (cf. Rochow.1967: 20ss). L'episodi de la cort, però, no és negligible. Ara bé, la poma d'or i l'intercanvi de sentències té molt més de narració mítica que de realitat versemblant i han estat analitzats com a tals (n'hi ha

⁵ Hi ha molts cronistes que ens expliquen aquesta història, Simeó el Mestre, Lleó Gramàtic, Zonaras, Miquel Glykas, entre altres, probablement tots a partir del mateix original, el qual devia ser com a màxim un segle posterior al temps de Càssia. Cf. Krumbacher (1897: 313) i Rochow (1967: 15ss).

prou de recordar la poma de Paris, però hi ha d'altres concursos semblants també en el món bizantí). Càssia hauria guanyat la poma a la més bella si no fos per la seva saviesa. És a dir, sabia de lletra, allò que Menandre qualifica de verí de serpent. L'interessant és veure aquí que la llegenda atribueix a Càssia allò que apareix també en els textos: l'ús de la paraula, la força de la saviesa que la fa vèncer el rei, el fet que el tema de l'intercanvi verbal sigui justament l'acció de la dona en el món i l'ambivalència de la figura femenina, que té tradició grega clàssica (Pandora és un bell mal) i sobretot reinterpretació cristiana en la contraposició d'Eva i Maria. La noia que guanya el rei humà, mortal, no rep la corona per culpa de la seva saviesa, les dones que els seus himnes celebren sí que reben la corona divina, celestial, justament a causa de llur saviesa, que les fa guanyar també, com si es tractés de soldats, sobre l'enemic del mal.

A partir d'aquest relat pretesament biogràfic s'han volgut llegir altres versos de Càssia que ataquen ferotgement l'estupidesa i la curtedat d'enteniment. Potser sí que Càssia es refereix a l'emperador que l'ha rebutjada quan diu que un home ruc i que a més tingui poder és el pitjor que hi ha, però no cal buscar-hi forçosament el paral·lel biogràfic: segur que podria aplicar-se a molts prohoms del seu temps sense necessitat d'haver estat mensypreada per un príncep talòs. En tot cas, la ironia i el sentit comú que s'observa en els altres versos gnòmics sobre l'estupidesa o sobre la riquesa o l'enveja poden ser perfectament aplicables als textos sobre la dona que hem citat més amunt. En la millor tradició clàssica, la dona és una desgràcia, però, segons Càssia, si és bella, la desgràcia és menor. És a dir, la bellesa no condueix al pecat, necessàriament, ni foravia els homes, sinó que serveix de consol. No és la desgràcia més gran, és només mitja desgràcia.

La cita del text d'Esdres pot entendre's en el mateix sentit: l'espècie femenina és més forta que tot. Certament, després de la veritat, com diu Esdres i com Càssia no pot ometre. Però, en tot cas, l'afirmació del primer vers és rotunda. Les dones són més fortes. Com ho són les dones que canta en els seus himnes, com ho és la seva pròpia llegenda. No és casual que triï aquest text: en devia conèixer prou la continuació misògina, el discurs del patge que argumenta el poder de les dones que amb llur bellesa fan girar el cap als homes i els lleven la voluntat⁶. En la concepció cristiana de la dona de fe que presenta Càssia, la fortalesa interior femenina aconsegueix de convèncer els homes, de vèncer el maligne, de combatre com un soldat, d'assolir la corona divina, és a dir, reconverteix com a positiu en un pla espiritual tot allò que Esdres, en un pla material, atribueix al poder no tan positiu de les dones.

No ens enganyem: Càssia no és una revolucionària pel que diu. Continua fidel a una tradició apresada que ve de molt antic, tant pel que fa als models clàssics com al pensament cristià. Ara bé, la dificultat consisteix justament a fer el que fa: saber de lletra, escriure. Probablement devia tenir ben present la sentència de Menandre que hem citat al principi. La tradició fa d'ella una dona de gran bellesa. El que la perd és el poder creador de la paraula, el pensament, la saviesa. El mateix Menandre (mon. 139) deia que el millor ornament per a una dona és el silenci. Càssia, certament, no el posseïa.

Ser bella fa més passadora la condició femenina. En tot cas, el que precipita la dissort, perquè un mateix se la busca, és la ganduleria i la lletjor moral, l'altra és una desgràcia afegida, una mala passada del destí. La figura de dona que apareix en els seus escrits és, en una primera lectura, ben tòpica i no podia incomodar gaire ningú, més aviat era una exhortació a un bon exemple moral. Tanmateix, no són dones passives, ni lletges, ni queden en segon terme, ben al

⁶ Tot i que en un primer moment, aquest discurs té un to laudatori, que després es converteix en ironia. Hom ha pensat que potser recull una tradició de cant d'exaltació de les dones, N. Fernández Marcos dins A. Díez Macho (1983: 448) ho discuteix.

contrari. Pica l'ullet al lector en dir que l'espècie femenina tot ho supera. Al món hi ha molts rucs i estúpids, alguns dels quals manen i fan el ridícul. Les dones, segons Càssia, els són superiors.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

CANTARELLA, Raffaele (1992). *Poeti bizantini*, a cura di Fabrizio Conca, Milà: Biblioteca Universale Rizzoli.

CHRIST, W. - PARANIKAS, M. (1871). *Anthologia Graecorum carminorum christianorum*. Leipzig: Teubner.

DIEZ MACHO, Alejandro (1983). *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid: Cristiandad.

HOMEYER, Helene (1979). *Dichterinnen des Altertums und des frühen Mittelalters*. Munic, Viena, Zuric: Schöningh.

KRUMBACHER, Karl (1897) "Kasia", *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k.b. Akademie der Wissenschaften zu München*. Munic: Verlag der k. Akademie, 305-369.

ROCHOW, Ilse (1967). *Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kassia*, Berlin: Akademie Verlag.

TRIPOLITIS, Antonia (1992). *Kassia. The Legend, the Woman and Her Work*. Nova York & Londres: Garland Publishing.

TRYPANIS, Constantine A. (1971) *The Penguin Book of Greek Verse*. Nova York: Penguin.

BELLEZA, GÉNERO Y RAZA: FISURAS EN LA NORMA

Àngels Carabí
Universitat de Barcelona

El posmodernismo ha abierto las puertas a la pluralidad y ello ha provocado que los tradicionales patrones culturales caracterizados por una ética patriarcal, el predominio de la raza blanca y de inclinación exclusivamente heterosexual hayan sido puestos en tela de juicio. Los nuevos cambios introducidos por el feminismo, el multiculturalismo, la percepción no esencialista del género y la afirmación de las diversas orientaciones sexuales han posibilitado la aparición de voces marginadas hasta época muy reciente. El punto de vista del "otro", la "otra" permite deconstruir la cultura eurocéntrica para reconstruir una visión plural y, en este proceso, las verdades universales han quedado obsoletas en su afán totalizador.

Como un ejemplo de este proceso, en este artículo se analiza el concepto de la belleza femenina como producto de una construcción cultural de la feminidad. El estudio tiene como objetivo desvincular la belleza de una noción esencialista y optar por un concepto de belleza plural. Bajo el mismo prisma, se analizan los parámetros de la ideología racista como un mecanismo de la construcción dialógica del sujeto racista y sus efectos distorsionantes en cuanto al tema de la belleza femenina se refiere.

La belleza femenina no es simplemente una cuestión estética, es una cuestión política. Es decir, relacionada con el poder. La belleza ha estado durante siglos vinculada principalmente a la mujer y todos conocemos artistas, pintores, escultores, poetas, novelistas, fotógrafos, diseñadores de moda, peluqueros, profesionales de la cosmética, cirujanos plásticos que han

perfilado las características que definían a una mujer como atractiva. De hecho, el concepto de belleza femenina no ha sido definido por la mujer sino por el hombre. Si la mujer ha encarnado esa belleza, ¿cuáles han sido los motivos por los que ella no se ha convertido en sujeto de su propia mirada y ha pasado a ser objeto de la mirada del varón? ¿Cómo ha afectado este proceso a la mujer y cómo ha incidido en el hombre? ¿Y cuál de los dos ha salido beneficiado en este pacto desigual? Evidentemente el hombre, porque él ha sido el sujeto activo, el que ha ejercido el poder de imaginar, de conformar a la "otra" según su fantasía. Asumiendo el papel autorreferente del eterno "Pígalión", ha configurado a la mujer como speculum de su propio deseo. La belleza femenina resulta una construcción del patriarcado cuya ideología ha contribuido a mantener a la mujer ocupada en intereses inmediatos -en este caso estéticos-y alejada de las cuestiones sociales.

Ocupar un segundo plano en el devenir histórico no resulta una novedad en la trayectoria cultural de las mujeres. Las sociedades patriarcales, por propia definición y basándose en la "natural" superioridad del hombre, han privilegiado la ideología masculina antes que dar espacio a un protagonismo femenino.

Si bien el predominio del mundo en masculino parece haberse asentado en el proceso histórico desde tiempo inmemorial, me gustaría hacer referencia a un período relativamente reciente en que la concepción esencialista de la feminidad -posición que ha servido para confirmar la "natural" inferioridad de mujer-, pudo ser modificada. Sin embargo, esta posibilidad se vio paradójicamente mermada casi en los albores de su gestación.

En el Siglo de las luces, el pensamiento ilustrado desmontó la matriz ideológica de la tradición cultural que le precedía. La concepción religiosa del mundo se cuestionó, los avances científicos estimularon la fe en las facultades de la inteligencia humana y se esgrimió la defensa del derecho natural. Como consecuencia de estos cambios, el interés en el progreso humano cobró un protagonismo sin precedentes. La atención se desplazó al hombre civil y el predominio de la razón condujo a defender los derechos inalienables del hombre. Surgió en ese período una significativa cantidad de literatura que abogaba por la equipotencia entre los sexos en vistas a una sociedad que se apuntaba con un perfil más democrático.

¿Pero qué es lo que ocurrió para que estos cambios democráticos que dieron luz a hechos históricos tan relevantes como la guerra de la independencia americana y la Revolución Francesa -ambas revoluciones basadas en la igualdad de los derechos humanos- favorecieran al colectivo

masculino y mantuvieran a las mujeres como ciudadanas de segundo orden? La filósofa Amelia Valcárcel en su excelente libro *La política de las mujeres* (1997) argumenta que, para sostener la legitimación de la estructura jerárquica del patriarcado, se tuvo que ratificar a toda costa la "natural" desigualdad de las mujeres. Filósofos como Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, a los que la autora denomina "los misóginos naturalistas y románticos", fueron los encargados de llevar a cabo esta tarea. Hegel, por ejemplo, defendió en sus escritos la incapacidad de las mujeres para comprender los asuntos universales y reafirmó la estructura familiar como única vía para conferirles una identidad: "Pertenecientes a la familia [las mujeres] están fuera de la ciudadanía y de los intereses universales. Tampoco tienen individualidad en sentido pleno: son la madre, la hermana, la hija, la esposa... de alguien que sí tiene individualidad [...] los varones han de vivir para el estado, las mujeres para la familia" (Valcárcel, 1997: 30-31). Schopenhauer, cuya ideología le impedía conferir sentido a la existencia, desprovocó a la mujer de un principio de individuación y la vinculó a la naturaleza consagrándola como una trampa que, al dar vida, perpetuaba los sufrimientos del varón: "La naturaleza pone algo irreflexivo y atrayente, presentado como casi humano, para frenar los caminos de la pura reflexión: las mujeres" (Valcárcel, 1997: 33). La mujer -ese informe femenino como la definía Kierkegaard- podía adquirir identidad si se comportaba como speculum del hombre. Sólo al conformarse de acuerdo a la autorreferencialidad del eterno Pígalión, la dama podía adquirir visibilidad: "Todo caballero es Pígalión que hace emerger a su "dama" de lo informe femenino. Lo femenino como tal comparte la característica óptica de la materia en general: es extrínseco. La mujer es un ser cuya finalidad está en otro ser. No tiene vida propia" (Valcárcel, 1997: 42). La concepción jerárquica de Nietzsche entre fuertes y débiles le condujo a ubicar a la mujer -por ser hembra y madre- en el lado de los débiles: "Renunciaron [las mujeres] a la individuación-fuerza porque no podrían haber cumplido con sus arcaicas y terribles exigencias: el duelo a la muerte. Y puesto que no pertenecían por habilidad natural al mundo de la espada se sentaron en los telares" (Valcárcel, 1997:46).

El notable esfuerzo que los filósofos realizaron para demostrar la "natural" desigualdad de las mujeres se vio ampliamente propiciado por la estructura económico-social de principios del siglo XIX. Para la creciente burguesía, el pilar donde se asentaba su estructura era la familia y ésta, a su vez, tenía como epicentro a la mujer cuyos objetivos debían estar vinculados exclusivamente a cuestiones del hogar. De incorporar el colectivo femenino la

revolucionaria idea de la igualdad de derechos, el organigrama social se habría desmoronado y, con él, las directrices del progreso económico. La mujer debía seguir donde estaba. Es decir, en casa, ocupada en los intereses del hogar sin interferir en cuestiones sociales.

Si bien las dos grandes revoluciones citadas anteriormente -la independencia norteamericana y la Revolución Francesa- estaban basadas en ideas de libertad e igualdad, la realidad fue otra muy distinta. El patriarcado elaboró complejos mecanismos de protección sustentados en un falso esencialismo femenino logrando, con ello, desproveer a las mujeres de sus derechos políticos y mantener intacta la hegemonía masculina.

El concepto de belleza femenina -uno de los grandes temas vinculado casi exclusivamente a la mujer a lo largo de la historia- muestra claros paralelismos con los presupuestos ideológicos de los filósofos de los siglos XVIII y XIX destinados a mantener al colectivo femenino aislado de los asuntos sociales. Naomi Wolf en su libro *The Beauty Myth* (1990) explora el concepto de la belleza femenina como un mecanismo del patriarcado para frenar el progreso de la mujer. En situaciones de cambios histórico-políticos en los que el colectivo femenino ha logrado adquirir un protagonismo social, el modelo de belleza prevalente no sólo no ha secundado los intereses políticos de la mujer, sino que los ha subvertido. La autora aporta ejemplos de algunas variaciones que el mito de la belleza ha sufrido en Estados Unidos en diversos períodos del siglo XX. Una de estas variaciones fue el cambio de la estética generosa de la mujer victoriana a la mujer delgada, de cuerpo lineal de los años 20. En la década en que las mujeres accedían por primera vez a la ciudadanía, es decir, adquirían el derecho a votar y a vincularse políticamente a temas sociales, el modelo de belleza les limitó su recién estrenada libertad. Su atención fue reclamada por una estética marcada por un control rígido sobre su cuerpo con el mínimo asomo de curvas. Otro momento significativo fue el cambio de la estética de los años 50 a los años posteriores. Los años de la postguerra convirtieron a los Estados Unidos en el país que enarbola la bandera en contra del comunismo y en defensa de un capitalismo creciente. La mujer de los años 50, educada a encarnar los valores conservadores de la época, vio su papel social definido por los ideales domésticos de este período. Su esfera de acción -el hogar-, perfiló su estética de belleza. Convertida en consumidora ideal de las nuevas líneas de electrodomésticos, su figura de características redondeadas estaba de acorde con el papel maternal que se le asignaba. Pero los años 60 trajeron consigo cambios significativos en el rol tradicional de la mujer. El movimiento feminista, impulsor de una intensa actividad política por parte del colectivo femenino, despertó en las mujeres

inquietudes sociales que trascendían la esfera del hogar. La lucha por los derechos de la mujer se libraba en la calle, en las masivas manifestaciones en pro de la defensa de su ciudadanía. Esta actividad política requería dirigir la atención hacia objetivos ajenos a su propia estética. Además, la aparición de la píldora les permitía el control de su propia sexualidad sin temor a embarazos no deseados. En este momento de liberación y de profundo cambio social para las mujeres, un nuevo modelo de belleza a seguir se impuso. La famosa modelo Twiggy de los años 60 pasó a encarnar una nueva estética. Caracterizada por una delgadez anoréxica, una mirada lánguida y pasiva, y la ausencia de objetivos más allá de la atención al cuerpo, la imagen de la modelo minaba la vitalidad y creatividad necesarias para que las mujeres pudieran llevar a cabo el gran cambio social que se estaba produciendo.

Con Twiggy, la industria de la dietética, los productos adelgazantes y más recientemente, la cirugía estética, se aliaron para "paliar" el descontento de muchas mujeres hacia su propio cuerpo. De nuevo, el colectivo femenino se convirtió en el consumidor ideal de los nuevos productos. Y los medios de comunicación -revistas femeninas, programas de radio, publicidad en televisión- se afanaron en "ayudar" a las mujeres a conseguir el ideal impuesto por la nueva estética. La belleza femenina dejó de ser un monopolio de la fantasía masculina -recordemos a Kierkegaard- para convertirse en propiedad social de las industrias multinacionales, y la anorexia y la bulimia son -en parte- los resultados de esa imposición.

Hasta aquí he abordado el tema de la belleza femenina desde el punto de vista de género y basado en un falso esencialismo femenino. ¿Pero qué es lo que ocurre cuando la estética de belleza se enmarca en un entorno distinto al de la sociedad dominante, es decir, entre grupos étnicos como los de la cultura negra, asiática, chicana o india en Estados Unidos cuyo color de piel es distinto al del grupo dominante? Si la cultura patriarcal ha elaborado mecanismos coercitivos destinados a controlar el libre albedrío de la mujeres, del mismo modo, esa cultura dominante y blanca ha configurado un entramado ideológico sustentado en un nuevo esencialismo para afirmar la "natural" superioridad de su raza. El racismo, al igual que el sexismo, es una construcción cultural cuyo objetivo es ratificar la "natural" superioridad de la cultura dominante en detrimento de otras culturas de características diferentes.

Según Mikhail Bakhtin (Selden and Winddowson, 1993), ser significa comunicarse dialógicamente. Nos convertimos en sujetos mediante el lenguaje y únicamente podemos afirmar la existencia de un "yo" si existe un "tú". Podemos ser sujetos cuando establecemos un diálogo con un "tú" y

ese diálogo no radica simplemente en dejar aflorar a la superficie un sujeto ya configurado sino que la persona se convierte en lo que es cuando se relaciona con los demás, con el "otro", la "otra". Por ello, el proceso de subjetivación tiene siempre que ver con la estructura de relación. Siguiendo esta línea de pensamiento, la creación de un sujeto depende de la configuración que este sujeto realice de su interlocutor. Según indica Michel Wieviorka en su libro *El espacio del racismo* (1992), si este interlocutor es culturalmente distinto al sujeto pero no infunde temor, se le convierte en un estereotipo y se le atribuyen imágenes positivas; si es considerado un agente conflictivo, se le aplican imágenes negativas y se le demoniza. En este último caso, el grupo racista convierte al grupo discriminado en una vía de escape a sus frustraciones sociales y psicológicas. El racismo no se basa en conocer al otro, sino en ignorarlo. Por ello, el falso conocimiento aparece constantemente distorsionado de forma que el grupo racista se beneficia sobrevalorando su propio fenotipo en detrimento del de los demás. Es el sujeto racista quien crea la imagen de inferioridad del negro o del judío y no al revés. Toni Morrison, la escritora afroamericana galardonada con el premio Nobel de literatura en 1993, investiga en su libro *Playing in the Dark* (1992) la construcción cultural de los negros en los Estados Unidos y los propósitos de esta construcción para el desarrollo de la cultura norteamericana. La escritora parte de la base de que en cualquier proceso de creación, el sujeto del sueño es siempre el soñador mismo. La insistencia en aislar, en someter, en deshumanizar a la población negra no ha sido sino un mecanismo de protección de la propia fragilidad norteamericana y a la vez un pilar indispensable -en la línea dialógica de Mikhail Bakhtin-, para configurar y asentar su propia identidad. La construcción de la africanidad, dice Toni Morrison, es un proceso reflejo que no tiene nada que ver con la africanidad en sí misma, sino con la construcción de la identidad blanca norteamericana.

As a writer reading, I came to realize the obvious: the subject of the dream is the dreamer. The fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious. It is an astonishing revelation of longing, of terror, of perplexity, of shame, of magnanimity. It requires hard work not to see it. (Morrison, 1992: 17)

Si anteriormente hemos visto que la creación del mito de la belleza femenina construido por la cultura dominante tenía rasgos sexistas con relación a las mujeres blancas, en los colectivos de otras culturas, la belleza femenina actúa con un doble filo; no sólo como un desestabilizador sexista sino también racista.

En *The Bluest Eye* (1973), la primera novela de Toni Morrison, la autora explora la distorsión que el mito de la belleza supone para dos niñas pequeñas que crecen en un gueto negro. Las protagonistas del relato, Claudia y Pecola, descubren en el paso de la infancia a la adolescencia que son feas simplemente porque son negras. Al incidir en el mundo infantil de una comunidad de color, la intención de la escritora es explorar cómo la problemática de pertenecer a una etnia de color en un país de predominio blanco no sólo afecta al mundo adulto, sino que los indicios de desestabilización son experimentados ya en la infancia. Para un niño negro, el color de su piel le convierte en un ser diferente que le aísla de su entorno. El nivel de distorsión que experimentará en el desarrollo de su identidad vendrá determinado por su capacidad crítica con respecto a los parámetros en los que la sociedad dominante se asienta, al tiempo que por una necesaria adaptación social. En el caso de la mujer de color, la tensión es doble. Dado que la cultura afroamericana se rige por patrones patriarcales, no sólo el racismo sino también el sexismo afecta la evolución de la mujer negra.

El caso de Claudia y Pecola ilustra dos ejemplos distintos de relación con el entorno ya que las circunstancias familiares de ambas y su percepción del mundo difieren. Aunque Claudia pertenece a un ámbito social en extremo humilde, la solidez afectiva de su familia y un hogar abierto le confieren un sentido de comunidad, y por ello de seguridad. Desde pequeña, rehúsa acomodarse a un estereotipo externo dictado por la sociedad blanca. Cuando la familia por Navidad le obsequia con el regalo más preciado que cualquier niña pueda desear -una muñeca blanca-, Claudia no sólo la rechaza, sino que la destruye. La tez rosada, los ojos azules y el cabello rubio y liso de su nuevo juguete, son un espejo distorsionante que Claudia rehúsa. Con su actitud, no sólo se limita a atacar el modelo de belleza de la sociedad dominante sino que intenta liberarse de la deshumanización que supone aceptar la imposición de la belleza física y blanca como una virtud. Toni Morrison analiza la naturaleza perniciosa de la imposición de una única belleza física:

The concept of physical beauty as a "virtue" is one of the dumbest, most pernicious and destructively ideas of the Western world, and we should have nothing to do with it. Physical beauty has nothing to do with our past, present or future. Its absence or presence was only important to "them", the white people who used it for anything they wanted. (Morrison, 1974: 89)

El caso de Pecola es distinto. De clase humilde como Claudia el entorno familiar de la pequeña, lejos de proporcionarle estabilidad, resulta un entarimado muy frágil. Un padre sin trabajo y alcohólico, una madre que

rechaza a su familia y opta por convertirse en la sirvienta ideal de los blancos son los puntos de referencia de su universo. La ausencia de atención y amor familiar marcan su trayectoria. Convencida de que el color de su piel la convierte en una niña fea y por ello no deseada, el deseo de equipararse al modelo externo de belleza se convierte en el único vehículo para recibir el afecto del que carece. Paradójicamente, cuanto más oprimido se encuentra el individuo por un esquema exterior, más intenta asemejarse a él. Víctima de su propia convicción, Pecola camina hacia su final trágico. Cada noche, en el aislamiento oscuro de su habitación, Pecola reza por conseguir alguna característica que la convierta en una niña hermosa: tener los ojos azules, los más azules. Para una niña negra, desear unos ojos de color claro significa rechazar las características de su raza, rechazarse en definitiva a sí misma. Conseguir una belleza antinatural requiere un ritual maléfico y en este caso es el naufragio en un mundo imaginario. Invisible antes para los demás, Pecola se convierte en invisible para sí misma y el resultado es el refugio en la más profunda de las soledades: la locura. En su necesidad de ver confirmada la realidad de unos ojos azules para ser vista, crea una personalidad dividida. A solas en su mundo enajenado, presa de la esquizofrenia, Pecola se mira en el espejo y mantiene un diálogo con ese otro yo inventado que le reafirma su fantasía.

Tras el análisis ejemplar que Morrison realiza de lo pernicioso que puede resultar la imposición del mito de la belleza, en especial para las mujeres de color, es relevante comprender el significado del lema "*Black is beautiful*" utilizado por la población afroamericana en el Movimiento de los Derechos Civiles en los años 60. Resulta significativo observar que ese grito, en boca de un colectivo de millones de personas de color, no sólo afirmó la defensa de una cuestión estética sino que reveló su contenido político. El mito de la belleza, en manos de la población blanca, había sido utilizado durante siglos con fines políticos para que la población de color, descontenta con sus propias características físicas, no sólo dirigiera el odio contra sí misma en lugar de contra el agente impositor, sino que su máxima aspiración -sin, claro está, conseguirlo- fuera asemejarse al modelo impuesto. Una hábil manipulación de la estética por parte del racismo que, como se ha indicado anteriormente, ofrece puntos en común con la imposición del mito de la belleza en el colectivo femenino y con fines parecidos.

No sólo la población afroamericana de los Estados Unidos ha sufrido la imposición de un modelo de belleza ajeno a su propia estética. Las comunidades étnicas más representativas, la chicana, la asiático-americana, la de los nativos americanos han sido objeto de prácticas racistas en las que la

estética ha jugado su papel político. Sandra Cisneros, una de las escritoras chicanas con más renombre en la cultura norteamericana, basa un fragmento de su obra, *Una casa en Mango Street* (1984) en afirmar una característica estética de la población chicana: el pelo rizado.

[...] Pero el cabello de mi madre..., el cabello de mi madre, como rosetones, como caramelillos redondos, rizado y bonito porque lleva rulos todo el día y da gusto hundir en él la nariz cuando te abraza, cuando te abraza y te sientes segura, es como el agradable olor del pan antes de hornear, el olor de cuando ella te deja sitio a su lado en la cama, que aún conserva el calor de su piel, y te quedas dormida y fuera llueva y papá está roncando. Los ronquidos, la lluvia y el cabello de mamá, que huele como el pan. (Cisneros, 1992: 15-16)

La estética chicana se aleja del modelo de belleza dominante dado que el color de los ojos, tez y cabellos son distintos al del modelo impuesto. Sandra Cisneros, conocedora del rechazo social que estas diferencias implican, proclama, como lo hiciera la población negra, las cualidades del cabello de su madre. Mediante imágenes domésticas que evocan el calor de hogar, la autora celebra las formas redondeadas del cabello materno y las asocia al goce infantil -"caramelillos redondos"- y al olor del pan -elemento básico y nutricio. El pelo materno, en lugar de ser fuente de rechazo y alienación, ofrece ternura y seguridad.

Janice Mirikitani, reconocida dramaturga japonesa-americana y una mujer plena y francamente atractiva, me detallaba en una entrevista en San Francisco el ritual diario de belleza que de adolescente practicaba para disimular sus características asiáticas. Cada mañana y después del aseo, Janice procuraba dar volumen a los párpados de sus ojos, disminuidos por la superficie cutánea que descende por debajo de sus cejas. Para ello, recortaba cuidadosamente un pedazo de celo del tamaño de su párpado y lo colocaba encima de éste. Tras asegurar su fijación, procedía a cubrir el apéndice plastificado con un maquillaje del tono de su piel. De este modo, los párpados adquirirían un perfil más redondeado lo cual disimulaba ligeramente la forma almendrada de sus ojos. Aunque la libertad del pestañeo regular, y por otro lado necesario, se veía limitada debido a la rigidez del artefacto casero, Janice Mirikitani, escritora, crítica y una de las portavoces de los testimonios silenciados de las mujeres japonesas, cumplía religiosamente con el ritual estético. Con él, se sentía menos asiática y más norteamericana, más blanca.

Joy Harjo, una de las poetisas más reconocidas de la cultura india-americana, profesora de literatura en la universidad y una mujer hermosa poseedora de una cabellera de color azabache deslumbrante, me contaba en una entrevista en Nuevo Méjico el rechazo que el color de su piel y el de sus

alumnas provocaba entre la cultura dominante. "Cuando vas a la compra, experimentas el rechazo. Muy a menudo, el tendero te observa con cierta reserva como si cuestionara tu existencia y deseara que desaparecieras en aquel instante; y aprendes, para protegerte, a evitar su mirada. Pero lo más humillante es que al devolverte el cambio, deja las monedas encima del mostrador para evitar rozar tu mano, como si fueras a contagiarle algo que todavía no he descubierto qué es. En clase, discutimos de este tema con mis alumnas. La mejor forma de protegernos de este rechazo, les digo, es pensar que el problema no está en nosotras, sino en ellos."

El posmodernismo ha dado alas a la pluralidad y las innovaciones tecnológicas apuntan al concepto de una aldea global. A pesar de todo ello, el gran desafío del siglo XXI va a ser la inmigración a nuestro país y a Europa en general. La cultura tradicional, y todavía dominante, tendrá que seguir revisando sus presupuestos y adquirir flexibilidad de forma que la incorporación de las voces de los colectivos hasta ahora marginados conduzca a una construcción cultural más abierta, fluida y plural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CISNEROS, Sandra (1984). *Una casa en Mango Street*. Barcelona: Ediciones B, 1992.
MORRISON, Toni (1992). *Playing in the Dark*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
MORRISON, Toni (1973). *The Bluest Eye*. New York: Washington Square Press.
SELDEN, Raman and WIDDOWSON, Peter (1993) *Contemporary Literary Theory*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
VALCÁRCEL, Amelia (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
WIEVIORKA, Michel (1991). *El espacio del racismo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.
WOLF, Naomi (1990). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. Londres: Vintage.

LA IDENTIFICACIÓN DEL CUERPO EN LA ÚLTIMA PRODUCCIÓN DE ELSA MORANTE

Flavia Cartoni
Universidad Autónoma de Madrid

El cuerpo de la madre es un constante punto de referencia para el narrador de la última novela de Elsa Morante¹, *Araceli*, 1984 (título original: *Aracoeli*).

Manuele, el protagonista central del relato, encuentra necesario reconstruir la historia de su vida, centrándose en los dolorosos años de su infancia, cuando la muerte de la madre impone un alto en la evolución de su niñez y la consiguiente separación representa un punto y a parte.

¿Quién puede ser tan responsable de sí mismo con siete años de edad, para comprender que a través de esas separaciones² nos vamos haciendo adultos y que -aunque se nos escape el sentido de lo vivido- llegará un momento en el que podamos abarcar con nuestra experiencia las incógnitas de antaño? (Una excelente teoría de las separaciones la encontramos en Ferrari (ed.), 1976).

El protagonista emprende el viaje de su vida hacia la tierra de origen de Araceli, una Andalucía árida y desértica que contrasta con el imaginario colectivo que ubica en esa misma zona sureña de España un oasis alegre y perfumado. El pueblo natal de Araceli es un punto geográfico tan pequeño, que ni siquiera aparece en el mapa. Dificultad que Manuele consigue superar, porque su vuelta atrás en el tiempo es una “cita de amor” (28), como él dice, es decir, un encuentro con la figura materna simbólico y físico al mismo tiempo.

Es simbólica la imagen de Araceli reflejada en un espejo y que atrae como un imán a Manuele; es física la atracción del hijo hacia la figura maternal en el recuerdo de los momentos vividos juntos. La belleza³ (Mecchia, 1977) de la madre, de su figura que llega a la percepción del hijo gracias al espejo, es el motivo determinante para que Manuele decida recuperar ese momento y adueñarse del aspecto físico y simbólico de ella misma. La estética de esa representación visual en el recuerdo del protagonista es subjetiva, porque “los confines de la esfera estética [...] no se deben a la misma realidad⁴” (Mukarovsky, 1966), son por lo tanto los mismos límites que el yo narrador considera adecuados.

¹ La escritora italiana Elsa Morante (Roma, 1912-1985) se inició en la literatura a través de unos cuentos para niños, género que nunca abandonó. Posee una amplia obra narrativa y poética: la novela *Araceli* es su última producción, publicada en Italia en 1982. Para mantener una homogeneidad lingüística he consultado la traducción al español, de Angel Sánchez-Gijón, publicada por la Editorial Bruguera en 1984. Toda referencia al texto de la novela es, por lo tanto, relativa a su edición en castellano.

² La vida misma empieza con la separación del cuerpo de la madre y con la escisión del punto de contacto entre los dos seres. A continuación, tanto en la primera infancia gracias a la socialización, como más tarde en la adolescencia -por la formación del carácter a través de la contraposición y la relación conflictual hacia los padres-, las separaciones se suceden unas a otras. Última y definitiva, la muerte no sólo establece la distancia más irresoluble, sino que incluso separa a los seres en dos grupos: los vivos y los muertos.

³ La experiencia de la belleza nace, en este caso, por la percepción de algo físico y visible. Es bella la imagen en sentido estético y afectivo y, por tanto, necesaria su recuperación.

⁴ La traducción de esta cita es mía, así como todas las siguientes de textos cuyas ediciones aparecen en italiano en las Referencias Bibliográficas.

El hijo se expresa de la siguiente forma, a la hora de situar en las coordenadas espacio-temporales su necesidad de alcanzar a la madre:

En este otoño de niebla, desde hace varios días, me siento tentado a seguir a mi muchacha Araceli en todas las direcciones del espacio y del tiempo, menos en una en la que no creo: el futuro. En realidad, en la dirección de mi futuro no veo más que una vía sinuosa a lo largo de la cual, mi habitual yo mismo sigue moviéndose arriba y abajo como un pendular borracho. Hasta que sobreviene un choque enorme y todo movimiento cesa. Es el punto extremo del futuro. Una especie de mediodía cegador, o de medianoche ciega, en el que ya no hay nadie, ni siquiera yo. (12)

La luz que se presenta en exceso marca la línea del horizonte del futuro de Manuele. Ella representa la abundante luz “cegador” de Andalucía con la que se encontrará al alcanzar la meta de su viaje; pero también es la excesiva luz que le cegó al terminar su última visita a su padre, en el barrio romano de San Lorenzo. Al salir de ese piso, las anteriores y sórdidas imágenes de Eugenio se borran bajo el ofensivo pero útil (en ese caso) efecto del sol: una luz blanca y plana capaz de borrar huellas e historias. Todo desaparece bajo esa luz, que salva a Manuele de un excesivo sufrimiento. Análogamente, en la tierra de su madre, la luz subraya el carácter de soledad del pueblo y atenúa la decepción que Manuele siente al encontrarse con cuatro casas y un perro abandonado.

La necesidad de emprender el viaje también se debe a:

la voz misma de mi madre. No fue una transcripción abstracta de la memoria la que me devolvió sus primerísimas canciones, ya sepultadas, sino justamente la voz física de ella, con su tierno sabor de garganta y de saliva. Volví a sentir en el paladar la sensación de su piel que olía a ciruelas frescas, y en la noche, en este frío milanés, he sentido su aliento todavía de niña, como un velo de ingenua tibieza en mis párpados envejecidos. [...] No sé cómo los científicos explican la existencia, dentro de nuestra materia corporal, de estos otros órganos de sensación ocultos, sin cuerpo visible, y segregados de los objetos [...]. Actúan en una zona excluida del espacio, pero de movimiento ilimitado. Y allí, en esa zona se cumple (al menos mientras vivimos) la resurrección carnal de los muertos. (16)

Manuele responde, por lo tanto, a una voz que le llama y que quiere acogerle entre sus brazos para llevarle al nido, tal y como ocurre con el aire que lleva la semilla a la tierra, según la metáfora de la autora. La fertilidad que la imagen de la plantación evoca, también la sugiere la pareja madre-hijo que se dirige al nido, centro de acogida en el que el protagonista no duda en ningún momento que se encontrará a gusto.

El tema del aire, en su acepción de aliento, se repite varias veces, al percibir Manuele a su alrededor un aire que es el mismo aliento de su madre. Ese aire le protege e incluso le envuelve, aislándolo de la intemperie:

debajo de mí y alrededor y por arriba había aire, visible a través de las paredes transparentes del globo, pero ese aire debía ser -no sé decir cómo- Araceli, como si fuera su misma respiración. (385)

El aire (Bachelard, 1950) delimita el espacio exterior (Bachelard, 1957) del protagonista, de la misma forma en que, anteriormente, la luz se identificaba con el horizonte y establecía una línea final.

A estos elementos de la naturaleza recurre con frecuencia la escritora, en su deseo de inscribir la narración en un contexto bien arraigado en el espacio y en el tiempo.

El aire (y aliento), el exceso de luz (por lo tanto el sol) y el mismo cuerpo de Araceli que se describe como una “caverna de estupendos misterios y de tinieblas cruentas” (281) (que

permite la referencia a la tierra) impulsan y motivan el viaje del hijo a la búsqueda de la integración en el cuerpo materno.

Para Manuele, la vida no es sino una constante separación del objeto amado. Se separa el hijo de su madre en el momento de nacer; es separado otra vez de Araceli cuando ella cae enferma; es obligado a compartir la vida con unos abuelos distantes (y exigentes a la hora de comprender la razón de la enfermedad de su madre) que marcan de forma más profunda las diferencias y agudizan la incompreensión. Las separaciones son constantes: la distancia que se interpone entre unos y otros, entre los seres a los que necesita, y los encuentros casuales o mercenarios hacen del protagonista una clara víctima de la incomunicación y de la dificultad de la existencia.

Le queda no obstante la ilusión por alcanzar la meta, que no duda en poder conseguir, porque el medio que se lo permite es su madre:

dentro de su espejo de suntuoso marco, me precede mi encantadora embajadora: ¡Ella! ¡Araceli!, que lleva a su niño hacia su cuartito inmortal. (30)

Ese proyecto, que es el logro de la “cuna materna” (167) se hace más tangible gracias a varias apariciones de esa figura femenina.

En una de ellas, Araceli se le presenta bailando y desnudándose paulatinamente: un baile dedicado al hijo, acompañado por la provocación de su cuerpo que se va desprendiendo de la ropa. Manuele mira con atención y participa con interés, pero no deja de observar que Araceli “ríe sin parar con ese aire de desprecio y rechazo definitivo de que sólo son capaces los muertos” (172). La figura de Araceli representa, por lo tanto, una alternancia entre situaciones que se perciben como reales y otras que presentan el debido distanciamiento, porque ella está muerta. Es el caso del baile provocativo, penoso para el hijo, porque implica la sensación de rechazo que caracteriza a los muertos.

Otras referencias al cuerpo de la madre las encontramos en la imagen de la fecundidad de Araceli. En su seno se está formando una niña: la transformación física de la madre permitirá a Manuele, más adelante en la narración, la transgresión de acercarse a tal punto al cuerpo de ella, que acerca sus “labios glotones” a “su pezón” (272) para alimentarse. Intenta así ocupar el lugar de la hija amada, para sentirse deseado y a la vez correspondido en la necesidad de amor⁵.

La niña, Encarnación, transformará la alegría de la abundancia física de la madre en un triste grito seco y sufrido, porque la muerte trunca su vida a los pocos días. El paso de la alegría a la tristeza, de la ilusión a la tragedia y de la vida a la muerte someten a un cambio radical a la misma Araceli y, como consecuencia, a Manuele.

Con anterioridad a la muerte de la recién nacida, la inteligencia de Araceli se describe a través de unos rasgos peculiares. Si hasta el momento las referencias relativas a ella se habían movido alrededor del aspecto físico, la introducción de esa reflexión abre el camino a un aspecto novedoso e inquietante.

Según la versión de Manuele:

⁵ El crítico Cesare Garboli, a propósito de la sexualidad y del placer en la novela, afirma que Araceli es la imagen de una Virgen al revés, porque es maternal al comienzo y se transforma más tarde en la negación y abandono de sus hijos. En: Garboli, 1995: 193-200.

La inteligencia misteriosa, que no hallaba alojamiento en su pensamiento, era una peregrina incógnita dentro de ella, del mismo modo que entre nosotros era una extraña. Y se movía inconsciente a este lado de la Historia, de la política, de los libros y de los periódicos, como una nómada acampada en una tierra de nadie. (232)

De ella se pone de manifiesto la presencia de una inteligencia instintiva y natural, ajena a la inquietud por los acontecimientos históricos y sociales, aislada y separada del exterior. Una persona que no conoce, por lo tanto ignora. En esa ignorancia ha vivido hasta que unas súbitas transformaciones han roto su equilibrio. El hijo percibe que algo está dañando a su madre y lo describe como si de una invasión desmesurada se tratase:

En realidad, de todas las vorágines entre las que nos movemos a oscuras (el hundimiento de la tierra bajo nuestros pies, y por arriba y en torno el precipicio de mares y cielos), ninguna es tan sombría y para nosotros mismos tan irreconocible como nuestro propio cuerpo. Se lo ha definido como un sepulcro que llevamos con nosotros, pero la tiniebla de nuestro cuerpo es más abstrusa para nosotros que las propias tumbas. En aquellos días, en el pequeño cuerpo de Araceli avanzaba una invasión desmesurada, cuyo fragor ningún oído podía advertir. (305)

La desmesura (que es tal en cuanto no adecuada a la medida de su madre) invade el cuerpo, sin provocar ruidos. En una novela en la que los ruidos son muy frecuentes⁶ (Cordati, 1987: 9-17), el dolor sospechoso se insinúa dentro del más absoluto silencio: sólo Manuele parece darse cuenta de lo que ocurre y sigue atento a cada cambio físico que se produce en Araceli. Esta última, que había demostrado alegría y desprendido ganas de vivir hasta ese momento, cambia de actitud: interioriza las manifestaciones de su enfermedad (cuyo origen se encuentra en el luto por la pérdida de la hija), las asume y se deja llevar por ellas, a través de una paulatina desconexión de la realidad que la lleva hacia la total ausencia de contacto con el exterior.

La transformación que Araceli vive se debe, por lo tanto, a la presencia de la enfermedad. La belleza que había caracterizado a la madre de Manuele modifica ahora sus rasgos y caracteres físicos y deja de serlo para manifestarse como dejadez, abandono, dolor y expresión de la falta de armonía. Araceli deja de ser guapa no porque haya envejecido (por un lado, todavía es una mujer joven; por el otro, en ningún momento quiero establecer una igualdad entre juventud y belleza en oposición a edad madura/vejez como pérdida de los rasgos estéticos atractivos, pérdida de la belleza), sino porque ya no es una mujer sana: la enfermedad provoca el dolor y el desequilibrio que anida en sus ojos, en su frente y en la imagen simbólica del monstruo que vive en ella. El cuerpo es, para Araceli, un peso que la trastorna, del que no se hace responsable.

Me pregunto si en aquellas crisis -y antes, y después- se establecía entre ella misma y su cuerpo algún tipo de discurso por rudimentario que fuera. Pero la cuestión es baladí. De hecho, nuestro propio cuerpo es extraño a nosotros mismos, como las aglomeraciones estelares o los fondos volcánicos. No es posible el mínimo diálogo. No hay ningún alfabeto común. No podemos penetrar en su fábrica tenebrosa. Y en determinadas fases cruciales nos vincula a sí en la misma relación que ata a un forzado a la rueda de su suplicio. Recuerdo que, no sé cuando, sorprendí a Araceli caída en silencio en una banqueta de la entrada, con los ojos desencajados y que me preguntaba: “Pero, ¿qué me ocurre? ¿Qué será lo que me pasa?” (325)

⁶ En opinión de B. Cordati, los ruidos de avión, de tráfico urbano y el hablar en un tono muy alto que se oye en el ámbito familiar está justificado por la necesidad de gritar la propia presencia. Es una fuerza que no radica en la razón, sino en la existencia misma.

La incomprensión por el desarrollo de la enfermedad hace que Araceli no se oponga a ella y que los acontecimientos la sorprendan sin estar preparada:

sus queridos pechos se habían secado y ocultas mandíbulas trabajaban con ferocidad en su vientre oscuro (325); su belleza iba ajándose. Su cuerpo parecía apresurarse hacia una madurez precoz, consumiendo innaturalmente un tiempo de años en pocas semanas. (326)

La misma percepción del tiempo se hace en ella más fugaz, es decir, no vive con plenitud, sino por rasgos amplios y superficiales.

Por otra parte, las imágenes con las que se presenta Araceli, a partir de su enfermedad, demuestran en primer lugar el dolor. Manuele la ve

con la frente surcada transversalmente por las cejas, como una cicatriz, y sus grandes ojos hundidos en el negro de sus ojeras que parecían órbitas vacías; (354)

el animal que se ha apoderado de ella

aunque le daba los rasgos demoníacos de una fiera, al mismo tiempo me hacía verla más maravillosa y regia. Sin remedio. (382)

Su cabeza estaba toda envuelta en una venda rellena de gasa [...] Y su cara, encerrada entre vendas, parecía tan empuñada que era casi irreconocible. Consumida de delgadez, entre los pómulos salientes y la barbilla minúscula, se parecía al hociquito triangular de un animalito. Y lo mismo que los animales salvajes cuando caen enfermos, parecía ausente de todo menos de su propio mal. (387)

A través de estas tres últimas imágenes me propongo resaltar el cambio físico vivido por Araceli, tal y como lo observa su hijo. Manuele la sigue viendo, a pesar de todo, como maravillosa y regia: los múltiples cambios, que son unas transformaciones, no dejan de ser atractivos para Manuele. Tanto las ojeras que marcan de negro el límite de sus ojos, como su cara diminuta la siguen presentando como un centro de atracción, a cuyo alrededor se mueve el hijo que no desvía el interés siempre mostrado por ella. No hay pérdida de afecto hacia ella, sino una concentración atenuada, que conlleva la aceptación de esos cambios. Si la madre se muestra ausente con respecto al mundo, excepto a su enfermedad, Manuele está presente en el seguimiento de su evolución y participa de ella.

La enfermedad se considera “un estado transitorio hacia la salud o hacia la muerte” (Prodi, 1981: 394-427). En este sentido, Araceli se encuentra en un nuevo camino que constituye una incógnita para sus familiares, porque: “El aspecto fisiológico (la salud) se construye sobre las reacciones contra los factores desestabilizadores y se encuentra en contacto con la patología, para delimitarla” (*ibídem*). Ella es víctima de la enfermedad que la somete a una transformación física y mental, expresión del desequilibrio que vive: la desenfrenada vida sexual que ha emprendido la lleva a la prostitución y al abandono de sí misma. Su pérdida en la belleza delata la presencia del “animal” que vive en ella: Manuele devuelve el amor incondicional del hijo hacia la madre, tal y como él mismo se había sentido amado y correspondido en los años de su infancia⁷.

El viaje de Manuele hacia la Andalucía materna concluye después del recorrido por las distintas imágenes de belleza y armonía, para llegar a los cambios tan determinantes que llevan a

⁷ Según G. Rosa (Rosa: 1995) la vida de Manuele y de sus familiares delata un destino trágico que refleja una amplia derrota colectiva.

Araceli a la muerte: la balanza que se había mantenido estable en el límite entre salud y enfermedad se vuelca hacia esta última. La muerte se interpone entre madre e hijo creando un espacio vacío que sólo en su edad más adulta Manuele puede recuperar.

Emprender ese viaje ha sido, para él, acortar la distancia impuesta entre ambos; comprender la razón de su enfermedad e identificar la transformación física con la pérdida de la salud. Araceli no es abandonada por la belleza porque emprende un proceso de envejecimiento, sino por la presencia del “animal” que la transforma y la enloquece. La falta de armonía es, en resumen, el factor determinante de su total abandono.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1950). *El aire y los sueños*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BACHELARD, Gaston (1957). *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CORDATI, Bruna (1987). “Aracoeli, il racconto e il rumore”. En AA.VV. Gruppo La Luna, *Lecture di Elsa Morante*. Torino: Rosenberg & Sellier, 9-17.
- FERRARI, Pierre (ed.) (1976). *Le separazioni dalla nascita alla morte*. Trad. Susanna Rossi. Roma: Il Pensiero Scientifico Editore, 1979.
- GARBOLI, Cesare (1995). *Il gioco segreto*. Milano: Adelphi.
- MECCHIA, Renata (1977). “Bello/brutto”. En *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, vol. II, 232-250.
- MORANTE, Elsa (1982). *Araceli*. Trad. Angel Sánchez-Gijón. Barcelona: Bruguera, 1984.
- MUKAROVSKY, Jan (1966). *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Trad. Sergio Corduas. Torino: Einaudi, 1971.
- PRODI, Giorgio (1981). “Salute/malattia”. En *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, vol. XII, 394-426.
- ROSA, Giovanna (1995). *Cattedrali di carta*. Milano: Il Saggiatore.

PALIMPSESTO - SOBRE EL RASCAR EN ESPACIOS Y TIEMPOS

Rilo Chmielorz

"Llamamos lo bello a la idea de lo bello"
(Hegel, 1969-1971)

El texto que presento no es un discurso teórico sobre una obra de arte; hablaré sobre mi propia obra con mi propio lenguaje y, debido a eso, me limitaré en la utilización de conceptos artísticos para describir los fenómenos y resultados que se derivan de ella.

Habitualmente, cuando actúo ante un público tengo por costumbre hacerlo con un punzón metálico, una plancha de pizarra o un bloque de hielo, micrófonos de contacto, un montón de cables, altavoces, un técnico de sonido y un *collage* de sonidos previamente producido. Entonces, al rascar las huellas y signos que permanecen en el material físico durante la *performance*, van llenando ese espacio dentro del ámbito acústico de tonos extraños, mezclados con el *collage* de sonidos. Eso sería una *performance* de rascar como por ejemplo *ODYSSEUS UND DIE SIRENEN*, *PALIMPSEST AUS WASSER*, *PALIMPSEST III* o *MECKIES KRATZER*. Esa forma de argumento simbólico, que rompe con el silencio del escribir y se hace audible, no sería posible sin el papel que desempeñan los espacios *bellos*. Sólo de esta manera encuentra resonancia el escribir/ rascar

Debido a eso, se encuentra para mí en primer plano el cómo de la acción - no escribo palabras concretas sino que rasco bajo un cansancio físico pequeños signos visuales: rayas, líneas onduladas, círculos sin fin. Este acto directo y corpóreo de la *performance* de rascar simboliza al mismo tiempo el escribir y el leer que deriva hacia el ámbito de la notación e interpretación musical.

Esas huellas visuales y acústicas en el espacio y el tiempo simbolizan básicamente para mí huellas de la *memoria* "solamente lo que me araña, de ello me acuerdo". Sólo lo que deja huellas en la percepción crea un palimpsesto (Schimmang, 1994: 34).

La palabra palimpsesto deriva originariamente del griego clásico y está compuesta de *palin* o *palim*, que significa otra vez, de vuelta, de nuevo y el verbo *psain*, que significa frotar, raer o raspar. En la antigüedad el material para escribir era muy costoso; por ese motivo los palimpsestos se creaban a partir de pergaminos escritos a mano donde después de borrarse, el texto original no desaparecía del todo, sino que se traslucía a través del nuevo texto.

Ese concepto acompaña y define básicamente mi obra artística; así, y para resumir, dicha obra se comporta de forma distinta con el rascado que con la pincelada de color. Una vez rascado está rascado; de todas formas, a la rascadura se puede superponer otra rascadura, sobreescribirse una encima de otra hasta densificarse gradualmente. Al rascado se le adhiere una firmeza no engañosa. Cada rascado manifiesta una nueva experiencia que se encuentra en la sombra, es decir, en la memoria de otra experiencia previamente realizada.

Esos signos rascados no son arbitrarios, sino que se producen en correlación con su reacción acústica, de ahí que las líneas onduladas posean otro sonido que las de zig-zag, rayas rítmicas o círculos ininterrumpidos. Ese repertorio de signos desarrollado por mí se convierte en mi partitura. Como resultado de todo eso, lo visible y lo audible adquieren los mismos derechos.

Cada *performance* se crea en un tiempo y un espacio determinados y se pueden repetir una y otra vez: "podríamos repetir lo presente, es como un círculo, sin principio, sin fin y todo

permanece en la memoria del espectador porque al fin y al cabo él es quien tiene que percibir, ¿qué fue antes de la acción y qué será después? (Gallastegui, 1995:61).

A continuación me gustaría aclarar el concepto bosquejado de palimpsesto en dos ejemplos determinados.

El primer ejemplo sobre el que hablaré es un trabajo mío realizado al aire libre con el título *Palimpsesto III*. Este trabajo lo llevé a cabo en 1995 con ocasión de la Muestra Nacional de Jardinería del estado de Renania-Westfalia. El soporte material utilizado son cuatro planchas de pizarra de dos metros de altura. Los signos que rasco durante la *performance* son recogidos por micrófonos de contacto y mezclados en una mesa de mezclas por mi técnico de sonido Klaus Stühlen con un *collage* de sonidos previamente elaborado en estudio, compuesto por diversos sonidos de la naturaleza, como viento, agua, trinos de pájaros y otros similares. Dicho *collage* de sonidos representa una realidad aparente y me sirve como material de soporte acústico. De esa manera, esa grabación digital se convertirá en parte esencial del palimpsesto. Los ruidos resuenan en la cinta a través del rascado y al revés. Ese collage nos remite a la auténtica realidad, es decir, el lugar donde transcurre la acción, que se encuentra situado a la orilla de un río. Esta convivencia entre arte y naturaleza será un elemento determinante de la acción.

La disposición de las cuatro planchas de pizarra se distribuye en relación con los elementos que componen dicho entorno. El espacio se encuentra delimitado por un elemento natural como es el agua que fluye. Los signos que rasco sobre la superficie de pizarra simbolizan los cuatro elementos: la tierra, el fuego, el agua, y el viento. Los signos rascados poseen un carácter elemental y los he desarrollado a partir de una serie de dibujos. El cuadrado, en la primera pizarra, que simboliza la tierra; en la segunda pizarra surgen huellas de llamas que simbolizan el fuego; en la tercera, líneas onduladas evocándonos el agua; y en la última, el viento, representado por medio de círculos sin fin.

Palimpsesto III representa los cuatro elementos a través de su particularidad acústica y de su transformación electroacústica desarrollada por sí misma; cada uno de los signos rascados posee sonido y ritmo propios. El espectador se convierte así en un testigo del diálogo que se produce entre el eco de los tonos rascados y el *collage* de sonidos que se superponen, no solamente por medio de la mesa de mezclas sino que, además, cada uno de los elementos posee un papel en dicho diálogo con los auténticos sonidos naturales de la realidad, como el sonido del fluir del agua, los trinos de los pájaros, el viento. De esta manera, se crea una trilogía, una relación a tres niveles entre el *collage*, los sonidos producidos por el rascado y los ruidos de la naturaleza.

La acción se repetirá a lo largo de tres días, así *Palimpsesto III* se convertirá en un proceso, un ciclo, en el cual las pizarras se escriben y se borran tres veces consecutivas, solamente las huellas físicas de las rascaduras permanecerán grabadas en la piedra. Las propiedades originarias de la piedra almacenan las huellas en su memoria y de esta forma volverán a surgir la próxima vez.

El vídeo que mostraré a continuación se ha realizado sobre un ordenador AVID, es decir, por medio de una manipulación de la imagen digital, eso fue un factor decisivo para su creación, la idea fundamental del palimpsesto.

A continuación quisiera hacer referencia a mi obra titulada *Meckies Kratzer*. Con ello abandonamos el espacio natural como escenario para dirigirnos al escenario de la Bauhaus en Dessau, aunque los elementos *diálogo* y *trilogía* nos sigan acompañando.

A comienzos de marzo de 1996 se estrenó mi trabajo *Meckies Kratzer* en la Bauhaus de Dessau con motivo del Festival Kurt Weill: Se trata de una *performance* escénica realizada en colaboración con el compositor Gerd Domhardt de la ciudad de Halle. La idea básica de esta

producción conjunta enlaza con los experimentos interdisciplinarios dentro del campo de las bellas artes y la música característicos de la época de Weimar y especialmente unida a la tradición de la Bauhaus. El trabajo de dos artistas de esta época, como el profesor de la Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy y sus propios experimentos de rascar y el compositor Kurt Weill a la búsqueda de nuevas formas de teatro musical, dieron lugar a *Meckies Kratzer*.

El profesor de la Bauhaus Moholy-Nagy realizó, ya a principios de los años veinte, experimentos de rascado sobre discos de laca bajo el lema "a cada uno su propio sonido". Él propuso, y cito textualmente, "a partir del gramófono como instrumento de reproducción que es, crear un instrumento de producción, de esta manera, sobre el disco que aún no ha tenido existencias acústicas anteriores, a través del rascado en los surcos, se creará por sí mismo ese fenómeno acústico" (Moholy-Nagy, 1923).

Como *performance* escénica, *Meckies Kratzer* se encuentra dividida en cinco actos y determinada al mismo tiempo por cinco fenómenos acústicos: ruidos producidos por el rascado, sonido, tono, melodía y lenguaje. De ahí se deriva que los actores, los *performers* del rascado y los músicos se encuentren en la búsqueda del tema "la comunicación entre la humanidad".

El material histórico recogido por nosotros y los textos de Moholy-Nagy y Kurt Weill nos dieron la oportunidad para una confrontación que se fue transformando en un palimpsesto en forma de proyecciones. Dentro de la esfera acústica, se realizó previamente en un estudio un *collage* de sonidos con citas de los dos artistas y fragmentos musicales, que suenan lejanos, como de otras épocas. Este *collage* de sonidos se convierte en una parte del soporte material y que será de nuevo tratado en directo. Dentro del aspecto visual se proyectan en la pared signos rascados en positivo y negativo por medio de proyecciones de luz; dichas proyecciones hacen referencia a los signos que el *performer* rasca en directo sobre una pequeña pizarra. De nuevo son las pizarras las que constituyen una parte del soporte material. Así, el *performer* libera ininterrumpidamente las huellas por medio de su palimpsesto: música, signos, historia e historias. Una y otra vez se hacen visibles y audibles dichas huellas anteriores en la memoria por medio de las huellas presentes: "el rascar se convierte así en un impulso para los sucesos espacio-acústicos: a partir de los sonidos se crea una música, cuyo parámetro se formula por sí mismo dentro del límite que existe entre ruido-sonido" (Domhard, 1996).

Los signos dejan también entrecruzar en ese contexto su carácter elemental: pequeñas rayas, líneas en zig-zag, cruces, puntos. En parte nos recuerdan pequeñas cartas o apuntes que se pueden intercambiar: como unas pequeñas partituras minimalistas.

Todos los fenómenos acústicos han sido trabajados electrónicamente. De ahí que en cada una de las escenas se encuentre uno de esos fenómenos en primer plano y determine el diálogo. El texto musical está preparado de tal manera que cada una de las distintas partes se puedan unir como si fueran "juego de construcción", una situación de comunicación que se transforma sin interrupción.

Los actores de esta *performance* escénica (dos *performers* de rascar, un chelista, un saxofonista, un batería, una cantante y el propio compositor) construyen un diálogo absurdo: todos son actores que representan el problema de la comunicación humana. Hasta ahora esa conversación permanece sin éxito.

Después de sesenta y cinco minutos de obra, aquí también el final retornará al principio, el círculo se cierra. Sería necesario describir un nuevo palimpsesto. La acción de rascar nos anuncia lo presente, un ir y venir a través del tiempo. En el mejor de los casos permanecerá todo en la memoria del espectador como en la memoria de los actores. Porque en el último instante cada uno debe decidir una y otra vez: ¿qué fue antes de la acción, y que será después?

Solamente las huellas del rascado permanecen como un fenómeno no engañoso en el material; además, absolutamente, como la manifestación de una idea *bella*.

(Traducción del alemán: Marina Gallastegui)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOMHARDT, Gerd (1996). *Meckies Kratzer*, programa de la Bauhaus.

GALLASTEGUI, Marina (1995). "Palimpsest III" en *POSITIONEN 24*.

HEGEL, G.E.W, (1969-1971). *Aesthetik*, tomo 13, Francfort.

MOHOLY-NAGY, Laszlo (1923). "Neue Gestaltung in der Musik-Möglichkeiten des Gramophons" en *Der Sturm*, año XIV.

SCHIMMANG, Jochen (1994). "Zur Spurenarbeit von Rilo Chmielorz" en *POSITIONEN 21*.

L'ÉCRITURE ET LA VILLE: GABRIELLE ROY ET MONTRÉAL

Rosa de Diego
U. del País Vasco

Quelle est l'essence d'une ville, ou plutôt qu'est-ce qu'on peut rêver d'une ville? La ville ne constitue pas un simple décor, car elle peut se transformer en histoire, devenir le prétexte des histoires, une véritable *passion à vivre*. C'est dans une certaine ville que l'homme découvre le lieu convenable pour survivre et pour accomplir une destinée: il s'agira donc pour l'artiste de décrire ce paysage de la ville qui retient le mieux sa vie, l'espoir, le bonheur. Si l'écrivain choisit à décrire quelques éléments, des intérieurs, des parcours, une symbolique, une manifestation de l'urbain, avec quelques critères, d'une certaine manière, c'est parce qu'il se produit non seulement une approche objectale, géographique, historique de la ville (Sansot, 1996), mais aussi ces trajets imaginaires du sujet qui construisent le véritable enchantement des villes, où est bâtie notre mémoire, notre rêverie, *les villes du désir* (Antolini et Bonello, 1994).

L'homme est à l'image de sa ville et la ville à l'image de l'homme: édiflée, planifiée, bâtie, urbanisée, marquée par la présence de l'homme. La ville est donc objective et aussi subjective, réelle et imaginaire, architecturale et mythique. Ce qui va nous intéresser c'est bien une *Poétique de la ville* (Sansot, 1996), c'est-à-dire, non seulement une qualité du langage des poètes, mais une qualité de quelques lieux de la nature qui d'une certaine manière nous parlent, puisque l'homme pense la ville, désire la ville, traite parfois la ville comme une personne. Le sentiment urbain donne ainsi un sens aux différentes attitudes de l'homme dans la cité, nécessaire pour survivre et pour accomplir une destinée. Parce que "la ville imagine en nous et il est légitime de recueillir le sens de certains lieux qui se haussent à la dignité imaginaire": vivre la ville, habiter ses lieux et puis rendre évidente la lecture de l'espace urbain. Dans une oeuvre d'art on peut faire la description de la vie dans la ville, ou se promener dans ses quartiers entre ses monuments, ou exprimer une complicité, une sympathie avec elle, ou encore profiter de ses symboles. On peut également inventer des rues, des situations, des habitants qui seraient les seuls habitants possibles de cette ville. Dans les deux cas il y a une sorte de symbiose entre le récit et la ville: la ville suscite des émotions, des réactions. Et toujours un effort pour posséder la ville. L'homme a toujours été concerné par la ville, qui constitue l'espace de son existence, le lieu pour sa réussite ou son échec et qu'il habite dans la passion, dans l'obsession. Il est évident qu'il existe une affinité secrète entre la ville et la femme, la ville féminine, comme lieu d'accueil, de protection, de sensibilité et de détente. Et les hommes qui les imaginent, qui les possèdent dans l'oeuvre d'art, toujours à partir du réel. Mais les femmes, est-ce qu'elles sont également amoureuses de la ville, est-ce que leur imaginaire désire, rêve, aime la ville? Faut-il distinguer deux sortes d'imaginaires inconciliables par leur sexe, dans leur objectif et leur résultat? Je préfère d'accorder une valeur humaine à cette poétique de la ville. L'appropriation de la ville n'est pas un droit, un désir masculin, mais une tâche ontologique favorisant le bonheur du moi.

En choisissant d'analyser la présence de la ville dans la littérature contemporaine il faut tout d'abord préciser la notion de *métropole*, parce que la grande ville du XX siècle est sans doute un espace à forte agglomération, un lieu confronté à de nouvelles transformations, un réseau de concentration de la plupart des fonctions urbaines, de besoins humains. La ville a subi une profonde modification dans le contexte économique et social pendant ce siècle et l'écrivain a été un témoin d'exception de ce bouleversement, véritable défi pour lui. La ville exerce donc une

fascination sur l'écrivain et elle devient telle, celle que l'artiste s'est approprié. Le fonctionnement de l'imaginaire urbain peut sans doute avoir une double perspective: positive, comme attraction, ou négative, comme rejet. Mais à part cette double présence, forcément simplifiée, de l'imaginaire urbain, il y a un aspect particulier qu'il faudrait analyser, surtout s'il est question de Montréal: je parle de cette *poétique* d'une ville qui est un lieu de convergence de cultures et de langues différentes, de multiples échanges, d'une tradition plurielle, où il est difficile de retrouver les indices de reconnaissance: à qui appartient la ville?, à qui est Montréal?; c'est sans doute une vie à plusieurs, à un nous pluriel. D'une part le Québec est une province qui a le sentiment d'être une nation: on est québécois avant de s'affirmer canadien. Dans ce sens les référendums et la question linguistique constituent des arguments pour une québécity comprise comme un ensemble de caractéristiques, ni françaises ni américaines, identifiant cette société québécoise, plurielle, à un territoire, où Montréal serait la métropole:

Que nos écrivains ambitionnent d'abord d'être eux-mêmes sans tenir leurs yeux fixés sur ce qu'on pensera à Paris, ou plutôt, qu'ils regardent ce qui se fait ailleurs, qu'ils choisissent dans les techniques françaises, anglaises, russes et américaines, ce qui convient à leur tempérament et qu'ensuite, ils n'aient qu'un but: créer des oeuvres qui soient fondées sur leur personnalité canadienne (Charbonneau, 1947).

D'autre part, au Québec, le roman des années quarante évoque, reproduit, la déchéance de la terre, le départ de la campagne et l'arrivée à la ville, qui apparaît comme un élément essentiel du roman. Longtemps considéré comme l'espace de la dépravation et de la corruption, en opposition toujours à la campagne, espace celui-ci de la tradition, du conservatisme, de sacralisation de la terre (*romans du terroir*, comme *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, en 1916), la ville se présente tout d'abord comme un simple décor urbain (*Les Demi-civilisés*, de J.Ch. Harvey, en 1934). Mais, plus tard et peu à peu elle devient un élément essentiel du roman, le signe de la transformation radicale de la société où la classe ouvrière canadienne-française, qui a dû quitter la campagne pour chercher du travail, a eu du mal à s'adapter: Montréal, dans ce contexte, est une ville qui a deux grandes parties isolées l'une de l'autre, la périphérie francophone, espace de l'exclusion et de la difficulté économique, et le centre, anglophone, où se trouvent l'argent et les affaires. Dans ce sens-là, la ville imaginaire est, au début, le lieu d'une profonde nostalgie de la vie rurale, qui a connu et qui peut-être a su garder, à travers la tradition, quelques nécessaires échanges commerciaux et d'affaires, dans le plaisir et la tranquillité d'une vie digne. Finalement, la métropole, Montréal deviendra le signe d'une grande ville, de la ville contemporaine dans toute sa modernité inachevée, dans son actualité extrême, comme le remplaçant définitif et nécessaire de la campagne.

Mais Montréal est en plus la seule ville en Amérique du Nord où il y a une majorité de francophones et une minorité, historiquement puissante, d'anglophones, et puis plusieurs communautés ethniques qui ont dû couper avec leur pays d'origine et dont la provenance est multiple. "Montréal offre à l'écrivain un espace qu'on peut qualifier de sensible" (Resch, 1994: 145). Comme dans toute l'Amérique du Nord, les vagues d'immigration s'y sont succédées, entraînant d'importants contingents d'Irlandais au XIX siècle, de Juifs de l'est vers 1900, d'Italiens dans les années 1920 et, plus tard, des Haïtiens, Portugais, Grecs et Jamaïcains. L'image d'une ville polyphone, fragmentée, compliquée et confuse, qui est en réalité formée de plusieurs quartiers -sorte de petits villages-, des univers isolés les uns des autres, apparaît également dans un groupe d'écrivains de l'immigration -une littérature migrante- qui veulent justement décrire cet exil à l'intérieur de la ville; chaque guetto, toujours identifié à un espace, à une partie de la ville, avec une histoire, un mode de vie, une culture, des habitudes, repousse les

autres qui constituent une sorte de menace¹. La ville n'a pas une physionomie évidente, une identité unique, univoque, mais un visage vertigineux. Ce morcellement de la ville en quartiers apporte un élément fondamental sur le plan de l'imaginaire car elle contient une géographie sentimentale plurielle à travers ces ghettos, qui sont des lieux où les hommes se sont appropriés leur décor et représentent pour ces communautés ethniques un renversement existentiel: grâce à eux ils sont admis à l'intérieur d'un cercle fermé, ils sont dedans. Ils ont pénétré pour une fois quelque part, dans une sorte de cercle magique, où chaque parole articulée est comprise, et par rapport à quoi le reste est étrange.

Dans les années quarante Montréal est une ville francophone, populaire où apparaissent les différentes étapes de l'identification, plusieurs images identificatrices de l'enracinement de l'individu à sa ville. Montréal, au coeur du Québec, a une courte histoire, n'a pas une identité très évidente; elle a rompu avec la tradition, avec ses origines, avec sa mémoire; elle cherche sa langue, toujours envahie, menacée par l'étranger, par les étrangers.

C'est sur ce fond d'incertitude que cette métropole (Montréal) joue son histoire. A quel pays se réfère-elle? À qui appartient-elle? De qui peut-elle se réclamer pour asseoir ses fondements? Nord-américaine, cette ville? Pas vraiment. Canadienne alors? Pas exactement. Européenne? Certainement pas. Québécoise? Ce n'est pas si simple. Et en quoi s'exprime-t-elle, cette cité; en quelle langue; par quels mots; pour quelles raisons? Au nom de qui prend-elle parole? Rien n'est tout à fait clair et, parce que rien n'est acquis à cette ville, elle n'en finit pas, paradoxalement, de créer, d'improviser, de jouer, de rire, de s'interroger, comme à la mesure de cette faiblesse sur quoi elle tient (Médam, 1994: 105).

Il y a donc une ville, Montréal, un espace, un climat, le fleuve, la montagne, une topographie particulière où la géographie provoque un classement social. La montagne et le cap créent la division entre une ville en haut, bourgeoise et une ville en bas, ouvrière. L'ouest et l'est donnent à cette classification un caractère de nation: la bourgeoisie anglophone de Montréal abite le côté ouest de la Montagne (Westmount), et les ouvriers francophones habitent la partie orientale de l'île. Il y a une "mosaïque multiethnique"(Gasquy-Resch, 1994: 87)². Dans ce contexte, le roman de la ville est surtout une littérature des "moeurs urbaines" (Gasquy-Resch, 1994: 86) où la critique sociale et politique est pratiquement absente au début, où il n'y a qu'une description de la coupure de la ville en deux communautés nationales et linguistiques, culturelles, l'une formée de petits employés francophones, et l'autre formée des P.D.G. anglophones, et de leur affrontement. La ville apparaît ainsi et déjà comme l'espace de l'isolement, de la solitude.

Dans cette période de la littérature québécoise quelques romans présentent un individu qui a quitté sa terre natale pour s'installer en ville et qui va connaître la crise économique surtout dans quelques quartiers de la ville, comme le quartier ouvrier de Saint-Henri. On pourrait citer dans cette ligne *Au pied de la pente douce* de R. Lemelin (1944), *Au milieu de la montagne* de R. Viau (1951) et surtout *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, qui constitue le roman fondateur sur la problématique de la ville³ écrit par une femme. Cette littérature féminine et urbaine considère la

¹L'immigration joue un rôle de repeuplement de premier ordre et les apports multiples de ces immigrés comptent dans l'enrichissement du peuple. Il est évident qu'ils doivent apprendre à se détacher d'un milieu familial qui empêche leur pleine intégration à la société qui les accueille. Il y a une importante littérature migrante au Québec, où le sujet essentiel est la vie urbaine comme *Rue Saint Urbain* de Mordecai Richle en 1969, *La petite patrie* de Cl. Jasmin en 1972, *Gens du Silence* de M. Micone en 1982 ou *Station Artificielle* de A. Kurapel en 1993. Cette expérience multiculturelle permet de saisir la complexité des cultures et fait sans doute partie de ce qui est la culture québécoise.

²Quelques romanciers tireront profit de cette situation comme André Giroux, *Au-delà des visages* (1948) Jean Simard, *Le gouffre a toujours soif* (1953) ou le recueil de nouvelles de Jean-Jules Renard, *Ville rouge* (1949).

³Il y a une autre série de romans qui s'intéressent surtout aux questions du multilinguisme et multiculturalisme dans la

ville le véritable protagoniste des romans, comme un sujet de prédilection, une ville violente parfois, lieu de marginalité et de différence, espace pour la révolte ou pour l'espoir, prétexte des souvenirs de l'enfance et des lieux qu'elle a traversés⁴. Gabrielle Roy cherche à trouver l'aspect positif de la ville, sa beauté, la possibilité d'y réussir un jour, de rêver d'un sort meilleur, même si apparemment elle se présente avec une certaine agressivité. Il s'agit de déconstruire et de reconstruire la réalité, de faire exister la ville par le verbe, dans le désir, dans la mémoire, comme synthèse positive des autres espaces habités dans l'enfance ou dans les livres, une association du monde littéraire et de la vie quotidienne.

Gabrielle Roy, née à Saint-Boniface (Manitoba) en 1909, meurt en 1983 au Québec. Elle a été partagée entre le Manitoba et le Québec, le pays de sa mère et son pays d'adoption et elle a laissé une oeuvre très importante pour la littérature canadienne d'expression française. Tout d'abord elle a enseigné au Manitoba (1929-1937) et après, à la veille de la Deuxième Guerre Mondiale, elle a séjourné en Europe, Angleterre et Paris, où elle collabore dans de divers journaux et revues. De retour au Canada, elle s'installe à Montréal et elle publie quelques articles, notamment sur le quartier populaire de Saint-Henri. A cette époque elle garde toujours le souvenir de son petit village, de ses origines, avec une profonde nostalgie, un aspect qui reviendra dans plusieurs de ses écrits autobiographiques.

Avec *Bonheur d'occasion* (1945) elle devient célèbre et récipiendaire de nombreux prix (dont le Fémina en 1947). C'est sans doute le premier grand roman qui se situe dans la ville avec un regard et un intérêt particulier et passionné pour la vie du peuple surtout, avec leur solitude et leurs souffrances, et avec leur espoir d'une appropriation heureuse de la métropole; après un exil douloureux, il faut repartir à la conquête d'un territoire urbain qui leur soit propre, et qui devient alors l'emblème d'une identité, non seulement individuelle mais aussi collective. *Bonheur d'occasion* marque un tournant dans l'histoire de la littérature québécoise, qui abandonne le roman du terroir pour le roman de la ville, reflet de la transformation sociale et de l'exode rural qui remplace le village, un espace protecteur, pour un désir de partir au-delà, avec l'anxiété de liberté.

Je commençais à craindre cet instant exaltant du départ qui est aussi celui où l'on prend sa taille exacte dans le monde, si petite que le coeur peut nous manquer. Pourtant cette vulnérabilité extrême me paraissait et me paraît encore l'une des étapes les plus nécessaires à la connaissance de soi.

Grand-père avait dû la connaître lorsqu'il s'enfonça dans les terres alors sauvages de l'Ouest. Peut-être, malgré tout, n'étions-nous pas si loin l'un de l'autre, le pionnier attentif à l'appel d'un pays à créer, et moi qui, des pays jeunes et informes encore, entendais celui des villes exigeantes (Roy, 1993: 167).

L'oeuvre de Gabrielle Roy décrit plusieurs aspects de la vie: le temps, la nostalgie de l'enfance, l'exil et la vie rurale, le mélange de races, la vie urbaine, la communication avec les autres, la singularité d'être canadienne-française en terre anglophone, le désir de partir et l'affirmation d'un monde réconcilié avec lui-même dans un présent urbain réaliste⁵.

ville, comme *Les enfances de Fanny* de L. Dantin et l'oeuvre d'Yves Thériault sur les Juifs orthodoxes à Montréal, *Aaron* (1954), *Agaguk* (1958), *Tayaout, fils d'Agaguk* (1969), *Agoak, l'héritage d'Agaguk* (1975).

⁴Il faut citer plusieurs auteurs qui ont continué la ligne ouverte par G. Roy, comme *La ville inhumaine* de L. Girouard (1964), *La chair de poule* de A. Major (1965), *L'hiver de force* de R. Ducharme (1973) et sans doute les *Chroniques du Plateau de Mont-Royal* de Michel Tremblay.

⁵ Entre ses romans, on pourrait citer *Alexandre Chenevert* (1954), *La Montagne secrète* (1961), *Un jardin au bout du monde* (1965), *La route d'Altamont* (1966), *La rivière sans repos* (1970), *Cet été qui chantait* (1972), *Ces enfants de ma vie* (1977), *De quoi t'ennuies-tu, Eveline?* (1982), *Ely!, Ely!, Ely!* (1984) ou le roman autobiographique de 1984 *La détresse et l'enchantement*.

Aussi inattendu que cela puisse paraître aujourd'hui, je dois au Manitoba d'être née et d'avoir grandi dans un milieu de langue française d'une exceptionnelle ferveur. Sans doute était-ce la ferveur d'un frêle groupe fraternellement resserré pour faire front commun dans sa fragilité numérique et son idéal menacé (Roy, 1982: 153).

Bonheur d'occasion est sans doute le premier texte dans l'histoire du roman urbain parce qu'il fixe les éléments de l'imaginaire de la ville⁶. Un imaginaire où la douleur et l'espoir, la frustration et la réussite, l'exil et le désir de possession coïncident pour décrire avec un réalisme tragique une société en plein bouleversement, à travers ce personnage-type, archétype, qui va de la campagne à la ville, dans une sorte d'aventure périlleuse, dramatique parfois, mais initiatique, c'est-à-dire un voyage qui cherche la radicale transformation de l'individu, reproduction de la profonde mutation de la métropole mais aussi de la société québécoise, et représentation textuelle de la *Révolution* littéraire qui se produit dans les années quarante et qui précède la *Révolution tranquille* des années soixante.

Ce roman s'organise autour de deux intrigues principales. Dans la première on relate en 1940 le destin, la décomposition de la famille Lacasse qui conduira le père et le fils à partir pour le front en Europe. Le quartier Saint-Henri, banlieue francophone, populaire, pauvre, contient tout un groupe de personnages ouvriers et chômeurs qui cherchent à s'arracher à la misère matérielle et morale, à travers un double rapport d'attraction et de répulsion avec le centre ville. Dans la seconde intrigue Florentine Lacasse, la fille, serveuse dans un restaurant populaire du quartier, le Quinze Cents, rêve de quitter son quartier de misère et de s'unir à Jean Levesque, jeune homme ambitieux qui veut devenir ingénieur et qui semble en mesure de lui offrir la possibilité de changer de statut social. Lui, il a choisi la ville définitivement, il a oublié le passé, la tradition, la campagne et regarde Westmount, le quartier riche, anglophone, avec l'espoir d'une réussite. Mais celui-ci, après de brèves rencontres l'abandonne alors qu'elle se trouve enceinte. Elle épouse alors Emmanuel Létorneau, un jeune militaire qui appartient au même milieu qu'elle et qui lui assure une certaine sécurité. Porte parole de l'écrivain, il représente le petit bourgeois qui assume la réalité et qui a une grande foi dans l'homme, dans la vie elle-même, "il n'y avait pas de péché, pas de faute, pas de passé: tout cela était fini. Il n'y avait plus que de l'avenir" (Roy, 1993: 403).

Le roman retrace, traduit le parcours historique d'une société qui a fait la transition entre un passé traditionnel et rural, où se trouvent leurs racines, représenté par les parents, Rose Anna et Azarius, et un monde nouveau que les jeunes protagonistes cherchent dans la réalité urbaine montréalaise:

Jean songea non sans joie qu'il était lui-même comme le bateau, comme le train, comme tout ce qui ramasse de la vitesse en traversant le faubourg et va plus loin prendre son plein essor. Pour lui, un séjour à Saint-Henri ne le faisait pas trop souffrir; ce n'était qu'une période de préparation, d'attente.

[...] Mais au-delà, [...] apparaît la ville de Westmount échelonnée jusqu'au faite de la montagne dans son rigide confort anglais. Il se trouve ainsi que c'est aux voyages infinis de l'âme qu'elle invite. Ici le luxe et la pauvreté se regardent inlassablement, depuis qu'il y a Westmount, depuis qu'en bas, à ses pieds, il y a Saint-Henri. Entre eux s'élèvent des clochers (Roy, 1993: 36).

Ce roman sur Montréal, roman de la ville, a sans doute une portée universelle et une valeur documentaire, avec ce problème généralisé de la migration de la campagne et de l'établissement de cette population dans la ville. Il y a à nouveau la présence d'une utopie dans un double sens: Rose Anna et Azarius vivent en situation d'exil et pour eux il s'agit d'un passé

⁶ Consulter à ce sujet Yannik Gasquy-Resch (1975 et 1978).

mythique idéalisé, un lieu de la nostalgie, et ils pensent souvent à leur vie d'autrefois, ensoleillée, libre, à la campagne, où se trouvent leurs illusions et leurs valeurs vitales; pour les plus jeunes, comme Florentine, Jean ou Emmanuel, il s'agit d'un futur à faire, chargé d'espairs et peut-être de souffrances mais où ils peuvent construire une rêverie nouvelle, différente, un rêve de réussite, au seuil de la vie urbaine qui devient un espace fascinant et énigmatique.

Mais que cette ville l'appelait maintenant à travers Jean Levesque. À travers cet inconnu, que les lumières lui paraissaient brillantes, la foule gaie, [...]. Jamais elle n'avait rencontré dans sa vie un être qui portât sur lui de tels signes de succès. Il pouvait bien, ce garçon, n'être qu'un mécanicien en ce moment, mais déjà elle ne doutait pas plus de sa réussite dans l'avenir, dans un avenir très rapproché même, que de la justesse de l'instinct qui lui conseillait de s'en faire un allié (Roy, 1993: 37).

Gabrielle Roy a construit réellement les premières images représentatives de la beauté de Montréal dans sa nouvelle dimension sociale, en tant que métropole, comme ville francophone et américaine et aussi multiculturelle, dans son milieu populaire et urbain, avec le citoyen ordinaire qui cherche à s'intégrer à la métropole et qui subit l'aliénation d'une ville hétérogène et "babélique". La ville de Montréal, image de n'importe quelle ville où ses habitants peuvent se rencontrer, est définie dans ce roman à travers les cafés, le quartier de Saint-Henri, un quartier excentrique et populaire, le quartier anglais de Westmount, lieu de tous les désirs et réussites, et la rue Sainte-Catherine, le centre d'une grande ville; ces éléments urbains montréalais servent à tracer le décor d'une société et dans un contexte socio-économique particulier⁷.

Les ruelles de Saint-Henri offrent l'image d'une beauté découverte par les sensations, les émotions, la dimension affective qui affirment la progressive conquête de l'espace par l'habitant, la modification de la relation avec l'espace: "Tout de cette atmosphère de départ et de voyage que je trouvai dès ce soir-là à Montréal était bien de nature à me retenir, car longtemps elle constitua ma seule patrie, me consolant en quelque sorte de n'en avoir pas d'autre, me soufflant que nous ne sommes jamais que des errants et qu'il est mieux de ne rien posséder si l'on veut du moins bien voir le monde que nous traversons en passant" (Roy, 1984: 503). Les migrants arrivés en ville se sont regroupés en fonction de leur origine, de leur langue et de leur classe, et c'est ainsi que ce quartier définit un mode de vie, une sorte de personnalité qui finalement rend visible, lisible, séduisant l'espace lui-même, la ville: "...la foule, matin et soir, piétinait et des rangs pressés d'automobiles y ronronnaient à l'étouffée. Souvent alors de coups de klaxons furieux animaient l'air comme si Saint-Henri eût brusquement exprimé son exaspération contre ces trains hurleurs qui, d'heure en heure, le coupaient violemment en deux parties" (Roy, 1993: 34)⁸.

La rue Sainte-Catherine constitue un autre visage de Montréal, où se développe le commerce francophone: rue de l'ébullition, de l'animation, du spectacle, de la possibilité de réussite, où la ville se manifeste et exprime la vie de façon ouverte, et à tous, et qui personnifie tous les désirs de la population française de Montréal. Une rue sans une identité évidente, avec un mélange dans l'architecture et qui reproduit la pluralité de la ville, l'absence d'uniformité, avec plusieurs quartiers très différents les uns des autres. C'est le centre-ville qui résume et concentre

⁷A ce propos G. Bessette a écrit une longue étude sur Gabrielle Roy dans *Une littérature en ébullition*, (1968: 219-303).

⁸ Dans ce sens l'utilisation du jocal, surtout par Michel Tremblay, souligne l'aliénation linguistique des francophones au Québec et le pouvoir de l'anglais dans la ville de Montréal où l'on veut rejeter le français standard et affirmer la révolution par le langage. Le jocal est la langue des milieux populaires de Montréal, une langue en quelque sorte déformée et qui est le signe de l'infériorité culturelle et économique du Canadien français. "C'est une forme linguistique issue de l'absence d'une langue nationale et du voisinage d'une langue étrangère dominante" d'après L. Girouard (1964).

l'hétérogénéité des cultures, des habitudes, des discours de Montréal. Une rue qui devient la plate-forme pour le rêve:

La ville était pour le couple, non pour quatre ou cinq jeunes filles, liées absurdement par la taille et qui remontaient la rue Sainte-Catherine en s'arrêtant à chaque vitrine pour admirer des choses que jamais elles ne posséderaient (Roy,1993:26).

Finalement il est deux lieux qui construisent aussi cet imaginaire montréalais, le Mont-Royal, la montagne, et le fleuve, le Saint-Laurent. Dans ce roman le Mont-Royal, contemplé du bas de la ville, apparaît comme le lieu pour la rêverie, comme l'espace de l'ambition sociale et de l'aspiration professionnelle: "Ses ambitions, ses griefs se levaient et l'enserraient alors de leur réseau d'angoisse. Il était à la fois haineux et puissant devant cette montagne qui le dominait" (Roy, 1993: 36). Le fleuve n'est pas intégré dans ce roman de la ville, surtout parce qu'il évoque le voyage, le départ, il favorise la rêverie de la fuite, et dans ces romans il s'agit justement de s'approprier l'espace urbain pour y rester, pour commencer à nouveau, oubliant le passé rural. On cherche la protection d'une ville à construire à l'intérieur de cette métropole multiculturelle, lieu de la dépossession qu'il faut pourtant posséder, espace de l'exil et de l'errance où l'on veut se fixer, ville plurielle, européenne et américaine, dont on cherche, à travers ces petits quartiers, une identité, une personnalité, une certaine beauté, ce "bonheur d'occasion".

La ville devient ainsi le lieu de l'espoir, car il abrite une trouée lumineuse, une chance de trouver un véritable refuge, substitut de cet autre cadre campagnard perçu avant comme le seul lieu privilégié, idéalisé, rédempteur, le seul espace capable d'assurer la prospérité à celui qui y habite. La ville remplace radicalement le sol natal et acquiert maintenant une valeur humaine parce qu'on y cherche la vie, parce qu'elle se confond avec l'habitant, avec son existence, dans ses différentes manifestations, dans ses multiples fonctions. Gabrielle Roy essaie de réconcilier l'homme et la ville, de donner un peu de bonheur à son inhumanité.

Montréal apparaît pour la première fois dans ce roman comme le symbole de la ville *moderne*, d'une ville toujours à construire, non définitive, de la ville des conflits et des rencontres, d'une ville inachevée qui veut être nommée, identifiée. La ville offre un espace ouvert à la création, à la recherche et à l'affirmation de sa propre identité. Gabrielle Roy décrit une ville énigmatique, singulière, espace indécis, lieu d'exil et lieu de quête, où l'on cherche sans cesse la beauté, la plénitude de l'existence elle-même. Il est évident que l'auteur refuse la différence sexuelle dans la littérature, où il est question de retrouver les racines, d'assumer la marginalisation, de s'intégrer à la métropole, en tant que citoyen anonyme et universel. L'imaginaire collectif rassemblé dans un sujet consacré à la ville, donc à l'homme. La ville devient sans doute métaphore de la vie et le roman l'emblème de Montréal.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTOLINI, A. et BONELLE, Y.-H. (1994). *Les villes du désir*. Paris: Galilée, col. Débats.
- BESSETTE, G. (1968). *Une littérature en ébullition*. Montreal: Ed. Du Jour.
- CHARBONNEAU, R. (1947). *La France et nous, journal d'une querelle*. Montreal: Ed. De l'Arbre.
- GASQUY-RESCH, Y. (1975). "La problématique urbaine dans deux romans de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*". *Etudes Canadiennes*, no1.
- GASQUY-RESCH, Y. (1978). "La ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion*", *Voix et Images*, vol. 4, no 2.

- GASQUY-RESCH, Y. (1980). *L'Imaginaire de la ville: Montréal dans la fiction québécoise de 1940 à 1980*. Université de Provence (Aix Marseille I). Thèse de doctorat d'état.
- GASQUY-RESCH, Y.(1994). *Littérature du Québec*. Vanves: Edicef.
- GASQUY-RESCH, Y. (1994). "Le phénomène du rejet dans les métropoles culturelles" in MELANÇON, B. et POPOVIC, P. (sous la direction).
- GIROUARD, L (1964). *Parti Pris*, vol. 22, no4.
- MEDAM, A. (1994). "À Montréal et par-delà, passages, passants et passations" in MELANÇON, B. et POPOVIC, P. (sous la direction).
- MELANÇON, B. et POPOVIC, P. (sous la direction) (1994). *Montréal 1642-1992. Le grand passage*. Montreal: XYZ.
- ROY, G. (1969). *La route d'Altamont*. Montreal: HMMH.
- ROY, G. (1971). *Alexandre Chenevert*. Montreal: Beauchemin.
- ROY, G. (1982). *Fragiles Lumières de la terre*. Ecrits divers. Montréal: Stanké.
- ROY, G. (1993). *Bonheur d'occasion*. Montreal: Boréal.
- SANSOT, P. (1996). *Poétique de la ville*. Paris: A. Colin.

UNA APROXIMACIÓN AL TÓPICO DE LA BELLEZA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Ángeles Encinar
Saint Louis University, Madrid Campus

No es preciso dar nombres para admitir que la belleza es un tema que ha estado presente en la literatura universal. Mujer y belleza son términos asociados con frecuencia en todas las literaturas y, por ende, en la literatura española. A modo ilustrativo se puede tomar como referencia, para nuestro propósito, una pequeña obra maestra de uno de nuestros más eminentes autores, *La fuerza de la sangre* (1612) de Miguel de Cervantes¹. Desde el comienzo de esta narración se plantea uno de los puntos más polémicos y candentes al enfocar el tema que nos ocupa: la belleza como símbolo sexual en la mujer. De este modo certifica el narrador en el texto: "Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, que así quieren que se llame la hija del hidalgo, comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen" (Cervantes, 1992:77-78). Rodolfo no duda en raptar y violar a Leocadia y, posteriormente, sigue reafirmando en el pensamiento que desde el principio había manifestado y al ser interrogado por su madre afirma: "La hermosura busco, la belleza quiero..."(91), para un poco más adelante, al observar de nuevo el rostro de Leocadia, mantener: "Si la mitad desta hermosura tuviera la que mi madre me tiene escogida por esposa, tuviérame yo por el más dichoso hombre del mundo" (92).

Es significativo señalar que la identificación de mujer y belleza, con el consecuente menosprecio a tantos otros aspectos del ser femenino, se ha hecho -es evidente- desde multitud de otros paradigmas además del literario. También resulta sorprendente y viene al caso mencionar que el padre de la filosofía moderna, Emmanuel Kant, en una de sus obras destaca como nota dominante de la condición masculina lo sublime y de la femenina lo bello y, aunque admite que la inteligencia de la mujer es equiparable a la del hombre, califica a la de éste de "profunda" y a la de la mujer de "bella" (Kant, 1990:67).

Después de haber ejemplificado, a modo de relámpago, ciertos casos manifiestos de equivalencia obligada entre el pretendido binomio mujer-belleza, vamos a enfocar, en el presente trabajo, algunas aproximaciones al motivo de la hermosura femenina en la narrativa española actual. Los relatos de Marina Mayoral, Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Esther Tusquets y Paloma Díaz Mas serán centro de nuestro análisis a la luz de las teorías expuestas por Naomi Wolf (1991), Isobel Grundy (1993) y Ellen-Zetzel Lambert (1995).

Hace ya algún tiempo Toni Morrison sugería que la belleza física es una de las ideas más destructivas en la historia del pensamiento humano (Morrison, 1979: 95) y, más recientemente, Patricia Yaeger citaba a Mary Oliver subrayando que la belleza puede significar algo malo tanto para la mujer que la posee como para la que carece de ella. (Yaeger, 1993: 106-109). Una ideología de la belleza como algo negativo, capaz de destruir la integridad de la mujer, al privarla de toda su libertad o independencia por su consideración como un mero objeto sexual, es la que se denuncia abiertamente en el relato de Marina Mayoral titulado "Querida amiga". En los

¹ Se ha estudiado esta magnífica *novela ejemplar* desde el punto de vista de la honra y de "la pérdida y la restauración" (Sieber, 1992:13) pero nunca con la perspectiva que aquí se presenta.

párrafos iniciales del cuento, la narradora en primera persona confiesa con toda rotundidad: "Mi desgracia fue ser guapa" (Mayoral, 1995: 158) y según va progresando la historia confirma: "Me hice mujer de bandera y eso fue mi desgracia, porque la mía no era una belleza como la de otras, que parecen vírgenes de estampa; no: yo atraía a los hombres, los encendía, aunque no hiciese nada" (161). Tal y como parece indicar claramente el texto, la protagonista se convierte en un objeto sexual y aún más concretamente, en palabras de Isobel Grundy, podría decirse que se la construye "*as material, as a sign traditionally placed to be read and responded to by the male subject*" (Grundy, 1993: 75). Pero además hay que resaltar que la protagonista se ve envuelta en ese juego gratificante, de doble filo, de sentirse admirada sexualmente, adorada, considerada como algo bello. Y este deseo, aunque se haga pasar como un homenaje, responde en realidad al deseo de otra persona de controlarnos, como indica Ellen Lambert (1995: 20), y debe reconocerse como tal. La narradora cae, casi sin percibirlo, en este ambiente engañoso de sensaciones agradables y así lo demuestran sus palabras: "Yo era una mujer que gustaba a los hombres, ya le dije; siempre tenía más de uno alrededor buscando su ocasión. Jóvenes y viejos, todos se me arrimaban y tenían algo que decir cuando yo pasaba" (Mayoral, 1995: 163). Más tarde se dará cuenta que al involucrarse en esta trampa de miradas y deseos va perdiendo el dominio sobre sí misma, y la situación evoluciona de forma tal que termina por entregar el poder al hombre que pretende poseerla, como admite con sinceridad en su monólogo: "Después de eso, todo el mundo me dio por perdida [...] a mí no me perdonaban ser guapa y alegre. De mí, aunque fuera como santa María Goretti, habían de hablar igual. Y yo también estaba avergonzada. Entre todos me hicieron sentir así y ni siquiera supe defenderme"...(165-166).

El momento más dramático del cuento, en el que se evidencia la reducción absoluta a objeto sexual que se ha hecho a esta mujer, es cuando se revela la conducta de su marido después de la noche de bodas. Premeditadamente guardó el camisón manchado de sangre de su esposa y al regresar a su casa, una vez reunido con sus compañeros, lo pasó de mano en mano afirmando: "Ya os lo dije, que a esta mujer la estrenaba yo" (168). No hay duda que se ha producido una subversión de la dignidad sexual femenina, pero aún más se le ha anulado su consideración como persona ya que en realidad, transcribiendo las palabras de Lambert, "*The way to deny a woman her integrity as a person is to see her body as a collection of parts*" (1995: 31).

En "Parece tan dulce" de Rosa Montero se presenta una perspectiva muy diferente del tema de la belleza. La protagonista de este relato es una mujer profesional: una abogada que trabaja en un despacho laboralista. Se trata pues, en este caso, de enfocar la belleza de la mujer dentro de un contexto laboral y personal. En esta línea resulta muy aleccionador el pensamiento de Naomi Wolf al subrayar: "En la década de los ochenta resultó evidente que, a medida que aumentaba el poder de las mujeres, aumentaba también la importancia de la belleza. Cuanto más se aproximaba la mujer al poder, mayor conciencia de su propio físico se le exigía. La "belleza" se convierte en la condición necesaria para dar el siguiente paso" (Wolf, 1991: 36).

Esta parece ser con toda certeza la conducta a que se ve sometida la mujer de esta historia. Según su marido -el narrador del relato- se mantiene guapa, pero es a costa de dedicar gran parte de su tiempo libre a este empeño, para así poder darse masajes, teñirse el pelo, hacer gimnasia siempre que tiene oportunidad y untarse la cara de cremas y mascarillas sin ninguna tregua. Se refleja en esta narración la implantación de una ideología de "supermujer", en términos de Wolf, a quien se le exige no sólo ser sobresaliente y competente en su mundo de ejecutiva, por ejemplo, sino que también debe añadir a su "agenda profesional un elaborado trabajo de belleza" (Wolf, 1991: 34). Además resulta sumamente interesante señalar cómo se muestra en el cuento la categoría de estatus que se ha concedido al concepto de la belleza, pues se antepone a ésta en menoscabo de tantos otros valores, entre ellos, la intimidad y el amor o la amistad, por citar

algunos. Paradójicamente, aunque muy comprensible dentro del texto, el hombre narrador de esta historia es quien deja constancia de la realidad de este hecho:

... tantos esfuerzos por mantenerse guapa ¿para quién? Debe ser para Donatella, para Contreras, para Zaldívar. Para mí no es, eso está claro: a mí me ofrece la tramoya del afeitado, un gorro de plástico en el pelo, un aspecto ridículo. No sé si lo hace por sadismo: para afrentarme con su presencia. O sí, lo que sería peor (lo que sospecho), lo hace simplemente porque no me ve, porque no me tiene en consideración, porque no existo (Montero, 1995: 248-249).

"Lúnula y Violeta" es un relato de Cristina Fernández Cubas en el que, a primera vista, pasa desapercibido el tema de la belleza, aletargado por otros contenidos recurrentes en esta escritora: la figura del doble, la metaficción y la fantasía. Sin embargo, desde el comienzo de la narración se hace patente la importancia de la imagen externa ya que la narradora, en un acto de total afirmación, rompe el espejo que por tanto tiempo le ha resultado una afrenta.

Violeta (doble de Lúnula) representa en el cuento la mujer, o mejor dicho, el otro "yo" de esa mujer que internaliza y teme las normas y los estereotipos sociales, que se preocupa por el peso y por la evidente gordura de su cuerpo:

...el extraño contraste entre su exuberancia sin límites y el bonito vestido de raso pensado, con toda seguridad, para una mujer diez tallas más menuda. Me gustó su decisión, el desprecio que parecía tener de sí misma. Su cuerpo, desmesuradamente obeso, seguía moviéndose sin descanso. [...] Lúnula, la primera mujer que conocí en la ciudad, era lo más distante a una mujer hermosa (Fernández Cubas, 1988:17).

No obstante, al lado de esa apariencia física avergonzante e intimidadora, Violeta admite un cúmulo de cualidades tan sobresalientes en su otro "yo", Lúnula, que aniquilan y hacen que los demás olviden lo que llama sus deformidades físicas. Por eso, alaba de modo entusiasta la magia de sus ojos, el magnetismo de su mirada y sobre todo su inigualable destreza de narradora. A partir de este enfoque, especialmente interesante desde nuestra perspectiva, puede verse que este cuento aboga por otro modelo de belleza muy diferente al establecido por los paradigmas socioculturales de las últimas décadas. Se trata de la belleza que Lambert califica como "difícil", y la denomina así porque es difícil de aprehender en dos sentidos: la dificultad de percibirla a nivel estético y a nivel físico. Una belleza de la que no se puede hacer inventario y que no deshumaniza a la mujer (Lambert, 1995: 70-76).

Si seguimos manteniendo que Lúnula y Violeta son en realidad, como sugiere la nota del editor al final del cuento, las dos proyecciones de una sola persona, Victoria Luz (las consonantes que inician el nombre compuesto son, asimismo, las iniciales de los otros dos nombres), podríamos concluir que en el desenlace de este relato se asume la afirmación que constituye el eje central del estudio de Ellen Lambert: "*Beauty as the confirmation of identity*" (19). La idea de poder vincular el sentido de la belleza con la sensación de ser más enteramente una misma, en vez de negar una parte integrante del propio yo. Al final de la narración Violeta asume su identidad de forma plena y es esto lo que le hace describir a Lúnula en los siguientes términos: "Vestía un traje de satén negro y llevaba el pelo recogido tras las orejas. Estaba hermosa. Antes, mientras le cepillaba y trenzaba el cabello, se lo he dicho. Cada día que pasa sus ojos son más luminosos y azules, su belleza más serena. Pero Lúnula conoce demasiado los cumplidos y no me ha prestado atención" (Fernández Cubas, 1988:29). Es obvia la evolución que ha experimentado la voz narradora al evaluar el aspecto físico de Lúnula. Ahora aparece lo externo y corporal como expresión de una realidad interna, la belleza surge como fruto maduro de la ratificación de la

propia identidad. De ahí proviene la fusión que se ha producido de estos dos "yoes" en la conclusión del relato.

Una belleza que también podría calificarse de "difícil", alejada de todo estereotipo, cuyo encanto parece esconderse en el interior del propio carácter, en aquellos elementos que definen a la persona como tal, es la que se presenta en "La niña lunática" de Esther Tusquets. El relato comienza con la descripción que el narrador hace de Silvia desde la perspectiva del protagonista:

La había visto por primera vez, haciendo cola delante de la filmoteca, las piernas flacas y larguísimas, desproporcionadas con el resto del cuerpo, el cabello castaño muy corto y en punta, como el de un pillete, la mirada atónita y sonámbula (acababa de pasar junto a él, estaba seguro, sin verlo), y le hizo pensar de inmediato en esas princesas corzo que pueblan los relatos fantásticos, atrapadas en el momento preciso de la metamorfosis, cuando acaban de recuperar sus formas de mujer y conservan todavía vestigios de su estado anterior, ese aire torpón y desmañado del cervatillo que no sabe qué hacer con unas patas que descubre demasiado largas y zascandilea por un bosque embrujado, donde inventan los duendes juegos mágicos y descarados, en ocasiones perversos, y puede toda una reina de hadas enamorarse perdidamente del primer palurdo con cabeza de asno que se le cruce en el camino (Tusquets, 1996:68).

Es interesante subrayar que el tipo de belleza que se asigna se aleja por completo de cualquier canon establecido². Precisamente, al situarse en la esfera de la ambigüedad, en un espacio proclive a la licantropía, un lugar fronterizo entre la realidad y la fantasía se presume que, al igual que en la mitología infantil, conducirá a descubrir junto a una apariencia de fealdad -una cabeza de asno o una rana- un yacimiento de perfección interior, de hermosura diferente.

Hay que hacer hincapié, como se ha indicado en algún otro estudio, que son las novelistas contemporáneas quienes con mayor decisión han creado una imagen exterior de la mujer que no se corresponde con el ideal de belleza tradicional (Truxa, 1981: 64). Numerosas protagonistas de narraciones de Laforet, Matute, Martín Gaité o Dolores Medio se suman a la presentada en el cuento de Tusquets para denunciar y enfrentarse de manera radical a la exigencia del canon de belleza establecido. En la mayoría de los casos se habla de mujeres morenas, en vez de las típicas rubias, flacas, y cuyo atractivo radica en su inteligencia y sensibilidad.

En este relato de Tusquets se puede asumir el mensaje que Naomi Wolf desea transmitir a las jóvenes actuales. La idea de que "su cuerpo es valioso simplemente porque ellas están dentro de él, [...] que las mujeres tienen valor por sí mismas con el pretexto de la belleza o sin él" (Wolf, 1991: 266). A través del protagonista masculino de esta narración se refuerza el anterior enunciado. Es él quien, de forma reiterativa, ha manifestado su admiración y atracción por esta muchacha, cuya descripción y rasgos físicos están plenamente apartados de cualquier mirada y gusto convencional, como dan fe las siguientes palabras:

Y la amó de inmediato, le parece, por sus piernas largas, su aire desmañado, su cabello de muchacho, su mirada atónita, y tal vez también ya entonces, unos minutos después de verla por primera vez, por algo equívoco que emanaba de ella y le turbaba como si estuvieran todavía la especie, el sexo y la edad por definir porque era imposible fantasear un ser menos viril, y sin embargo no se arriesgaría quizá nadie a asegurar que se trataba propiamente de una mujer. Era, se dijo, el acabado arquetipo de la adolescencia y, por lo mismo, de la ambigüedad (Tusquets, 1996: 69).

Envejecer es una palabra que intimida a cualquier ser humano que ya ha alcanzado la edad adulta. Desde esta perspectiva, por razones que serían fáciles de explicar, se ha mantenido

² Fernando Valls ha señalado este hecho en el prólogo que hace al volumen, no sólo en referencia a este cuento sino también respecto a "Recuerdo de Safo" y la novela *El mismo mar de todos los veranos*.

cierta relación paranoica entre la mujer de edad y la belleza. Ha sido lugar común pensar que una mujer mayor ha perdido todo su atractivo y hasta se ha visto mal -desde un punto de vista social y cultural- que una mujer madura deseara gustar y fuera centro de atención. Incluso en casos extremos se ha llegado a considerar algunas señales de envejecimiento como síntomas de enfermedad. Por eso, dentro de este contexto Naomi Wolf ha denunciado que a la mujer "cuando envejece, se pretende convencerla de que sin "belleza" caerá en la nada y en la desintegración" (Wolf, 1991: 298).

"En busca de un retrato" de Paloma Díaz Mas se sitúa en el lado opuesto. El enunciado de este relato se constituye en una auténtica prueba de afirmación frente a la edad; podríamos concluir que se trata de un canto de alabanza a la vejez. La voz narradora lo confirma desde el inicio: "Y además era bella, hermosa como ninguna mujer que yo conociese. Pero de esto último no me di cuenta hasta el día de la foto. Y quede claro que no son recuerdos de infancia: a la abuela María la conocí siendo ella ya vieja, y yo casi tenía treinta años" (Díaz Mas, 1993: 90).

El cuento está inmerso en un tono poético que se acentúa al revelar con minuciosidad y perfección el ambiente que rodea a esta admirable mujer. El lector descubre, a través de todos los sentidos evocados, las diferentes dependencias de su casa, los objetos que la rodean y sus más sencillas pasiones, en particular, su inclinación culinaria. Pero por encima de esto, la narradora habla con profunda emoción al recordar a ella y recordar sus arrugas, su sonrisa picarona, su pelo anacarado, la vivacidad de sus ojos, la fortaleza que emanaba de su cuerpo -aún a los ochenta años- y, finalmente, no puede por menos que concluir: "Desde aquel día me gustó imaginar lo hermosa que debía haber sido la abuela María de joven. Porque a una vejez tan dorada y bella, tan pulcra y perfecta, tan vivaz y venerable, sólo podía haber precedido una madurez espléndida, una juventud de belleza fascinante" (Díaz Mas, 1993: 91).

Este fragmento se constituye en el punto álgido del relato. A partir de ahí la narradora se esforzará por obtener una foto, es decir, la prueba con la que pueda corroborar su tesis. Sin embargo, la realidad le devolverá una imagen muy distinta, contraria a sus expectativas, y tendrá que admitir que la belleza de esta anciana no es fruto de una juventud decadente sino producto exquisito de la experiencia y los años. Esta conclusión está en perfecta consonancia con la propuesta de Wolf cuyas palabras podrían erigirse en magnífico epílogo de este cuento: "La madurez de una mujer que ha seguido creciendo es un hermoso espectáculo" (Wolf, 1991: 300).

Los distintos enfoques de los relatos considerados en este ensayo podrían converger en la siguiente afirmación: "*Beauty is a highly misleading sign, it is the involvement in reading that is all*" (Grundy 1993: 85). Suenan rotundas estas frases de Grundy, a modo de eco que en cada repetición deja mayor constancia de su presencia. Bien desde una postura de denuncia, bien desde un acto de afirmación, se ha podido constatar en estos cuentos el deseo de manipulación, la ofensa, la ambigüedad, la diferenciación o el equívoco que existe detrás de la palabra belleza. Es necesario concluir, como han proclamado los estudios teóricos a los que se ha aludido, que sólo es justo y lógico un entendimiento de la belleza que promueva la propia identidad de la mujer, su autoestima y la idea de verse y ser contemplada como la expresión externa de una realidad interior. La propuesta de estos relatos es resaltar la aceptación de una belleza diferente, de una belleza con un significado auténtico y profundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERVANTES, Miguel de (1992). *Novelas ejemplares II*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ MAS, Paloma (1993). "En busca de un retrato". En *Cuento español contemporáneo*. Angeles Encinar y Anthony Percival (eds.). Madrid: Cátedra, 89-93.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1988). *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*. Barcelona: Tusquets.
- GRUNDY, Isobel (1993). "Against Beauty: Eighteenth-Century Fiction Writers Confront the Problem of Woman-as-Sign". En *Reimagining Women: Representations of Women in Culture*. Shirley Neuman y Glennis Stephenson (eds.). Toronto: University of Toronto Press, 74-86.
- KANT, Emmanuel (1790). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza, 1990.
- LAMBERT, Ellen-Zetzel (1995). *The Face of Love: Feminism and the Beauty Question*. Boston: Beacon.
- MAYORAL, Marina (1995). "Querida amiga". En *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Angeles Encinar (ed.). Barcelona: Lumen, 155-169.
- MONTERO, Rosa (1995). "Parece tan dulce". En *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Angeles Encinar (ed.). Barcelona: Lumen, 245-253.
- MORRISON, Toni (1979). *The Bluest Eye*. London: Chatto.
- TRUXA, Sylvia (1981). "Rubias Melibeas y dark ladies en la novela española contemporánea", *Arbor* 110: 432, 55-68.
- TUSQUETS, Esther (1996). *La niña lunática y otros cuentos*. Pról. Fernando Valls. Barcelona: Lumen.
- WOLF, Naomi (1991). *El mito de la belleza*. Trad. Lucrecia Moreno. Barcelona: Emecé.
- YAEGER, Patricia (1993). "The Language of Blood: Towards a Maternal Sublime". En *Reimagining Women: Representations of Women in Culture*. Shirley Neuman y Glennis Stephenson (eds.). Toronto: University of Toronto Press, 87-109.

PURA BELLEZA. DESDE TERESA DE JESÚS

Concha Fernández Martorell

Quisiera realizar una reflexión estética y filosófica sobre un aspecto concreto del concepto de "belleza". Para ello he escogido algunas ideas que Teresa de Jesús traza en las *Moradas* (texto fechado en 1577) en relación con la naturaleza del alma.

Los escritos de Santa Teresa ofrecen una gran claridad sobre el crítico momento situado entre la noción clásica de belleza, tal y como se describe en Platón, y la emergencia del pensamiento moderno. Podemos observar en sus textos el nacimiento de una nueva concepción que, sin embargo, contiene una herencia ineludible.

En Santa Teresa coinciden tres elementos que están en los fundamentos de nuestra cultura y se entrelazan en un lenguaje simple y una disposición muy estructurada, oportunidad que le ofrece la propia naturaleza del discurso místico.

El primero es la tradición platónica que atraviesa el mundo medieval -desde Plotino y su influencia en San Agustín- e inunda el humanismo renacentista. Sabemos que Santa Teresa leyó a San Agustín, a quien cita en las *Moradas*, y estuvo muy influida por los *Abecedarios espirituales* del franciscano -orden que seguía la tendencia agustiniana- Francisco de Osuna.

En el *Banquete* Platón desarrolla la idea del "amor a la belleza". El alma, la razón, pasando por etapas sucesivas desde el amor a los cuerpos bellos, las acciones bellas y los bellos conocimientos, se va elevando hasta percibir "como un relámpago" el gran "océano de la belleza", la *idea en sí*, pura y eterna, que hace bellas a las cosas.

Resulta sugerente poner en relación esta descripción platónica con un segundo elemento: el "sentimiento oceánico" que Romain Rolland sitúa en el origen de toda religión. Un sentimiento de eternidad, de algo sin límites ni barreras, una idea que habita inexplicable en la mente humana y que sería la fuente de la energía religiosa. La mística hace suyo este sentimiento y lo manifiesta a través de múltiples metáforas; en el éxtasis el tiempo se detiene, una luz poderosa se expande y se refleja sin fin, el agua no cesa de manar -son imágenes de Santa Teresa que poseen un claro tono platónico y manifiestan el semblante de la muerte que es, propiamente, el sentimiento de eternidad.

Un tercer aspecto es relevante en la escritura de Teresa de Jesús: la constitución de un sujeto puro, un yo intelectual absoluto y vacío -como señala Eduardo Subirats en *El alma y la muerte* (1983). En las *Moradas* el "océano de la belleza" que Platón situaba en el Mundo de las Ideas, se encuentra en el interior: es "la hermosura del alma"; y el "sentimiento oceánico" de las religiones adquiere vigencia como una experiencia personal y biográfica que la propia Santa Teresa declara como suya. Se está produciendo de manera incipiente el nacimiento del sujeto moderno, medio siglo antes de que Descartes fundamentara el yo racional en su famosa sentencia: "pienso, luego existo".

El telar con que va a ser posible fabricar este entrelazado textual es la mística, que permite vincular las nociones religiosas con una experiencia personal, presididas por el amor -la tendencia o atracción- hacia la contemplación de "la hermosura del alma".

La mística, tal y como la entendemos hoy, tuvo su origen en el siglo XIV y se desarrolló con intensidad durante los siglos XVI y XVII, precisamente cuando decaen y se tornan increíbles los signos públicos de Dios: la sociedad se ha hecho laica y el saber se está constituyendo

científicamente, las instituciones eclesiásticas han perdido fuerza frente al poder civil y el lenguaje escolástico no es capaz de ofrecer una percepción de los misterios que contiene la religión.

El "sentimiento oceánico" del que hablábamos, la vivencia de lo universal y eterno, el sentido de la existencia, que está perdiendo su fundamento en una sociedad cuyas instituciones han cesado de ser religiosas y lo eclesiástico se dirime entre el discurso recalcitrante y la represión, se repliega hacia el interior y halla en los hechos de conciencia su lugar privilegiado. La mística ofrece un nuevo lenguaje en que poder expresarse y un refugio ante la deficiencia y mezquindad sociales, como la propia Teresa de Jesús deja muy claro en sus escritos.

La herencia platónica recogida por el renacimiento italiano -con Ficino y Pico de la Mirándola- había centrado su atención en el amor y la belleza, que atrae al alma hacia el encuentro con la divinidad.

Todos estos elementos están presentes en los escritos de Santa Teresa, y vamos a tratar de analizarlos desde el concepto de belleza.

Platón había definido la Belleza como una idea pura vacía de contenidos, una realidad inteligible que hace que en el mundo sensible haya cosas bellas. En realidad no se puede decir nada más concreto de ella, en tanto que pertenece al mundo de las ideas universales. Por ello, cuando Platón, en el *Filebo*, trata de describir qué es lo que hace bellas a las cosas sensibles, no puede salir de la pura forma: líneas, puntos, medida, simetría e incluso "colores puros", a los que añadirá en las *Leyes*, la armonía y el ritmo. Todos ellos son conceptos matemáticos destinados a organizar racionalmente el espacio desde la geometría y el tiempo en términos de proporción musical.

Si nos situamos ahora en los escritos de Santa Teresa, la belleza que confiere al alma es también indefinible salvo a través de imágenes que muestren su vacío: "diamante", "cristal", "espejo"; en su centro, el "sol" -platónico- refracta su luz en los planos geométricos del Castillo diamantino, atraviesa la transparencia cristalina de las moradas y se refleja en el espejo del alma produciendo el deslumbramiento del éxtasis. Esta concepción espacial geométrica del alma, de esta ciudad interior llena de moradas -que recuerda a la "ciudad de Dios" agustiniana o a la "ciudadela" del místico Eckhart-, también adquiere contenidos de la naturaleza -"perla oriental", "árbol de vida" plantado en las "aguas vivas" de Dios, "palmito"-, pero, en último término, son sólo visibles siempre y cuando el "sol" pueda iluminarlos y descubrir su maravilla, para lo cual tendrá que quitarse la "tierra de los ojos", extraer el "pañito muy negro" que cubre el cristal -según imágenes de Santa Teresa.

Tras definir las cualidades de esta "fortaleza interior" que es el alma, las moradas describen el camino que hay que recorrer para llegar a contemplarla, poniendo en relación la escalera de la Belleza platónica y la ascesis mística.

La segunda morada recomienda la oración como puerta de entrada; en la tercera el recogimiento; la cuarta accede a la meditación y el entendimiento, donde podrá ya gozar de los "gustos" de Dios, es decir, habrá llegado a comprender algo de su hermosura; y este primer acceso a la belleza ejerce una mayor atracción y empuja al alma para seguir buscando en su interior este "tesoro escondido". Es el momento iniciático del camino, donde se produce el comienzo de la elevación ascética.

En las quintas moradas empiezan los momentos de éxtasis, es decir, el traspaso de la vivencia empírica a la pureza racional. La descripción es verdaderamente prodigiosa: se produce una paulatina "suspensión" de los sentidos, el alma está aquí como "adormizada", ha muerto a las cosas del mundo, ha sido arrancada de su cuerpo, pero no comprende lo que ha pasado. Este es el momento de transición, en el que se está constituyendo el sujeto místico.

Las sextas moradas imprimen la entrada definitiva a esta identidad cristalina vacía, es el momento del "arrobamiento", el robo del alma por Dios. Las manos se enfrían, los sentidos se pierden, el cuerpo flaquea y se descoyunta, se produce un auténtico sentimiento de muerte corporal que no es exactamente dolor, sino un no-sentir, pues el alma se está desprendiendo, Dios la hace suya, la rapta, ella misma quiere entregarse a Dios, deshacerse del cuerpo, morir, y es esto exactamente lo que le duele, no morir: "muere por no morir".

A partir de esta contradicción las paradojas -un artilugio literario propio de la mística e inherente a su naturaleza: hablar de lo que no se puede decir- se multiplican: el alma sufre padecimientos terribles por no morir, se atormenta porque piensa no merecer tanta alabanza, encontrarse en situación tan privilegiada que le ha permitido contemplar la hermosura del alma en estas últimas moradas, donde habita el propio Dios. Y este sufrimiento es la soledad, la incompreensión, especialmente de los confesores, murmuraciones de las gentes, la persecución y la pena a causa de los continuos arrobamientos en público. Pero, por ello mismo, desea sufrir, desea el tormento de su cuerpo descoyuntado y las injurias de los demás, pues son la prueba de haber hallado a Dios y no precisamente al demonio, quien le ofrecería goces para engañarla.

Las paradojas, muy recurrentes en estas sextas moradas, estructuran fuertemente el discurso de Santa Teresa. Lo mismo que la contradicción del sufrimiento fortalece al alma, es una muestra de que ha alcanzado a Dios, en el texto actúa la paradoja dándole solidez.

Llegado este punto, el alma entra sin más en el sosiego y la paz de las séptimas moradas, donde alcanza la "visión intelectual" de Dios -muy similar a lo que Spinoza llamará el "amor intelectual de Dios", casi un siglo más tarde. Comprensión clara y transparente de sí misma -"saber quién somos" había sido la intención en las primeras moradas-, lo que le produce una enorme seguridad y quietud. Aquí no hay ya suspensión, ni flaqueza, ni arrobamientos, nada le espanta ni le desapacigua, ni tan siquiera desea ya morir y permanece en una disposición tranquila de ánimo en la que crecen las virtudes como jardines, afluyen los bienes como manantiales. Se ha producido el acceso a la subjetividad mística, pura, vacía: "que es muy cierto que en vaciando nosotros todo lo que es criatura y desasiéndonos de ella por amor de Dios, el mismo Señor la ha de hinchar de Si".

El camino trazado por Santa Teresa es significativo y trasciende los límites que ella misma quiere dar al declararse protagonista de las experiencias que relata. Los textos de Santa Teresa tienen, por ello, un valor documental singular desde el punto de vista de la "genealogía del sujeto moderno" (Subirats), como veíamos al comienzo.

El proceso místico, que tiene su punto de partida en una vivencia corporal y una experiencia biográfica, acaba elevándose hacia la constitución de un sujeto puro y vacío, configurado por una alma bella a la manera de "un diamante o muy claro cristal".

Observemos que en el desplazamiento del concepto de belleza, desde su entidad como idea en sí, objetiva, situada en un mundo trascendente (Platón), a su ubicación como cualidad del alma en el sujeto místico (Santa Teresa), su condición pura y vacía ha permanecido intacta.

Esta concepción verdaderamente transhistórica llega hasta el mundo contemporáneo a pesar de las múltiples teorías estéticas desarrolladas en los últimos siglos, y se manifiesta de forma evidente en la abstracción artística.

El concepto de belleza comenzó a ser aplicable a la obra de arte desde el momento en que nació la Estética como tal en el siglo XVIII, con Baumgarten y con Kant. Muy pronto, sin embargo, el sentimiento de lo bello cedió su puesto a la reflexión artística, produciéndose una identificación entre arte y estética a través de la conciencia histórica, lingüística y artística que desarrolló el romanticismo. La belleza deja de ser objeto de análisis en sí misma y se diluye en el

pensamiento estético, dedicado al estudio de las formas, colores o disposición de los elementos en la obra de arte, a su naturaleza y función, a la imaginación del artista y el papel del espectador... En este desarrollo, complejo y diverso, el arte abstracto vuelve a incidir en las formas geométricas y los colores puros, tratando de expresar, de una manera mística, estados "puros" de conciencia no alterados por pensamiento reales (Kandinsky y el movimiento suprematista con Malevitch o Tatlin); trataban de revelar la "esencia" de las cosas, la estructura oculta de la realidad, formalmente armónica ("El árbol rojo", "El árbol gris" y "Manzano en flor" de Mondrian, son tres pinturas que muestran la conquista paulatina del pintor de la íntima configuración formal de las cosas).

Los conceptos que Platón había identificado con la idea de Belleza -pura y vacía-, y hemos visto transformarse en condiciones de la subjetividad moderna -pura y vacía-, son también los elementos que dan expresión a la abstracción artística contemporánea. Una constante histórica cuyo significado real deberíamos tratar de investigar, y tal vez podríamos obtener algunos indicios clarificadores acerca de la violencia que esta pura y vacía trascendencia ha ejercido y sigue ejerciendo sobre el sujeto y la inmediatez experiencial.

LA BELLEZA DE LA MADRE, LA BELLEZA DE LA HIJA

Laura Freixas

Voy a hablar del concepto de belleza en el marco de las relaciones madre-hija, tomando como referencia dos textos que conozco bien, el uno por haberlo traducido, el otro por haberlo digamos “inventado”: se trata de las *Cartas a la hija* de Madame de Sévigné (Muchnik Editores, 1997) y de la antología de relatos *Madres e hijas* (Anagrama, 1996). Como Vdes saben, Madame de Sévigné fue una dama francesa del siglo XVII, cuya separación geográfica de una hija a la que ama con pasión (y que al casarse, se va a vivir a Provenza, a 600 km. de París) la lleva a escribirle varios cientos de cartas. En cuanto a *Madres e hijas*, es un volumen de catorce relatos de otras tantas autoras españolas del siglo XX, de Rosa Chacel -la mayor- a Luisa Castro -la más joven-. Quisiera mostrar las numerosas coincidencias, en todos estos textos -que separan, por lo demás, diferencias nacionales e históricas-, en torno al concepto de belleza. Resumiendo brevemente lo que será mi intervención, les diré que las coincidencias que he encontrado son básicamente las siguientes:

1) Belleza como totalidad. En ambos casos (la hija vista por la madre y la madre por la hija), se trata de una belleza que no es sólo física ni tampoco fragmentaria: no está asociada solamente al cuerpo, ni requiere la juventud como condición indispensable, ni descompone, para alabarlas separadamente, las distintas partes de la anatomía. Por el contrario, se refiere al conjunto de la persona.

2) Belleza como magia. Hay en ella un toque mítico o legendario. Puede tratarse de “magia blanca” (la hija vista por la madre) o de magia “blanca” y “negra” a la vez (a los ojos de la hija, la madre está dotada de un poder a la vez fascinante y terrible).

3) Belleza especular. La belleza que la madre ve en la hija (no viceversa) se basa en la identidad: en la hija, la madre ve un reflejo (idealizado) de sí misma.

4) Belleza asexuada, sobre todo en la visión que la madre tiene de la hija.

5) La ruptura. La fascinación mutua entre madre e hija se hace trizas por dos motivos, dos circunstancias igualmente destructivas y que suelen coincidir: una, el que la hija se diferencia de la madre (se niega a seguir siendo su espejo), y otra, la afirmación de la sexualidad de aquélla.

1) Belleza como totalidad

Madame de Sévigné nos presenta una sociedad en que la belleza femenina, dentro de la política matrimonial, es un valor de cambio (unido a otros: el dinero -dote- y el poder -alianzas-); no así la belleza masculina. Veamos el siguiente fragmento, en que la autora alude a la disparidad entre una hermosa joven y su marido, contrahecho, pero duque (y con derecho, por tanto, al taburete, es decir a permanecer sentado en presencia del monarca):

Llegaron después montones de duquesas, entre otras la joven Ventadour, guapísima. Tardaron algunos momentos en llevarle ese divino taburete. Yo me volví hacia el gran maestro y le dije: La pobre, que le den el taburete, ¡bastante caro le cuesta! (1 de abril de 1671)

En la relación amorosa fuera del matrimonio, Madame de Sévigné nos presenta varios casos de lo que podemos llamar fragmentación, por parte del varón, del cuerpo femenino como objeto erótico. El primero que citaremos se refiere a Lauzun, un arribista y mujeriego que tras un fallido proyecto de boda con la sobrina de Luis XIV, fue arrestado, y requisados sus objetos personales:

Se han encontrado, se dice, mil hermosas maravillas en los cofrecillos de Monsieur de Lauzun: retratos sin número y sin cuento, desnudos, uno sin cabeza, otro con los ojos reventados [...], cabellos grandes y pequeños, etiquetas para evitar la confusión. En uno: *bucle* de tal dama; en otro: *cana* de la madre; en otro: *pelo rubio cosechado en buen sitio*. (23 de diciembre de 1671)

El protagonista del segundo es el propio hijo de Madame de Sévigné:

Me decía anoche que durante la Semana Santa, ha sido tan espantoso su desenfreno, que terminó asqueado de todo eso, que le daba náuseas; no se atrevía ni a pensar en ello por miedo a vomitar. Le parecía ver a su alrededor a todas horas cestos enteros de tetas, ¿y qué más?, tetas, muslos, cestos llenos de besos, cestos de toda clase de cosas en una abundancia tal, que tenía la imaginación agobiada y todavía la tiene, y que no podía ni mirar a una mujer: está como los caballos cuando se han hartado de avena. (17 de abril de 1671)

Veamos en cambio su descripción de una mujer de quien se dice que es fea:

Vi a la Delfina, cuya fealdad no es en absoluto chocante, ni desagradable; su cara le sienta mal, pero su talento le sienta perfectamente bien: no hace una sola acción, no dice una sola palabra, que no revelen su mucho ingenio; tiene los ojos vivos y penetrantes; lo entiende fácilmente todo; se comporta con naturalidad, y no se muestra más torpe ni más asombrada que si hubiera nacido en medio del Louvre. (29 de marzo de 1680)

El amor que Madame de Sévigné siente por su hija es muy distinto del amor masculino -sexuado- a una mujer. Es un amor que no idolatra el cuerpo ni lo fragmenta, pero es a la vez un amor en que la belleza es importante (a Madame de Sévigné no le bastan las cartas de su hija: vive rodeada de retratos de ella), y el cuerpo está presente. Es constante la expresión del deseo de ver, abrazar, besar, a la hija ausente; abundan pasajes como este:

Os afirmo y os juro que nunca os he mirado con indiferencia ni con la languidez que da a veces la costumbre. Ni mis ojos ni mi corazón se han acostumbrado jamás a vuestra vista, y jamás os he mirado sin alegría y sin ternura. (12 de julio de 1671)

Igualmente, en los textos de *Madres e hijas* escritos desde el punto de vista de la madre, la belleza de la hija está siempre asociada a la ternura:

Yo me he quitado el guante para sentir la mano de la niña en mi mano y me es infinitamente tierno este contacto [...] le he hecho las trenzas, que salen pequeñas y retorcidas como dos rabitos dorados debajo del gorro.... (Carmen Laforet, "Al colegio")

2) Belleza como magia

En la imaginación de Madame de Sévigné, su hija se vuelve un personaje legendario, que vive en “el castillo de Apolidón” (un castillo hechizado que aparece en cierta novela de caballerías) y que si su madre dejara abierta la ventana, entraría por ella volando, empujada por el viento de Provenza. La hija es la fuente de todo agrado:

[Vuestras cartas] son agradables, me gustan, las quiero. [...] ¿Es posible que las mías os sean gratas hasta el punto que me decís? A mí no me lo parecen cuando salen de mis manos; creo que se convierten en tales cuando han pasado por las vuestras. (23 de diciembre de 1671)

y hasta de todo sentido:

Todo me falta, porque vos me faltáis. (5 de octubre de 1673)

Parecida magia hallamos en los relatos de *Madres e hijas* en que el punto de vista adoptado es el de estas últimas. Así, la narradora de “Primer amor”, de Cristina Peri Rossi, se compara a sí misma a “una trovadora medieval”, que consagra a su madre “un amor eterno, delicado, fiel y cortés”. La de “Carta a la madre” de Esther Tusquets tilda a aquélla de “princesa”, “reina”, “mito”, “Valquiria”, “Sherezade”, “divinidad” que exige “una devoción monoteísta” (lo que nos recuerda el agudo conflicto que vivía en su conciencia Madame de Sévigné entre el amor a Dios y el amor a su hija: éste era más intenso, hasta el punto de que por dos veces su confesor le negó la absolución, acusándola de idolatría).

Sin embargo, si la magia asociada a la hija es sólo positiva, la que la hija ve en la madre es también terrible. El adjetivo se repite: la narradora del relato de Esther Tusquets atribuye a su madre “una mirada centelleante y terrible que nos podía dejar petrificados”; la del de Ana María Moix (“Ronda de noche”), una “mirada hiriente, terrible” que “deja el aliento y la corriente sanguínea de quien la observa suspensos de un pasmo paralizador”.

3) Belleza especular.

En su amor a la hija (no así en el de ésta hacia la madre), la madre siente una continuidad entre las identidades de ambas, que llegan a fundirse. Son célebres algunas frases de Madame de Sévigné, como aquella en que estando su hija embarazada, ella exclama: “¡Cuánto me pesa vuestro vientre!”, o aquella otra en que preocupada por el efecto que sobre la salud de su hija puede tener el frío viento provenzal asegura: “El viento de Grignan me duele en vuestro pecho”. En otra ocasión, le escribe:

Amaros, pensar en vos, enternecerme en todo momento más de lo que querría, ocuparme de vuestros asuntos, preocuparme de lo que pensáis; sentir vuestros fastidios y vuestras penas, querer sufrirlos en vuestro lugar, si fuera posible; despejar vuestro corazón como despejaba vuestros aposentos de los importunos que veía que los llenaban; en una palabra, hijita, comprender intensamente qué es eso de amar a alguien más que a sí mismo: tal es mi estado. (1 de abril de 1671)

Algo similar encontramos en varios relatos de *Madres e hijas*: en el de Carmen Martín Gaité (“De su ventana a la mía”), el espejo es el objeto simbólico elegido para que ambas mujeres se comuniquen, haciéndose señales de luz de una ventana a otra. Del de Carmen Laforet podemos entresacar frases como estas: “Con los mismos ojos ella y yo miramos el jardín del colegio”, “le gustará porque me gusta a mí”, “no sabré dónde termina mi espíritu ni dónde empieza el suyo”... y

al final del texto, la madre, habiendo dejado a su hija por primera vez en la escuela, se imagina “el aula y la ventana, y un pupitre *mío* pequeño” (la cursiva es nuestra) “desde donde veo el jardín y hasta veo clara, emocionantemente, dibujada en la pizarra con tiza amarilla una A grande, que es la primera letra que yo voy a aprender...”

4) Belleza asexual

Madame de Sévigné insiste de forma casi obsesiva en recomendar a su hija la abstinencia, una vez que ha nacido el deseado hijo varón:

Hija mía, todo cuidado es poco cuando una está encinta o recién parida, y toda precaución es poca para evitar hallarse en esos dos estados; no lo digo por nadie. (29 de enero de 1672)

Pensad, hija que [el embarazo] es destruiros enteramente, y destruir vuestra salud y vuestra vida. Continúad pues esta buena costumbre de dormir separados. (9 de marzo de 1672)

¿No estará desesperado [vuestro marido], si os ama, de ser la causa de que todos los años sufráis semejante suplicio? (2 de diciembre de 1671)

y a su yerno:

La juventud, la belleza, la salud, la alegría y la vida de una dama a la que amáis, todas esas cosas son destruidas por las recaídas frecuentes del mal que vos provocáis. (18 de mayo de 1671)

Hay que saber que en esa época, el embarazo y el parto presentan numerosas complicaciones (Madame de Sévigné suele comparar este último al tormento de la rueda, que consistía en atar al supliciado a una rueda y quebrarle las extremidades a palos) que desembocaban en la muerte del 10 % de las madres. Aun así, su opinión sobre ese tema no era universalmente compartida, y en particular no la compartía su propia hija. Es algo que podemos deducir de la insistencia de la madre (las cartas de la hija a la madre se han perdido) y de una carta de Madame de Grignan, la hija, a su propia hija, en la que afirma: “Jamás se obtendrá mi compasión por algo tan deseable a mis ojos como la fecundidad”.

En cuanto a *Madres e hijas*, y aparte del relato de Paloma Díaz Mas que comentaré luego, no hay ninguna referencia al carácter erótico de la belleza de la hija, y una sola a la sexualidad de la madre: “Hay que tener piedad y conmiseración por la vida sexual de nuestras madres.” (Cristina Peri Rossi)

5) La ruptura

El relato de Rosa Chacel incluido en *Madres e hijas* (“Chinina Migone”) nos muestra a una madre aficionada al canto, y que responde a la estética modernista: sinuosas formas y larga cabellera. En la infancia de la hija, el padre -que es el narrador- juega a pasar la peineta de la melena de una a la de la otra, subrayando su similitud. Pero ésta se rompe cuando la hija opta por diferenciarse de la madre: se aficiona al cine mudo, del que terminará haciéndose actriz, y se decanta por la estética de los años 30: vestidos largos y rectos, pelo *à la garçonne*. El descubrimiento, cuando la hija ha abandonado el domicilio familiar, de la hermosa cabellera cortada, provoca la muerte de la madre, que el padre describe con esta frase sugerente: “No pude

contener la herida; huía de sí misma por todas sus raíces”.

En el de Soledad Puértolas (“La hija predilecta”), la hija se halla en un tren de regreso a la ciudad en la que vive tras la muerte de la madre, y al mirarse el espejo se encuentra deseable: “Me miro en el espejo del bar. Me gusta esa mujer que sonríe, bebe cerveza, envuelve en una vaga mirada al chico que enciende despacio un cigarrillo...”.

Identidad propia, vida independiente, afirmación de la propia sexualidad: es así como la hija rompe el espejo en el que hasta entonces aparecía confundida con la madre.

Es aquí donde querría analizar el interesante texto de Paloma Díaz Mas, “La niña sin alas”. Se sitúa en un mundo imaginario en que los seres humanos tienen alas, y recuerdan como algo legendario el pasado remoto en el que no las tenían. Pero la protagonista, al quedarse embarazada, recibe la terrible noticia de que su hija es un ser “mutilado”: nacerá sin alas.

A pesar de ello la madre se encariña con el bebé y poco a poco va renunciando a su vida propia (diríamos “a volar con sus propias alas”): deja el trabajo, los amigos y familiares le vuelven la espalda y su marido también termina por abandonarla. Madre e hija son pues dos seres incompletos:

En las largas horas con mi niña en brazos entendía por qué los cuadros antiguos que representan el tema de la maternidad emanan esa ternura para nosotros inexplicable y no nos suscitan el rechazo que sería normal, al tratarse de escenas entre seres mutilados.

Terrible visión de la feminidad como mutilación, que la maternidad -especialmente si es una hija lo que se pone en el mundo- confirma y multiplica... No menos terrible es el final del relato:

Hasta que sucedió lo que tenía que pasar. [...] Bajo las ropas de la cama se marcaba un bulto sospechoso [...] Durante la noche [las alas] habían brotado, rasgando la piel, y la sabanita de abajo estaba ligeramente manchada de sangre. Se me vino el mundo abajo. Supe que sólo podía hacer una cosa. Levanté a mi hija en brazos, le desnudé el torso y mordí con toda la fuerza que me daban la rabia y la desesperación. Me llenó la boca un sabor asqueroso a polvo y ácaros: parece mentira la cantidad de porquería que pueden acumular unas alas en sólo una noche.

Un bulto sospechoso bajo la ropa de cama, la sábana manchada de sangre... Son evidentes -haya sido o no deliberado por parte de la autora- las connotaciones sexuales. El final imaginado por Díaz Mas es elocuente: sólo un acto de violencia, una mutilación real, podría prolongar la relación idílica, aunque incompleta, que une a la madre y a la hija -evitando que la hija ingrese en una vida adulta, completa, aunque bien es cierto que no tan idílica como la infancia.

FICCIÓN VICTORIANA Y MIRADA SOBRE EL CUERPO

Rafael Galán
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

La capacidad mimética de la novela es, más que un mero efecto formal, el producto de la comprometida relación que la ficción mantiene con la historicidad específica del ordenamiento del mundo donde esta se produce. La relación entre ficción y realidad no es simple ni unidireccional; la realidad no siempre funciona modelando los textos según patrones externos a ellos. En lugar de eso, la ficción tiene efectos sociales que repercuten en la historia de la cultura que la genera. Ficción y realidad forman un circuito en el que una no se puede entender aisladamente de la otra, y este planteamiento, fuera del cual nos resulta difícil posicionarnos (por vivir aún dentro de los términos de su paradigma), es el que nos podría ayudar a reconocer la particularidad de la manera en la que los individuos nos imaginamos a nosotros mismos. Esta particularidad está entrecruzada por la paradoja de que concedemos autoridad explicativa de la naturaleza del sujeto individual a discursos localizables en el tiempo; es decir, llegamos a considerar relevante explicar en los términos propios de la psicología moderna fenómenos que en puridad la precederían o que no están supeditados a ella sino que le confirieron una genealogía reconocible. Lo que planteo es que una fase decisiva de la historia de nuestra autoconsciencia cultural, embebida de metáforas de profundidad (la identidad 'esencial', 'interior'), puede ser considerada como un corolario de la dirección en la que prácticas culturales como la literatura se orientaron a lo largo del siglo XIX; que la configuración de la cuestión que ocupa a cualquier estudio de la novela del XIX (identidad, deseo y relaciones de poder) obedece a la interacción de modos de pensar y modos de escribir; y que por lo tanto la discusión de la forma de la ficción es inseparable de la de la concepción de la imagen 'propia' del grupo social hegemónico en este período (la clase media).

Específicamente, quiero proponer una forma de leer la novela victoriana que dé cuenta de cómo el modelo característico de la ficción doméstica resulta de la confluencia del realismo, el sentimentalismo y el goticismo, los cuales coinciden en imaginar la dimensión interiorizada del individuo; y cómo este modelo deriva inevitablemente hacia lo melodramático según avanza la época victoriana y se intensifica en sus discursos la 'espectacularización' del sujeto femenino. Según esto, hay variedades novelísticas de la segunda mitad de siglo (como el sensacionalismo) que enfatizarían la reconstrucción de lo visual, y labrarían así el terreno para que la imagen del cuerpo, su sintomatología, se convirtieran en el objeto predilecto de otras disciplinas interesadas en interpretar la naturaleza de la identidad.

Como coinciden en señalar Armstrong (1987: 3) y Levy (1991: 6), lo que ocurre en el período 1770-1850 (casi milimétricamente coincidente con el desarrollo que va de la ficción gótica hasta la sensacionalista) es un proceso de completa reelaboración de la noción misma de lo que significa "ser humano" según criterios de privacidad, subjetividad, sentimentalismo; lo cual repercute asimismo en la naturaleza y el ámbito de la familia, y en la redistribución de las diferencias entre clases y sexos. Es la sustitución de un modo de pensar (y escribir) el individuo, ahora definido por su relación con el mundo social y político según un proceso de privatización y estandarización, cuya finalidad sería la creación del sujeto apropiado para "habitar el nuevo mundo industrial" (Levy p.6), a saber, dotado de la necesaria estabilidad doméstica y, por ende, emocional:

privatización: el discurso sustituye los signos políticos, religiosos de la identidad por los valores morales y psicológicos, y fomenta el reconocimiento de "profundidad" en el sujeto, es decir, su singularidad;

estandarización: la creación de un modelo de individualidad favorece la absorción de categorías tradicionales (diferencias de grupo) por parte de otras, transhistóricas, universales; todos los individuos comparten el hecho esencial de tener su identidad basada en sus cualidades internas; además, el punto de referencia para la constatación de esta semejanza "esencial" estriba en la adopción del modelo de identidad subjetiva que han construido las prácticas discursivas de la cultura burguesa -se da un tercer proceso de *naturalización*, mediante el cual una configuración específica de los fundamentos de la identidad adquiere el rango de "sentido común", "lo natural"; aquello fuera de lo cual los comportamientos se convierten en innecesarios, incorrectos, indeseables, aquello cuyo poder regulador es tanto mayor por utilizar el consentimiento más que la coerción para imponerse como razonable.

La "naturalización" de los intereses específicos de la burguesía, como se ha dicho, es la estrategia que conduce al consenso entre clases, y esto, junto con la autoconsciencia de grupo, es lo que Levy (1991: 13) considera requisito para el auge de la hegemonía de la cultura de las clases medias. Más que los avatares económicos que consolidaron el control burgués de la realidad social, es la hegemonía cultural la que yace en la base de la formación del estado moderno, porque es la que constituye la propia noción del sujeto moderno.

Es inevitable que la discusión sobre la noción de la modernidad nos remita al origen de todos los desplazamientos comentados, donde se hallará la conexión necesaria entre la realidad social del período, el fenómeno literario, y las formulaciones subjetivas e interpersonales específicas de cada texto. Ese origen lo constituyen las heterogéneas manifestaciones del producto cultural de la sexualidad. La característica principal de la sexualidad como aparato cultural es su discursividad: el estar creada en el discurso, en la "discusión" sobre ella, no en su represión. Específicamente, la sexualidad moderna nace en el discurso de la medicina, las ciencias humanas y la literatura (y en otros con los que se entrecruzan: la burocracia, la policía, el imperialismo etc.) -en contraposición al discurso religioso del mundo premoderno.

El aparato de la sexualidad ayuda a comprender algunos de los aspectos notables y/o problemáticos de lo que he expuesto con anterioridad:

el esencialismo: el desplazamiento del discurso sobre el sexo en el terreno religioso por el del científico *no* supone liberarlo de las valoraciones éticas; el aparato científico y gubernamental dejará de considerar los *actos* sexuales y pasará a apreciar *naturalezas*, tipologías de conducta, susceptibles de ser analizadas y juzgadas;

la familia nuclear: al redefinirse como "natural" cierta formulación del ámbito doméstico, la familia moderna se convierte en la institución social fundamental, y en un espacio sujeto a la atención administrativa, donde individuos estables mantienen relaciones estables (entre marido y mujer, entre padres e hijos);

los mecanismos de control: el ámbito doméstico se convierte en objeto de una mecánica disciplinaria, donde priman la distribución y organización adecuadas, según un modelo que establece analogías con el buen gobierno del cuerpo; la regulación se extrapola también a los demás ámbitos (el laboral de las clases obreras por ejemplo);

la redistribución de los grupos sociales: al partir de una concepción individualista, subjetivista de las motivaciones que subyacen a la identidad, se reconstituyen las relaciones sociales, y a categorías como "clase" suceden las de grupos de edad o géneros;

la redefinición del deseo: el concepto de la constitución de la identidad ha cambiado; el nuevo individuo "privatizado" está inserto en una familia desgajada del mundo político, y posee un cuerpo marcado genéricamente (masculino/femenino) que a su vez encierra un "yo" interior y singular; en lo más profundo de esta identidad yace el deseo, que determina las motivaciones del individuo;

el análisis del cuerpo: el sujeto es objeto de definición, investigación, valoración, puesto que se ha "consensuado" y consolidado un ideal de sujeto; el poder explicativo del deseo para la conducta, además, invita a considerar las formas en que el deseo mal dirigido origina desórdenes en la esfera social (por ejemplo la sexualidad infantil, el placer "perverso", el infradesarrollo/hiperdesarrollo/represión del deseo femenino).

Armstrong (1987: 8) enfatiza que el individuo moderno es fundamentalmente una mujer, pues es en la formulación de su *representación* (y por lo tanto de su posterior *realidad*) donde mejor se pueden reconocer las labores ideológicas de transformación, ahistorización y redistribución que he considerado arriba como modo de operación de la cultura del mundo moderno. El cambio de organización del proceso económico tiene repercusiones indisociables de la distribución de los géneros,¹ y además la construcción de la subjetividad femenina está ahora en el centro de la redefinición más amplia del sujeto; como dice Armstrong (1987:15), los escritos que se involucran en el proceso de reconstitución adoptan nociones que anteriormente sólo habían correspondido a la educación de las mujeres: emotividad, (auto)regulación, hábito de lectura².

¹Levy (1991: 7) habla de un doble movimiento en este fenómeno, que por una parte separa la esfera productiva de la reproductiva (despolitizando más a la familia y el sujeto femenino), y por otra reduce la esfera reproductiva a un nivel secundario (ya que esta labor se relaciona con los atributos naturales de la mujer).

²Lo que dicen Armstrong y Levy, a su vez, podría ser objeto de una pequeña matización, reclamada por Langland (1992): la reconstitución de las relaciones de poder no se detiene al desgajar al individuo del mundo político externo y localizar en el ámbito privado el área de negociación de los conflictos; por el contrario, y en una transacción que ese desplazamiento necesariamente genera, el ámbito de lo privado (el hogar) queda implicado en nuevas formas de competencia de poder; a saber, el control de la clase trabajadora (sirvientas, etc.) por medio/por parte del ama de casa. Como dice Langland (1992: 294), en el marco de la redistribución de poder según géneros, la mujer es marginada en favor del hombre, pero en la redistribución de poder según clases, los signos de tal marginación devienen signos de poder frente a las clases inferiores. Esto es así porque la "reescritura" de lo que constituye una idea (o un arquetipo) de subjetividad es tan poderosa en las relaciones de géneros como en las de clase, y porque, como hemos visto, la "domesticación" de las áreas vitales es un proceso bidireccional: la interpenetración del ámbito productivo y el reproductivo hace que las prácticas reguladoras operen paralelamente.

La literatura, cuyas modalidades populares tuvieron un marcado auge a finales del XVIII, se relaciona de al menos dos formas diferenciadas pero complementarias con el lugar de la mujer en el nuevo orden: en lo que respecta al público lector, y en su manera de transparentar las tensiones inherentes a la instrumentalización ideológica del ideal femenino. En cuanto a lo primero, la ficción resultó un excelente medio de ejercer vicariamente la "supervisión" de grupos de lectoras que el mismo bienestar económico originaba (esposas ociosas, hijas escolarizadas, sirvientas); pero entonces la lectura es un arma de doble filo, pues podía permitir que su función instructiva fuese reemplazada o excedida por un indeseable estímulo de la imaginación³. En cuanto al segundo aspecto que cité arriba, entiendo que el índice de las presiones y resistencias del nuevo concepto de individuo tal como se encarna en la ficción puede reconocerse en las innumerables incertidumbres estructurales y temáticas que produjo la colusión de los modos *romance*, sentimental, realista y gótico.

New (1990: 509) ha explicado cómo el *romance* en el siglo XVIII sufría una especie de dilema, pues por un lado (y dados sus antecedentes más directos, los *romances* franceses del XVII, decididamente fantásticos⁴) su "sentido apócrifo" le alejaba de tener una función moralizante -y esto le granjeó hostilidad artística y moral- y por otro lado, para superar esta situación, parte de la escritura de *romances* los revestía de una afirmación de la verdad divina, que corrigiese el problema.

El uso instructivo de esta ficción que, casi como la alegoría, se sometía al "designio moral" estaba en una fase terminal cuando otras formas tomaron el relevo para funcionar como literatura "seria", cuando el clima intelectual de la Ilustración imprime su visión científica a la literatura. La novela realista sustituye al *romance*; el *romance* pierde a su vez su contenido trascendente, y despojado de él y reconducido a la literatura de entretenimiento, se convierte en "fantasía". El Gótico surge literalmente como una fantasía de artistas excéntricos (como Horace Walpole), pero al adquirir popularidad como entretenimiento burgués -es decir, a posteriori- vuelve a llenarse de significado: la exploración de la angustia de la vulnerabilidad de la relación entre el individuo y el mundo, preocupaciones a las que difícilmente responden la religión, la ciencia, o la filosofía. Esto confirma, a mi entender, el carácter no mitológico de la ficción gótica, pues evidencia la conexión directa con la inestabilidad de los conceptos de individuo y sociedad en la cultura contemporánea. El "compromiso" del Gótico con esta cuestión no tiene necesariamente "seriedad" intelectual, antes al contrario su funcionamiento es paródico y, originalmente, escapista, pero en todo caso revelador de los conflictos que rodean al "ingrediente" principal de toda ficción: la subjetividad.

Dwyer (1990: 1040) ha criticado lo que entiende como reduccionismo en Watt al tratar la *novela sentimental* como el reflejo del auge del individualismo de la burguesía del siglo XVIII, pues el primero ve en ella más bien un afán corrector de los abusos del poder en la esfera estatal y económica apelando a la educación de las emociones (ya que las circunstancias del final del siglo hacían obsoleto el afán de reforma expresado en forma satírica⁵). La postura de Dwyer, sin embargo, como la de Allen, tiende a generalizar el papel del cultivo de las emociones en la novela, pues ve el Gótico como otra manifestación de este

³De ahí que buena parte de la crítica haya querido encontrar en los textos más desconectados de un propósito "práctico" la expresión subrepticia de actitudes inconformistas.

⁴Ver Spencer (1986: 182).

⁵ Ver Allen (1954: 85).

movimiento, sólo que dirigido a sentimientos de otra clase: en lugar de la compasión, el refinamiento, la empatía, el Gótico privilegiaría el exotismo, el miedo. En mi opinión este dato, que es correcto, está relacionado más bien con el carácter que señalamos en el Gótico de exacerbar hasta la parodia los presupuestos del enfoque subjetivista de la ficción⁶.

Lo que me interesa destacar sobre la novela sentimental es lo siguiente: su colaboración al reenfoque la perspectiva de la ficción, desde lo público hacia la esfera privada, doméstica, emocional; la aparición de algunos de sus manierismos en el Gótico (la relación simbólica entre carácter y paisaje, por ejemplo); y su (limitado) interés en dar voz a la protesta por ciertas arbitrariedades del poder.

El sentimentalismo, en este sentido más difuso, concurre con la dirección general de la novela del siglo XVIII al XIX, que podría describirse como un abandono del exceso de idealización en la expresión de la sensibilidad. Este movimiento no es solamente de "domesticación" -como dije, la ficción, paralelamente a otros discursos, centra su atención (es decir, su labor de mediatización política) en una noción de subjetividad feminizada, privatizada- sino también de "domesticación". En la era de Richardson la novela comienza a adquirir realismo psicológico y compromiso ético (Fowler, 15), representando un tipo de identidad femenina que, aunque arraigado en una versión "rehabilitada" de la aristocracia, tiende a favorecer el perfil doméstico de la mujer en el que el matrimonio aparece como resolución de los posibles desajustes (en la corrección del comportamiento de la mujer). Fowler (1991: 15-16) incide en el dibujo que bosquejé anteriormente de un hogar organizado según los términos de la familia bien ordenada (separación de funciones, moderación y disciplina), en cuyo seno la mujer acepta "libremente" su subordinación a la figura masculina debido a la instrumentalización del amor como medio de control.

En este marco la explicación de las "anormalidades" en su funcionamiento son atribuibles a los defectos en la canalización o dosificación del deseo sexual femenino. De aquí que el paisaje de variaciones individuales (es decir, el mayor o menor alejamiento del ideal de conducta) sea cada vez más amplio, más "verosímil". Una vez que históricamente deja de tener sentido contraponer estrechamente la mujer doméstica a la aristocrática, por ser la primera el modelo dominante socialmente, se incrementa la funcionalidad del concepto del hogar-refugio/mujer-guardiana, que perpetúa la imagen de inevitabilidad de las instituciones capitalistas. Pero, como ha mostrado Armstrong⁷, el uso del icono de la mujer angelical cumple una labor política más compleja según avanza el siglo XIX (al reaparecer la novela doméstica como género predominante tras un lapso de tres décadas después de 1818). Armstrong ve en la simplificación de las dicotomías hombre/mujer, o mujer angelical/su reverso monstruoso (cada vez más frecuente en la ficción victoriana) un desplazamiento, una neutralización efectuada por el discurso novelístico, entre otros, en su negociación de la lucha ideológica contra lo extra-burgués (por extensión, extra-social, extra-cultural); el recurso a explorar las profundidades del yo "revela" que el origen de la tensión política reside en comportamientos aberrantes de la sexualidad femenina -es decir, la novela imagina figuras que encarnan bajo una forma femenina perversa o criminal la violencia contra el hogar. De aquí, en la lúcida interpretación de Armstrong, que los personajes de mujeres dementes y de prostitutas abundan a partir de los años 1840, asociados cuidadosamente a orígenes ajenos a la clase media (o sea, convirtiéndose en

⁶ Ya MacAndrew (citada por Fleenor, 1983: 17) señala que el Gótico supone una distorsión del ideal de la novela sentimental, una exageración de su "culto de la debilidad".

⁷ En el capítulo "History in the House of Culture" (1987: 161-202).

repositorio de formas de comportamiento "arcaicas"). A esto se contraponen imágenes familiares de espacios domésticos "modernos" -inspirados en la regulación de los espacios disciplinarios, y bajo la supervisión de una mujer.

Más allá de la simple adopción de recursos formales⁸, es evidente que en la ficción a partir de los años 40 convergen las direcciones de la novela que tan repetidamente ha diferenciado la crítica como opuestos o incompatibles -el *romance* y el realismo. El lugar del *goticismo* en esto, sugiero, es incómodo; cuestionando de manera más o menos compleja, según los textos, la naturaleza del individuo, la integridad de su sentido de autonomía, la seguridad de su posición en el mundo. Siendo un discurso a la vez delimitado en la historia literaria y "subterráneo" en la ficción de un período mucho más amplio, es razonable tratar de sopesar su confirmación del movimiento general de la novela así como su status peculiar de "discordancia" en la celebración del sueño burgués. Lo gótico incorpora muchos de los aspectos que hemos relacionado excéntricamente con la ideología doméstica.

Como agudamente observa Baldick, hablando de Maturin (1989: xviii), la dirección que asume el goticismo es la de interesarse en '*petty torments, [...] stagnation and boredom as the basis of curiosity and despair*', es decir, en la dialéctica por la cual '*the monotonous becomes intense, while intensity becomes monotonous*', buscando localizar '*the sources of [...] horror in a realm usually assumed to be very remote from it: that of domestic realism, where the pressure of petty circumstances acts more powerfully than any devil as a temptation to crime*'. De ahí que, como dice el mismo Baldick en otro lugar (1992: xx), la casa, el hogar adquiera relevancia en el Gótico como símbolo con asociaciones no ya psicológicas, sino más insistentemente históricas -connotaciones del horror de identificar en lo doméstico la posibilidad pavorosa de que pervivan formas de corrupción "arcaicas", es decir no burguesas. Por lo tanto el ámbito doméstico puede a la vez aparecer como refugio del horror y como *frente* de las amenazas contra la integridad⁹.

La ficción que imbrica instrumentos góticos con el ejercicio de la ley y la realidad doméstica deriva en los años 60 hacia el sensacionalismo, que Pykett (1992: 74) ha relacionado abiertamente con el gótico en cuanto que novela doméstica. Voy a partir de esta analogía para explorar algunas peculiaridades de la *novela sensacionalista*, que en conjunto se deducen de un hecho que considero fundamental para reconstruir la historia de la ficción del XIX: el diálogo que se entabla entre la novela doméstica (un modo ficcional propio de la burguesía) y el *melodrama* (de carácter más popular).

"Melodrama" no es sinónimo de "novela sensacionalista", pero no cabe duda de que al hablarse del primero como un "modo" más que género (tal como hace Brooks, 1976) se facilita la consideración de que la ficción del XIX acaba, necesariamente, asimilando rasgos particulares de lo que el melodrama fue en origen: un género teatral¹⁰. He dicho

⁸Ver Spencer (1986: 181).

⁹Antes utilicé la metáfora de la convergencia, pero en numerosas ocasiones lo que los textos manifiestan es más bien una colisión de direcciones narrativas e ideológicas: una que, apoyándose en convenciones más o menos góticas articula en el texto la existencia de un componente anti- o a-social, pero no necesariamente falto de atractivo; y otra que, con un perfil más claramente socializado (pero que no prescinde del apoyo del goticismo), dibuja formas de realidad social y textual normalizadas, pero no necesariamente deseables. El caso paradigmático sería por supuesto *Wuthering Heights*, de Emily Brontë (1847), aunque incluso aquí el nivel de realismo doméstico "superpuesto" no supone la aniquilación de las fantasías arcaizantes del nivel goticista.

¹⁰ La asimilación, como señala Walkowitz (1992: 177), también la realizaría el discurso político radical y populista.

"necesariamente" porque creo que aunque el sensacionalismo revisó lo melodramático al absorberlo, hay en el centro del melodrama algo que en la ficción de los 60, y a resultas de la inestabilidad formal y temática de la novela doméstica, se intensificó y exigió mayor poder representacional: la inscripción de lo visual, que llegaría a ocupar en el texto el lugar que lo lingüístico (discursivo o metafórico) encontraba mayores resistencias a registrar. La "indecibilidad" de la fascinación por (la mistificación de) el ideal femenino y su manipulación cultural (que por momentos niega o fuerza determinadas áreas de la experiencia subjetiva) hace que la ficción explote el espectáculo de las complejidades (o mejor: complicaciones) de la vida emocional de la mujer. Esta "espectacularización" producirá resultados contradictorios, como si la ficción doméstica digiriese mal la tendencia melodramática -pero 'digerir mal' significa aquí permitir fisuras en el bloque ideológico en el que se integra.

Un esquema de lo que diferentes críticos¹¹ han opinado sobre el melodrama puede ayudar a reconocer concomitancias y desacuerdos entre lo que este contiene y lo que la ficción de mediados del XIX asume:

- 1 recurso a los estados emocionales exaltados;
- 2 oposición simplista entre villanía (siempre castigada) y virtud (recompensada, aunque a veces con resultados paradójicos);
- 3 tematización de las contradicciones que rodean al lugar social de la mujer (los requerimientos familiares, su doble papel sexual y materno, su potencial de rebeldía y su espíritu de sacrificio);
- 4 importancia de la acción complicada y el misterio -la tendencia a desvelar;
- 5 uso fluctuante del punto de vista, dificultando la identificación con un solo personaje;
- 6 retórica ampulosa, que escenifica emociones, pero que simultáneamente depende de lo enfático de la gesticulación -lo visual¹².

¹¹ Brooks (1976), Casey (1984), Kaplan (1989), MacPike (1984), Modleski (1982), Pykett (1992), Scheman (1988), Walkowitz (1992). Tengo que aclarar que no todos tratan específicamente el melodrama de la ficción del XIX (también el cine clásico de Hollywood).

¹²En el siguiente cuadro ejemplifico con tres textos de la época los enunciados del esquema:

Elizabeth Gaskell *Ruth* (1853)

- 1 Patetismo.
- 2 Villano seductor//heroína inocente, que recurre al servicio a los demás y el sacrificio personal.
- 3 Lugar extrasocial (madre soltera); ausencia de rebeldía; espíritu de sacrificio.
- 4 ¿Qué significa la belleza triste de Ruth (a ojos de los habitantes del pueblo donde intenta reconstruir su vida de incógnito)?
- 5 Los personajes "codifican" el cuerpo de Ruth, en particular su seductor, como un objeto estético y sexual; el texto "mata" a la protagonista una vez expiada su culpa.
- 6 Belleza que condena a la "caída" (=el abuso del seductor).

Mrs Henry Wood *East Lynne* (1961)

- 1 Pasión adúltera de Isabel; rivalidad entre mujeres (Barbara, Isabel); drama edípico (Barbara sustituye a Isabel como esposa de Carlyle, la figura paterna); drama materno (Isabel, tras el pecado de su adulterio, desea fervientemente volver con sus hijos).
- 2 Adulterio, seducción; maternidad excesiva; ineficacia doméstica//fidelidad; maternidad moderna; eficacia doméstica; agonía del arrepentimiento.

El melodrama, por lo anterior, parece recrear en sus propias convenciones algo que se asemeja al acto interpretativo que interroga a la realidad social sobre sus inherentes contradicciones, de las cuales la más emblemática es quizás la del exhibicionismo de aquello que ha sido previamente codificado como interior, subterráneo. Como en el gótico, el estado prototípico del melodrama resulta ser un *impasse* en el que la imaginación de lo oculto (y su interpretación) nunca acaba de sobreponerse a la constante prórroga de sus secretos. Ender, en su libro sobre la histeria (1995), y tomando como objeto de estudio una novela de George Eliot (*Daniel Deronda*), llega a hablar de que la escenificación narrativa de la histeria (o sea, de la expresión de emociones a través de síntomas corporales) revela, paradójicamente, que su lenguaje entra en un callejón sin salida representativo, lo cual le hace coincidir con la noción de lo "oculto moral" sugerida por Brooks (1976: 4) para explicar la obsesión melodramática por la revelación de secretos.

El mismo Brooks (1976: 79) extiende su teoría de la pertinencia del modo melodramático para dar cuenta de lo que yo veo como la metáfora definitiva del ocultamiento; Brooks dice que el psicoanálisis es otra forma de melodrama, que funciona con textos definibles como reductos o repositorios de lo indecible (los sueños y el cuerpo de la histérica). Del mismo modo que el melodrama usa el "mutismo" (Brooks, 1976: 62) para marcar en sus textos la presencia de lo oculto, el psicoanálisis encuentra sentido en la cesación del lenguaje. Ender lo sintetiza así:

A woman whose suffering body covers up, as in a veil, the mysteries of a feminine soul constitutes the centrepiece of many narratives of sexual identity. [...] In each case, the female subject embodies a secret meaning related to gender or sexuality, which must be uncovered in the process of narration. (Ender, 1995: 155)

La conclusión es clara: la mente femenina, el lugar a donde la estrategia de la ideología ha reconducido los elementos disruptivos, es la que encierra el Otro. De lo cual sigue que la psiquiatría, con utillaje que comparte con la literatura, "desentierra", en el mismo acto de inscripción, la amenaza latente contra la estabilidad. La interiorización de la alteridad completa el círculo de la subjetividad moderna, compuesta de superficies melodramáticas y abismos góticos.

-
- 3 Protagonista adúltera; tipología de madres (Isabel, deficiente por excesiva; Barbara, moderna por ser esposa antes que madre).
 - 4 Impostura de Isabel, autoimpuesta como expiación.
 - 5 Isabel sustituida por Barbara como modelo de feminidad (aunque la segunda sea menos atractiva como personaje).
 - 6 Isabel como observadora de su anterior familia, desde la periferia de su posición como institutriz.

Mary Elizabeth Braddon *Lady Audley's Secret* (1862)

- 1 Pasión, locura, crimen.
- 2 Protagonista bígama, seductora, arribista, criminal//contrapartida virtuosa en las otras mujeres, que sin embargo son amas de casa ineficaces.
- 3 Resistencia a la subordinación.
- 4 Impostura como estratagema.
- 5 Identidad cambiante de la protagonista; Lady Audley sometida al escrutinio de un abogado, un sacerdote, un psiquiatra.
- 6 Belleza angelical que esconde maldad y locura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Walter (1954). *The English Novel: A Short Critical History*. Harmondsworth: Penguin. 1986.
- ARMSTRONG, Nancy (1987). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York/Londres: OUP. 1989.
- BALDICK, Chris (1989). "Introduction". En *Melmoth the Wanderer*. Charles M. Maturin. Oxford: OUP, vii-xix.
- (1992). "Introduction". En *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: OUP, xi-xxiii.
- BRADDON, Mary Elizabeth (1862). *Lady Audley's Secret*. Nueva York: Dover. 1974.
- BROOKS, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/Londres: Yale UP. 1995.
- CASEY, Ellen M. (1984). "Other People's Prudery": Mary Elizabeth Braddon". En *Sexuality and Victorian Literature*. Don R. Cox (ed.). Knoxville: The University of Tennessee Press, 72-82.
- DWYER, John (1990). "The Sentimental Ethic". En *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Martin Coyle & al. (eds.). Londres: Routledge, 1029-1043.
- ENDER, Evelyne (1995). *Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. Ithaca/Londres: Cornell UP.
- FLEENOR, J. E. (ed.) (1983). *The Female Gothic*. Londres: Eden Press.
- FOWLER, Bridge (1991). *The Alienated Reader: Women and popular Romantic Literature in the Twentieth Century*. Hemel Hempstead: Harvester-Wheatsheaf.
- GASKELL, Elizabeth (1853). *Ruth*. Oxford: OUP. 1985.
- KAPLAN, E. Ann (1989). "The Political Unconscious in the Maternal Melodrama: Ellen Wood's *East Lynne*". En *Gender, Genre and Narrative Pleasure*. Derek Longhurst (ed.). Londres: Unwin Hyman, 31-50.
- LANGLAND, Elizabeth (1992). "Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel". *PMLA*, 2: 290-304.
- LEVY, Anita (1991). *Other Women: The Writing of Class, Race, and Gender, 1832-1898*. Princeton: Princeton UP.
- MacPIKE, Lorelee (1984). "The Fallen Woman's Sexuality: Childbirth and Censure". En *Sexuality and Victorian Literature*. Don R. Cox (ed.). Knoxville: The University of Tennessee Press, 54-71.
- MODLESKI, Tania (1982). *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Nueva York/Londres: Routledge.
- NEW, Melvyn (1990). "Modes of Eighteenth-Century Fiction". En *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Martin Coyle & al. (eds.). Londres: Routledge, 505-517.
- PYKETT, Lyn (1992). *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Women Writing*. Londres & Nueva York: Routledge.
- (1994). *The Sensation Novel: From "The Woman in White" to "The Moonston"*. Plymouth: Northcote House/The British Council.
- SCHEMAN, Naomi (1988). "Missing Mothers/Desiring Daughters: Framing the Sight of Women". *Critical Inquiry*, 15: 62-89.
- SPENCER, Jane (1986). *The Rise of the Woman Novelist*. Oxford: Blackwell. 1989.
- WALKOWITZ, Judith R. (1992). *La ciudad de las pasiones terribles: narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Trad. M^a. Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra. 1995.
- WOOD, Ellen (Mrs Henry) (1861). *East Lynne*. London: J. M. Dent. 1994.

LA REPRESENTACIÓ DE LA BELLESA

Carles Garriga
Universitat de Barcelona

En *La genealogia de la moral*, Nietzsche fa una denúncia del *desinterès* que Kant atribueix a la contemplació de l'objecte estètic i confronta la posició kantiana a la de Stendhal: "«És bell», digué Kant, «allò que abelleix *sense cap interès*». Sense cap interès! Comparem aquesta definició amb aquella altra que donà un artista i un «espectador» veritables: Stendhal, que una vegada anomenà allò que és bell amb l'expressió *une promesse de bonheur*" (Nietzsche, 1887: 151).

En l'època present, adepta a les diverses formes de subjectivisme i relativisme, on l'individualisme es considera una forma de llibertat i el provincianisme intel·lectual es presenta com a garantia de la diversitat, no és difícil assumir que cadascú, d'acord amb el seu propi *interès*, confereix una qualitat estètica *personal* a un objecte determinat. I encara més: una defensa del *desinterès* és suspecta de totalitarisme; d'aquell totalitarisme que nega als desposseïts de veu pròpia la possibilitat i fins i tot el dret de manifestar la seva identitat i d'actuar d'acord amb els seus propis interessos.

Però no és que Nietzsche s'erigeixi en defensor dels damnats de la terra: les idees adquirides sobre la seva personalitat filosòfica ja ens prevenen contra una interpretació com aquesta. Resta en peu, però, el valor intrínsec del seu argument, que, havent considerat poques línies abans (Nietzsche, 1887: 150) com un error de Kant el fet d'haver introduït "d'una manera inconscient el mateix «espectador» en el concepte de «bell»" (un concepte del qual el mateix Kant ha destacat la impersonalitat i la vàlida universal com a predicats seus) acaba conclouent fins a quin extrem el *desinterès* no és sinó un miratge esteticista.

I encara més: la desarticulació del principi kantianisme només és un pas previ per fer un aspre atac a les idees de Schopenhauer, que havia interpretat "la frase «sense cap interès» d'una forma completament personal", i entenia que la contemplació estètica "produeix un efecte contrari a l'«interès» *de caràcter sexual*" (Nietzsche, 1887: 151). Nietzsche no desaprofita l'oportunitat de mostrar fins a quin punt Schopenhauer parlava d'un *seu* problema personal, però, més enllà d'aquest aspecte diguem-ne anecdòtic, la crítica se centra en el fet que considerar que la bellesa té un efecte calmant sobre la voluntat és descriure'n només un dels efectes i només pel que fa al cas d'una persona concreta: aquí, Schopenhauer. I per reprendre la qüestió de l'essència de la bellesa, Nietzsche torna a invocar Stendhal: "Com ja ho hem dit, Stendhal, que tenia una naturalesa no menys sensual, per bé que constituïda d'una felicitat més gran que la de Schopenhauer, posa en relleu un altre efecte de la bellesa: «La bellesa *promet felicitat*». A Stendhal li sembla que el fet que es produeix mitjançant la bellesa és precisament l'*excitació de la voluntat* («de l'interès»)" (Nietzsche, 1887: 153). El suposat *desinterès*, doncs, no és ja només un miratge, sinó que conté en ell mateix la voluntat de convertir l'art en teràpia o fins i tot en antídote de la sensualitat.

Naturalment, Nietzsche no comet l'error grosser d'identificar l'*interès* estètic amb el desig sexual. Simplement suggereix que el tipus de reacció que l'un i l'altre susciten és anàleg (Gilbert, 1991: 59). En altres llocs, especialment en els números del 19 al 24 de les "Incursions d'un intempestiu" del *Crepuscle dels ídols*, l'analogia es fa més estreta: en la dinovena, per exemple, la bellesa humana és individuada en l'instint d'autoconservació i autoexpansió, que és el més

profund de tots els instints, i en la vint-i-dosena, que torna a prendre com a objectiu Schopenhauer, s'assenyala com la bellesa de la natura desmenteix que en la bellesa es negui l'instint de procreació (Nietzsche, 1889: 97-103).

Nietzsche, doncs, sensualista: una imatge que encaixa més en les nostres mentalitats que no la d'un Nietzsche demòcrata. La nostra autoimatge, en canvi, potser és més democràtica que no sensualista, almenys si fem memòria d'algunes varietats modernes de puritanisme d'esquerres o de dretes: s'accepta que l'art inclogui el plaer personal, però no tothom associa plaer i sexualitat.

Hom es pot preguntar si el puritanisme modern no és sinó la forma normativitzada d'allò que Nietzsche -encara- anomenava "ideal ascètic". Les anàlisis nietzscheanes a l'entorn de la bellesa i de les idees de Schopenhauer s'inscriuen en un debat més profund, i també més general: el desemmascarament de l'ideal ascètic, en el qual l'art, convertit en un instrument per canalitzar l'instint, és presentat com a ofrena a l'altar de l'ascetisme. Aquest ideal no rebutja la sexualitat en l'art, però el resultat en l'obra ha de ser, no pas asexual, sinó des-sexualitzat: de fet, arriba a *exigir* la sexualitat com a condició prèvia. És clar que Nietzsche no propugna un art ple d'il·lustracions sexuals; al contrari: "un artista perfecte i complet es troba separat eternament d'allò que és «real», d'allò que és veritable. D'altra banda, es comprèn que pugui cansar-se, a vegades fins a la desesperació, d'aquesta hirrealitat i d'aquesta falsedat de la seva existència interior, com també que aleshores intenti d'unir-se precisament amb allò que li és més prohibit: amb la realitat, que intenti de *ser* real. Amb quins resultats? Hom pot endevinar-los..." (Nietzsche, 1887: 147).

Quan l'artista inclou en la seva obra els fets de la vida, quan és *real*, no obre el pas a la sospita que el seu art no és del tot real? No esdevindria una espècie d'exhibicionista que mostra l'experiència sense mediacions, i lliscant pel pendent de la pornografia si el que vol és fer com si allò que és *real* fos representable en l'art com a igualment real?

Dins d'aquesta realitat massa real, el lloc de privilegi l'ocupa el cos, que és la literalització de la condició sexual. Però quan es fa entrar en l'art el cos real i doncs la fisiologia i la biografia es comet un abús contra l'art mateix. I també contra la persona, tant si veiem en l'ideal ascètic la utilització del cos amb el propòsit de negar els valors de la vida com si, des de l'òptica feminista, insistim en el fet que el cos -s'entén ara el cos femení- sempre apareix com a resultat d'un discurs masculí dominant i violent.

Naturalment, aquesta denúncia sembla que només afecta la literatura feta per homes, mentre que si l'autora del text és una dona l'argument ja no val perquè en aquest cas la presència del cos és signe de la identitat femenina (Russell, 1994: 106-7). Tant és així, i el fenomen potser no deixa de ser significatiu com a símptoma, que en aquest congrés que ens acull, de les seixanta-sis comunicacions inscrites fins a deu inclouen en el títol la paraula *cos*. D'aquesta manera, presentar el cos no és sinó una forma de (re)construir la identitat femenina, una identitat que també inclou la proclamació d'intimitats, l'anecdota *realista* i, en general, la biografia personal. Com diu María Escribano (Escribano, 1996: 54):

Siempre me ha sorprendido la proliferación de testimonios íntimos que existen en los textos escritos por mujeres en estas últimas décadas. No me atrevería a juzgarlo en uno u otro sentido. Las mujeres hemos permanecido en silencio durante mucho tiempo y es perfectamente comprensible que hayamos sentido por fin un impulso incontenible de ponernos a hablar. Lo que me sorprende es la literalidad en la expresión tanto de nuestras cuñitas como de nuestras explosiones de júbilo. Los hombres se han pasado siglos hablando de sí mismos pero, más pudorosos, lo han hecho a través de la poesía lírica, intrincados tratados de metafísica o novelas de variadísimos géneros. También han existido hombres impúdicos, también han existido grandes poetisas y grandes novelistas, que

se han expresado a través del territorio mucho más objetivable y también más rico de la literatura. Pero no se me negará que esto de contar con pelos y señales el anecdotario personal para luego extraer teorías de alcance universal empieza a ser una práctica habitual en muchos escritos de mujeres. Repito que no me atrevo a pronunciarme del todo sobre ello. Existe, por un lado, una fruición innegable en contar y escuchar "testimonios de vida" como nos decían en el colegio o como saben bien los programadores de televisión, y por otro, es cierto que en una mujer la biografía personal y la pública están mucho más enrevesadamente enmarañadas que en el hombre. Así que tal vez sea natural, incluso demasiado natural, mezclarlo todo. O tal vez estemos inaugurando un nuevo género literario. Nunca se sabe.

Podem pensar, doncs, que la irrupció del cos en l'art i la proclamació de les intimitats biogràfiques *personals* -pròpies o alienes- són fenòmens equivalents i sovint solidaris, però valorables diversament segons qui en sigui l'autor. Això, és clar, si no ens acollim a la hipòtesi de María Escribano: que potser estem assistint a l'origen d'un nou gènere literari. La hipòtesi no és exempta de problemes teòrics, però ara no ens han de preocupar; en qualsevol dels casos el que es planteja és la incapacitat d'incloure la identitat femenina en l'obra d'art per part d'un autor arrenjerat en la identitat masculina. Recordem, a més, que des del punt de vista de la crítica a l'ideal ascètic també s'inhabilita com a art qualsevol delectació en allò que és real i veritable.

Com a contrast de l'escriptura qualificada com a típicament -o exclusivament- femenina, potser resultarà instructiu llegir un text masculí. Tot i que que n'hi ha molts de semblants i que, per tant, pot semblar redundant, és interessant de veure-hi aquella innocència masculina que tant molesta, a més d'algun altre detall que ens servirà per avançar cap a altres textos.

A començaments de l'any 1997, l'"Aula de poesia de la Universitat de Barcelona" anunciava un acte per al dia 20 de febrer. En el paper de l'anunci hi figuraven dos poemes: un de José María Fonollosa i l'altre d'Esther Zarraluki absolutament diferents en to i en actitud, tant, que la tria semblava determinada més per la malignitat que no per motius estrictament literaris. M'excuso de llegir el segon i em centro en el de José María Fonollosa:

*Mi casa necesita una mujer
que llene de canciones sus paredes
y complete mi cama por la noche.*

*Un cuerpo que discurra en torno mío.
Una voz que responda si digo algo.*

*Yo no tengo el dinero de los otros,
no sé tampoco hablar como los otros,
ni tengo la apostura de los otros.*

*Por eso necesito una mujer
que oculte mi tristeza entre sus brazos.*

El que aquest poema pugui tenir d'ofensiu no anul·la el que té d'hilarant: un amic meu -potser una mica cruelment- el comparava a un anunci de contactes del tipus "Home pobre, ignorant, lleig i avorrit busca dona sense aspiracions que es posi a la seva disposició". D'altra banda, la imatge de la dona és de les que fan les delícies dels denunciadors del domini que la ideologia masculina exerceix sobre la identitat femenina: la dona és alegre i feiner a casa, submissa al llit, dòcil davant la paraula de l'home i el consol de les seves penes. Però, deixant de

banda aquestes qüestions de polidesa política, cal destacar dos termes del poema: el cos i la casa. La dona, presentada com un cos, s'ha d'adaptar passivament a l'home i també a la casa; la seva veu no anirà més enllà de les parets, de tal manera que el seu cos esdevé domèstic, clos.

De vegades, però, -i sobretot en l'art- les coses no són tan senzilles. Hi ha, per exemple, un altre cos de dona, potser el més famós de la literatura europea, també domèstic i també -potser- tancat. En la història de Pandora tal com l'explica Hesíode el primer que veiem és una verge afaïçonada pels déus i oferta als homes per tal que sigui la dona primordial, la primera dona de la condició humana. També hi ha una gerra, que, com la dona, resta guardada a la llar, al fons de la casa: gerra, casa i dona són, doncs, equivalents. Pandora, a casa, destapa la gerra i els mals i les malalties s'escampen pel món: només hi resta, al fons, l'esperança.

El *cos* de la gerra, com el cos de la dona, és obert, i serà feina de l'home tancar-lo. També omplir-lo, dona i gerra: és en la gerra on es guarden les provisions. D'aquí l'ambigüitat de Pandora: com a verge, com a dona oferta pels déus, és tancada, però com a dona del món de la quotidianitat és oberta i corre el perill de buidar-se. És feina de l'home omplir la gerra, la casa i la dona, com si es tractés d'escapar de la condició històrica per arribar a aquell moment -que només va ser un instant- en el qual l'aliment no escassejava i la dona era un cos autònom i una bellesa pura en si mateixa, sense dolor ni treball. Dit d'una altra manera: sembla com si el text literari postulés una emancipació -reconeguda, això sí, com a impossible en el context de la historicitat- de les constriccions de l'experiència de la vida, entenent que el cos *real* de la dona no és sinó un fet de vida i no una experiència estètica.

La representació de la Pandora anterior a l'obertura de la gerra és coherent amb altres representacions de figures femenines en les quals es destaca més l'allunyament del món real que no la inserció en l'experiència, i més la bellesa sensual que no una falsa virginitat derivada de la vigilància i de la dominació masculines. Una altra figura famosa, i certament no virginal, és Hèlena, a propòsit de la qual hi ha coincidència a remarcar-ne la bellesa i la seducció, i no una bellesa en la qual el centre d'atenció és un cos concret i real, sinó un cos fugisser. De fet, Hèlena és especialista en desaparicions i és bella perquè en ella brilla la llum d'Afrodita. En general, es pot dir que *"la belleza, pues, no es la posesión o cualidad de determinadas figuras, ni tampoco condición del alma: es la manifestación momentánea de una potencia divina; por tanto se quita y se pone como un vestido, y eso explica que Paris espere a Helena «reluciente de belleza y de túnicas» (Il. 3, 392)"*, o que *"Safo «recuerda», en ausencia de Anactoria, no las peculiaridades de su físico, sino los abstractos movimiento y brillo que remiten a Afrodita a través de Helena"* (Clavo 1996: 47-48, 50).

De tota manera, aquesta doble condició de la dona és només aparent: la història de Pandora en el fons ens mostra que és impossible contemplar la bellesa brillant, incorpòria i transparent a través de l'opacitat d'una gerra, d'un cos material. De vegades l'art, per la seva pròpia condició, és capaç de fer veure allò que, de tan evident, costa d'entendre. La meva col·lega Natàlia Palomar va cridar la meua atenció sobre una obra del pintor Ramon Herreros de l'any 1996 i exposada a Barcelona el mateix any. Es tracta d'un tríptic titulat *"El punto inmóvil"*. En la primera peça hi ha pintada una gerra de color blau marí sobre fons ocre; damunt de la gerra i continuant per l'esquerra cap al fons hi ha dibuixat el signe que els matemàtics fan servir per representar l'infinit. La peça central, de fons gris, conté, de cara a l'espectador, una figura femenina nua i dreta, amb la cadera lleugerament desplaçada cap a l'esquerra i amb els braços aixecats i creuats a l'altura de la cara produint un efecte comparable a les anses de la gerra; parcialment tapat per aquesta figura i a l'esquerra del quadre hi ha un quadrat de color blau cel

dividit en quatre parts per un traç fi de color negre, que suggereix una finestra. Finalment, la peça de la dreta, menys figurativa que les altres dues, és un fons ocre amb un rectangle verd inscrit; en sèrie vertical hi ha tres dibuixos, fets amb traç negre fi, cadascun dels quals consta de dues el.lipses unides verticalment i pels extrems per línies rectes; d'aquests tres dibuixos així resultants, el de més amunt es troba absolutament sobre el fons verd, el del mig, superposat parcialment amb l'anterior i desplaçat una mica cap a l'esquerra, se situa simultàniament sobre el fons verd i el fons ocre, i el tercer, superposat al segon, recupera l'alineació vertical amb el primer, però es manté encara sobre el fons verd i el fons ocre.

L'equivalència entre la gerra i la figura femenina central és evident; el signe d'infinet en la primera peça és o pleonàstic o ideològic, igual que el títol del tríptic, i no ens interessa especialment. L'últim quadre és el més interessant: ha de tenir, per principi, algun tipus d'equivalència amb els dos primers. La circularitat, la forma i la disposició vertical -amb el desplaçament central cap a l'esquerra- dels dibuixos ja indiquen que la relació existeix. Però hi ha més. En el comentari al tríptic que el crític Jordi Ibàñez va escriure en l'opuscle que es va editar amb motiu de l'exposició llegim: "... la noia, *anunciats* els seus braços per les nanses de la gerra i *resolta* per les formes cilíndriques, constitueix el moment central d'aquesta progressió, el de la transformació entre el simple i infinit estri per guardar un líquid i les formes abstractes que tan sols el nostre temps sembla estar en disposició de reconèixer com a coses" (Ibàñez 1996). Jo, en canvi, no crec que res ens autoritzi a parlar de progressió, tret del cas que volguem llegir el tríptic com si fos una historieta. El que hi ha és la representació de la figura femenina sota dos aspectes: el de la gerra i el de les figures del quadre de la dreta, unes formes que, per cert, no són cilíndriques, perquè en cadascuna l'el.lipse inferior és més petita que la superior. Així, les figures suggereixen gots, recipients anàlegs, però no idèntics, a la gerra. Aquests recipients són transparents (un fet posat de manifest per la visió dels diferents fons a través de dos d'ells) i, de fet, incorporis, i connexos amb la finestra que s'obre darrera de la figura femenina del quadre central.

Pandora, també, participa de les dues qualitats: gerra corpòria i *verge* transparent. I, com en el tríptic, la corporeïtat cau del costat del real, del figuratiu, mentre que la transparència pertany al reialme de la idea. Aquesta mateixa, em penso, és la noció que es troba en l'edició de 1603 de la *Iconologia* de Ripa, on hi ha una il.lustració de la personificació de la Bellesa. Es tracta d'una figura femenina nua, que té aixecades les mans fins a l'alçada de l'espatlla. Amb la mà dreta sosté un compàs i amb l'esquerra una flor. El cap el té cobert d'un núvol: l'esplendor de la bellesa el custodia Déu i és per això que no es pot comprendre amb les forces de l'intel.lecte (Ripa 1970: 41).

Em permeto acabar recordant una història que, feta literatura, manifesta com la bellesa s'essencialitza, alliberada de les servituds realístiques. La història de Dafne en la versió ovidiana (*Met.* 1, 452 ff.) ens parla d'una nimfa que fuig. Fuig del matrimoni, però en la narració fuig sobretot de la persecució d'Apol·lo. Al final, consegueix la gràcia de ser transformada en arbre, el llorer. Després de les fugides per diferents espais, després d'experimentar el desig del déu d'apropiar-se del seu cos i després de la transformació, la noia com a tal desapareix. Ovidi n'explica el resultat amb aquestes paraules: *remanet nitor unus in illa* (v. 552 "la bellesa esplendent és l'únic que roman en ella").

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

CLAVO, M.T. (1996). "Safo, fragmento 16 V: el deslumbramiento", *Enrahonar* 26, 41-64.

ESCRIBANO, M. (1996). "Una fuerza peligrosa", *Letra internacional* 43, 54-55.

GILBERT, P. (1991). *Human Relationships*. Oxford UK & Cambridge USA.

IBÀÑEZ, J. (1996). *Ramon Herreros*. Barcelona.

NIETZSCHE, F. (1887). *La genealogia de la moral*. Trad. J. Leita. Barcelona, 1985².

NIETZSCHE, F. (1889). *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid, 1973.

RIPA, C. (1970). *Iconologia*. Ed. E. Mandowsky. Hildesheim - Nova York.

RUSSELL, L. (1994). "El sueño de un lenguaje común". Dins *Mujeres y literatura*. M. Segarra y À. Carabí (eds.). Barcelona.

LA BELLEZA FEMENINA EN *ELISE OU LA VRAIE VIE*

Marta Giné Janer
Universitat de Lleida

Elise ou la vraie vie se sitúa en Francia, en 1957-58, en la época de la guerra de Argelia y en un ambiente de pocos recursos, obrero, sindicalista e intelectual¹. Es una situación muy particular, que caracteriza la sociedad francesa de mitad del siglo XX y, por ello, creemos que los análisis que ofrece pueden ser muy significativos para los objetivos del presente coloquio.

La protagonista, Elise, joven comprometida, desea -aunque no lo afirme abiertamente en muchas ocasiones- escapar a los clichés de belleza del sistema social, tal como veremos seguidamente. Ello no le impide reaccionar de forma muy tradicional ante los esquemas dados sobre las relaciones de los sexos en lo que se refiere a la belleza o de analizar -a primera vista- a las otras mujeres según estos mismos esquemas. Elise, que anhela ante todo ser feliz y encuentra muchísimas dificultades en el sistema existente, no escapa a las ataduras existentes sobre la belleza en este sistema. La novela tiene, en efecto, otra riqueza: aunque se inscribe en la tradición de la literatura comprometida y los personajes reaccionan según una ideología izquierdista muy clara, Elise realiza intuitivas y perspicaces introspecciones sobre su propio yo y el de los demás, de forma que el texto descubre, implícitamente, las contradicciones entre el ser y el querer, entre las aspiraciones y la realidad. No estamos, pues, ante una novela comprometida monocorde: estamos ante una novela que seguramente merecerá, con el tiempo, el calificativo de clásica porque revela el abismo existente entre los deseos y la verdad de los protagonistas, porque desvela que, a pesar de todo, estamos todavía en una sociedad clasista. De ahí que un análisis de la belleza resulte -a nuestro entender- plenamente pertinente.

La primera constatación que se impone tras la lectura de *Elise ou la vraie vie* es que para la protagonista-narradora lo más importante es la riqueza de los sentimientos que modulan las ideologías de los protagonistas. Elise nos descubre los personajes, las relaciones sociales, el clima de la fábrica, con sensibilidad y lucidez, y el reportaje sobre las condiciones agobiantes del trabajo corren paralelas a la reseña sentimental de los acontecimientos. Por decirlo de otra manera, las palabras de justicia y de fraternidad se revelan en el ideal intelectual y en el lirismo personal y será éste último el único verdadero. Claire Etcherelli lo confirmaba en una conocida entrevista (BEAUVOIR, 1967:28):

Je voyais les intellectuels comme des gens qui ont une ignorance totale de certains problèmes, parce qu'ils n'ont pas eu à les affronter, et qui émettent pourtant des tas de jugements péremptaires en surestimant ou en sousestimant des forces, des réalités qu'ils ne connaissent pas.

Encontraremos pocas descripciones sobre el físico de los personajes. La belleza no es lo más importante pero sí un punto de referencia que aclara otras nociones de la novela. Así, para Elise el puntal de su existencia es su hermano, es el personaje masculino (ETCHERELLI, 1967: 32): “*j’avais peur de la vie sans lui, seul pont entre le monde des autres et nous*”. Elise desarrolla

¹ Elise, en la habitación alquilada que va a abandonar, reflexiona sobre su vida hasta el momento: su infancia y adolescencia pobres, en compañía de su abuela y de su hermano Lucien; más adelante, su traslado a París, en búsqueda de *la vraie vie*; en la capital, sin embargo, se convertirá en una obrera de una fábrica de coches y su amor por un argelino, Arezki, se verá truncado en este año de 1958. Arezki desaparece, Lucien muere en un estúpido accidente de moto: para Elise es el fin de *la vraie vie*.

un rol de hermana-madre, se ausenta de ella misma para volcarse en la función que se ha impuesto. La idea de la belleza femenina se transformará según la opinión que tenga ese personaje masculino. En este sentido es fácil observar que Elise desea y necesita poseer un físico que la aparte de lo corriente, de lo habitual; la primera referencia que nos hace a su propio cuerpo, en la novela, es taxativa (ETCHERELLI, 1967: 14):

je paraissais très jeune. J'étais orgueilleuse de ma fadeur, je m'habillais sans couleurs et me satisfaisais de n'être pas "comme les autres"

El deseo de esa personalidad propia, alejada de clichés de la época, la romperá la figura masculina, con su sarcasmo (ETCHERELLI, 1967:14): *"Toi, me dit plus tard Lucien, tu n'es exceptionnelle que pour toi-même"*. No hay un canon en sí de belleza: ésta se obtiene o se pierde por el espejo del otro -del hermano con ideales revolucionarios- en el que el personaje femenino se mira y que pertenece a la constelación mental viril.

Por otro lado, Elise analiza sin rubor, quizás instintivamente -y ello no deja de ser elocuente-, la belleza de las otras mujeres con las que convive: no escapa, cuando conoce a una mujer, a formarse una idea de ella a través de sus rasgos y forma de estar. Conforme a sus ideas, las encuentra bellas no por las normas y cánones al uso, sino por la riqueza de sentimientos que una cara, un cuerpo saben expresar. De esta forma, la abuela -a pesar de sus arrugas y cuerpo envejecido- es la única persona bella del cortejo de la pobre boda de Lucien (ETCHERELLI, 1967: 23):

Elle fut certainement la plus remarquable de ce maigre cortège, l'oeil brillant, sans autre fard que sa surexcitation contenue, toute en noir, robe, souliers, chapeau, un camée attaché bas sur la poitrine. Quelque chose de fugace, d'impalpable comme un parfum, ce qu'on appelle un air, la faisait ressortir sur nous autres.

En el otro extremo de esta escala, es decir, fuera del ámbito más familiar en el que es casi lógico que los sentimientos dominen cualquier otra percepción, Elise encuentra bella o vulgar a otra mujer también según los sentimientos que ésta le inspira. La primera descripción de Marie Louise va en este sentido: estamos ante una noción afectiva de la belleza; no la encuentra bella porque ve en ella una rival en el afecto de su hermano y por ello afirma abiertamente (ETCHERELLI, 1967: 24): *"Bien entendu, je ne l'aimais pas. J'allais jusqu'à me réjouir de la voir déformée et lourde"*. Noción afectiva a la que se une la noción de clase social. En efecto, encontramos en *Elise ou la vraie vie* comportamientos femeninos ante los tópicos de belleza que responden a clases sociales o culturales determinadas.

Podemos empezar definiendo un comportamiento de la clase más sencilla, la obrera, ante los cánones de la belleza. Integrarían este grupo Marie Louise y las obreras de la fábrica parisina. Todas reaccionan de la misma forma: su ideal de belleza y de saber estar es el modelo burgués expresado en las revistas femeninas (ETCHERELLI, 1967: 51), un ideal de coquetería, de maquillaje, de seducción del hombre por el físico, de *ofrecerse* a la vista del macho (ETCHERELLI, 1967: 151):

Dans l'encadrement de la porte, avec sa blouse fleurie et son maquillage doré, avec les brillants dansant à ses oreilles elle ressuscitait les couleurs, mortes ici. Et ce clinquant, qui partout ailleurs aurait crié, vous donnait, dans cette géométrie morose, un goût de vie. J'imaginai les regards, les désirs que ses mouvements provoquaient. Le moindre de ses gestes avait un prolongement érotique dont elle paraissait inconsciente; elle s'exposait, telle une appétissante sucrerie, au regard de sous-alimentés, et se dérobaît à leur fringale.

Sentirse deseada supone sentirse existir. La cita nos permite, asimismo, observar otra

noción. Cambiar el físico, maquillarse es la única manera de escapar a un trabajo opresivo, fatigoso hasta extremos inaguantables², es, por paradójico que ello pueda parecer en principio, una forma de *ser*, algo que no permite el trabajo en cadena. Un trabajo mecánico, ruidoso hasta extremos insoportables, de una regularidad inhumana, que no permite a los obreros la satisfacción por la tarea bien hecha. Compartimos la opinión de Ophir (1976: 163): “*Ne pas sombrer totalement, ne pas abdiquer toute dignité humaine signifie, pour elles, être considérées comme des femmes désirables*”. Incluso Elise manifiesta una sensación parecida y se compra una *blouse* nueva. Estamos ante una nueva noción de la novela, noción -sin embargo- muy tradicional de la belleza femenina: la envidia, la comparación entre mujeres. El sentirse bien en su cuerpo, con la belleza que se posee, no se define por vía propia sino por el cotejo de una misma con las otras mujeres con que se establece relación. Elise, que tanto desea huir de los clichés, no podrá evadirse de este complejo que reconoce como tal por la definición que su lenguaje nos da de él (ETCHERELLI, 1967: 134): “*je subis la contamination*”. Estas mujeres, avasalladas por el sistema, desean, sin embargo, en el fondo, integrarse a una capa más confortable de la sociedad. No existe rebeldía consciente en ninguna de ellas. Claire Etcherelli confirmaba en la entrevista citada (BEAUVOIR, 1967: 27):

Elles n'allaient pas jusqu'à la révolte parce qu'elles avaient le sentiment que leur sort était d'une certaine façon "normal", que c'était celui qui leur était réservé.

Arreglarse, en el sentido más burgués de esta palabra, es la válvula de escape que, como irónicamente nos muestra la escritura, no permite escapar de nada.

En otro matiz de este sentido, Marie Louise manifiesta su falta de confianza en sí misma recurriendo al *maquillaje*: ante los otros -léase hombres- a los que desea agradar, sólo sabe (ETCHERELLI, 1967: 30) “*refaire son maquillage parce qu'il lui disait bonsoir en passant*”. El maquillaje disimula el poco concepto que esta obrera embrutecida tiene de sí misma. Es la única forma que Marie Louise conoce para evitar perder atractivo ante su marido (ETCHERELLI, 1967:42): “*elle dépense beaucoup, depuis que Lucien la délaisse, en journeaux, fards, rubans, bijoux. Elle a lu dans un courrier du coeur imbécile qu'il fallait être plusieurs femmes en une. Mais les recettes pour accommoder un homme coûtent cher*”. E, incapaz de entender otra cosa, desearía que todo el mundo fuera, como ella, lectora ávida de *magazines* y no rebeldes ante la sociedad (ETCHERELLI, 1967: 50): “*Pourquoi n'êtes-vous pas comme les autres?*”. Marie-Louise es el símbolo (OPHIR, 1976: 161):

d'une certaine femme: celle qui n'a pas encore accédé au statut de personne et qui n'existe, pour elle et pour les autres, que par et pour l'homme aimé. Jamais Marie-Louise ne se révolte, jamais elle n'a un geste d'impatience ou de mauvaise humeur à l'égard d'un mari qui la néglige et qu'elle entretient. Elle essaie de correspondre à ce qu'elle croit que Lucien attend d'elle, alors que Lucien n'attend rien d'elle [...] Marie-Louise est la femme exploitée à tous points de vue.

El segundo grupo femenino vendría constituido por Anna y la aparición fugaz de Véra, es decir, por los personajes femeninos comprometidos con la realidad. Elise es perspicaz al observar las prerrogativas más cómodas de las que disfrutaban estas criaturas: aunque no disfrutaban de ningún bienestar, no desempeñan sórdidos trabajos, su contribución a las mejoras sociales es sobre todo

² Es significativa la reflexión de Elise (ETCHERELLI, 1967: 134): “*Elles arrivaient le matin, maquillées et coiffées, et réussissaient, dans la journée, à s'isoler pour remettre du rouge. Il y avait là quelque chose qui dépassait la coquetterie: une parade, une défense instinctive contre un travail qui finissait par vous clochardiser*”.

ideológica. Elise las descubre indiferentes ante el dolor y las miserias del otro (ETCHERELLI, 1967: 10): “*Anna [...] est non point discrète ou pudique, mais idéalement indifférente*”. El campo semántico *idéal* adquiere, a lo largo de la novela una carga peyorativa para definir a los personajes que como Henri ³ luchan cómodamente instalados en el sistema, sin renunciar al bienestar y a las ventajas que proporciona una vida *rangée*. Si podemos hablar de iniciación en la novela, ésta se refiere al duro aprendizaje que destapa cuán lejos están los ideólogos de la vida cotidiana del pueblo sufriente.

Una forma clarividente para descubrir esta verdad la aprende Elise gracias a la noción de la belleza. Elise analiza el físico de Anna y reflexiona (ETCHERELLI, 1967: 96): “*Elle était belle. Elle avait dû passer l’après-midi à se mettre en scène*”. Este punto de vista es muy femenino y esconde, de nuevo, el temor de Elise ante una nueva rival en el afecto de su hermano: escaparía, seguramente, a la mirada masculina; además, nos revela que esta mujer, definida como progresista, pasa mucho tiempo *arreglándose*, tal como hacen las obreras de la fábrica para huir de su entorno. Sin embargo, Anna no tiene los mismos motivos para *huir* que las obreras. A lo largo de la narración, los ojos de Elise espían este rol del maquillaje en Anna. El día que la conoce, Elise nos la describe ampliamente (ETCHERELLI, 1967: 49):

Anna doit jouer continuellement de son visage pour arriver à la beauté. Elle s’éclaire comme une lampe et apparaissent les séductions. Sa maigreur ne la dessert pas. Cheveux de noyée, dirait la grand-mère. Mais sur son corps filiforme, ils ont un charme d’herbe mouillée. Il y a quelque magie, quelque mystère dans cette séduction qui va à l’encontre de toutes les séductions: corps frêle, poignets d’enfant, buste plat, visage blanc et grave. De celles dont on ne se méfie pas.

Descripción realista y simbólica simultáneamente. Como también creemos que lo es la breve aparición de Véra (ETCHERELLI, 1967: 64): “*Elle était belle mais ne souriait pas. Ses vêtements me parurent élégants. J’imaginai mal qu’elle n’eût pas de chambre*”. Es la seducción de Anna y de Véra, la que siente Elise ante todo lo que ellas representan: un nuevo universo de cultura y de civilización, de puertas abiertas a un mundo sin fronteras de clase, *la vraie vie*, que Elise tanto anhela. De ahí que Elise se compare a menudo a Anna y se sienta inferior (ETCHERELLI, 1967: 98): “*Je l’enviai de savoir être belle*”. Claire Etcherelli lo confesaba también a Simone de Beauvoir, desde el punto de vista intelectual (1967: 28):

de ces intellectuels, j’attendais qu’ils comprennent, qu’ils s’ouvrent un peu. Ils m’ont au contraire fait sentir la distance qu’il y avait entre eux et moi, si bien que je me suis repliée plus encore, je me suis dit: nous vivons vraiment dans un monde de classes, je suis enfermée dans la mienne et je n’en sortirai jamais.

Sus primeros gestos de amor también los copiará de los que ha visto modelar a Anna (ETCHERELLI, 1967: 244): “*je me couchai comme j’avais vu Anna se coucher, et je défis mes cheveux pour lui ressembler*”.

Esta seducción desaparecerá tras el camino iniciático recorrido por Elise. A ello contribuirá, en el campo narrativo, la comparación de Anna con Marie Louise (ETCHERELLI, 1967: 49): “*Marie-Louise est plus jolie qu’elle*”. Elise había despreciado a la mujer de su hermano, a esta obrera sin estudios y con estrechos puntos de mira. Finalmente la prefiere ⁴, porque ve en ella un algo de riqueza sentimental del que carece completamente Anna, a la que describe, con ira, como (ETCHERELLI, 1967: 98): “*Fuyante, sournoise, menteuse, fausse,*

³ Símbolo del intelectual burgués.

⁴ Como afirma A. Ophir (1976: 162), a propósito de Marie-Louise: “*elle supporte stoïquement le quotidien. Lucien, lui, choisit, dédaigneusement de fuir la réalité*”.

fausse". *Fausse* es -para Elise- al final de su estancia en París la ideología que olvida el afecto, el cariño, el contacto con la realidad para mecerse en los fríos ideales, como fría es la mano que tiende a Elise cuando van a separarse. Elise reflexiona sobre Anna y reflexiona sobre el peso de cualquier ideal que no se sumerja en lo cotidiano (ETCHERELLI, 1967: 275): "*Anna met Henri comme un baume sur une plaie. Ses amants successifs n'auront été que cela, des pansements sur une blessure, celle de sa vie, mal construite, congénitalement boiteuse*". La *vraie vie* no es la del ideal inestable, insatisfecho, militante del partido comunista ⁵ sino la del amor, de ahí que -para Elise- la *vraie vie* dure nueve meses, los de su relación amorosa con Arezki, la realidad del ideal de lucha contra el racismo, contra la opresión de los obreros, contra la guerra. Compartimos la opinión de Paul Guth (1967):

(Elise) croit à la révolution, aux droits des salariés, aux grèves, aux manifestations... Mais je ne pense pas que cet idéal soit ce qui l'habite vraiment. Là n'est pas la charpente de cette âme forte et silencieuse. Elise est tendre. Elle aime et veut aimer. La société, la dureté des temps, tout dit: non!

En definitiva, *Elise ou la vraie vie* nos presenta la realidad de la clase obrera e intelectual en Francia, en el momento de la guerra de Argelia, a través de los ojos femeninos de Elise. En este aspecto, el rol de la belleza es muy significativo porque, como hemos visto, define perspicazmente comportamientos y clichés de clase -a los que en general la mujer no puede escapar- y esconde la falsedad entre los principios y la verdad de los personajes. La novela muestra el esfuerzo de la protagonista para alcanzar la visión de ella misma -tras la desaparición y muerte de los protagonistas masculinos-, visión que huye de los disfraces para mostrarse con toda honestidad (ETCHERELLI, 1967: 276): "*Je me retire en moi mais je n'y mourrai pas*".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, S. de (1967). "Ecoutez cette femme". En *Le Nouvel Observateur*, 15 noviembre, 26-28.
ETCHERELLI, C. (1967). *Elise ou la vraie vie*. París: Denoël.
GUTH, P. (1967). "Le Fémina. *Elise ou la vraie vie* par Claire Etcherelli". En *La Voix du Nord*, 19 diciembre.
OPHIR, A. (1976). *Regards féminins*. París: Denoël/Gonthier.

⁵ La muerte inútil de Lucien es completamente simbólica.

RETRATOS Y AUTORRETRATOS DE FIN DE SIGLO: LA BELLEZA EN LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN

Francisca González Arias
Merrimack College

Mi propósito hoy es enfocar dos retratos de mujeres en dos novelas de Emilia Pardo Bazán: el de Amparo, la joven cigarrera de la Fábrica de Tabacos de Marineda en su tercera novela, *La Tribuna*, escrita en 1882, y el de Fe Neira, la joven señorita marinedina de *Memorias de un solterón*, publicada en 1896, personajes que son representativos del concepto de la belleza femenina elaborado por la escritora gallega, quien se autorretrató, en menor o mayor grado, en ambos personajes.

Este análisis servirá para contestar la siguiente pregunta: ¿En qué radica, para Emilia Pardo Bazán, la belleza de la mujer? Para responder, recordemos primero la situación vital y profesional de la autora, especialmente al comienzo de su carrera.

Doña Emilia hizo alarde repetidas veces de estar a la cabeza de un nuevo movimiento literario: como todos sabemos, publicó varios artículos reunidos en *La cuestión palpitante* para introducir en todo detalle el naturalismo francés en su país; pocos años después presentó la serie de conferencias en el Ateneo de Madrid publicadas como *La revolución y la novela en Rusia* para familiarizar a sus compatriotas con "un asunto nuevo en España, y a más de nuevo, exótico, arduo y vastísimo" (III 760). Se mostró orgullosa asimismo de su papel de iniciadora de una nueva técnica o género en las letras: haciendo constar que era capaz de incorporar antes que nadie las técnicas de la novela experimental zoliana -el caso de *La Tribuna*- o, recalcando en *Los apuntes autobiográficos*, sus memorias literarias publicadas en 1886 como prólogo a *Los pazos de Ulloa*- su papel como regeneradora de lo que llama "el género confidencial" que carecía de una tradición arraigada en España al contrario de lo que sucedía en el país vecino, Francia.

Tal énfasis correspondía no sólo al afán innovador que mostró la autora gallega durante toda su vida, característica determinante de su personalidad artística, sino que se debía en gran medida a su esfuerzo por asegurarse un puesto en un mundo dominado por hombres, hombres que -no abrigaba ella ninguna ilusión- la juzgarían despiadada, injusta e incluso brutalmente. Y que tales sospechas no eran infundadas lo corrobora los comentarios de sus colegas: Marcelino Menéndez y Pelayo en una carta a Pereda calificó los *Apuntes autobiográficos* "como el colmo de la pedantería" (carta del 20 de noviembre de 1886); Pereda en una carta a Galdós los juzgó "de una cursilería semi-estúpida que tumba de espaldas" (carta fechada febrero 15, 1887); y en otra carta a Menéndez y Pelayo, el novelista montañés denominó "hueras necedades" la crítica de la autora (23 de febrero de 1891).

Los repetidos ejemplos de auto-afirmación por parte de la condesa nacían, por tanto, de la conciencia de la mirada escrutadora que sus colegas masculinos le dirigían. Aún en el caso de su adorado maestro, Francisco Giner de los Ríos, "resueltamente feminista" como afirmó la autora en la ocasión de su muerte ocurrida en 1915, la joven Emilia -inició su correspondencia con el pedagogo en 1876- creía detectar señales de desaprobación con respecto a la seriedad de sus aspiraciones literarias: así le instó en las típicas frases de entonces salpicadas liberalmente con expresiones francesas:

V. cree que yo nunca haré nada que mejore la sociedad, ni aún en grado infinitesimal. Y yo pregunto: ¿En êtes-vous sûr?

empleando el término "*bas bleu*" (equivalente de "marimacho") al reprocharle a Giner en la misma carta:

Cree V. que voy a degenerar o en pretencioso *bas bleu*, o en osada prestidigitadora literaria. Y así, desde un principio, ve V. con tedio mis aficiones (1876).

La situación que experimentaba la propia autora fue trasladada por ella a su mundo de creación. De ahí que la respuesta a la pregunta que formulé al comienzo reside en que para doña Emilia el concepto de la belleza femenina parte del punto donde la mujer aparece "al natural", alejada de toda mirada masculina que la cohibe, la coacciona y la cosifica. Para doña Emilia hay dos asuntos fundamentales:

Primero, la autora rechaza la idea de que es la mirada ajena la que determina si la mujer es bella o no. La mujer es bella, independientemente de si el hombre le dirige la mirada o no, de si el hombre la encuentra bella o no.

Segundo, la visión de doña Emilia no está ligada al concepto patriarcal de belleza -de belleza puramente estética y externa. El componente interno o moral es imprescindible.

Eso es lo que se deduce de la aserción que hace la autora a su amado colega Pérez Galdós en una de las cartas íntimas publicadas por Carmen Bravo-Villasante: "Yo valgo muy poco estéticamente considerada" reconoce [recordarán los que han visto fotos de ella que era bizca, bajita y no destacaba precisamente por la esbeltez de su figura]; continúa, sin embargo, segura de su poder de atracción, "pero he mareado siempre a los que se me acercaron... Creo que esta fascinación mía (qué romántico resulta eso de la fascinación) se debe a mi condición moral *reverberante* y no *iniciadora*." (70)

No es necesario para nuestro tema indagar en lo que puede significar "*moral reverberante*" en oposición a moral "*iniciadora*" -basta el énfasis en lo moral.

El hombre siempre ha valorado en la mujer la belleza externa pero le ha rehusado sistemáticamente vida propia más allá de su cuerpo. En *La Tribuna* -para empezar con un ejemplo contundente- Baltasar Sobrado, el joven señorito marinedino quien terminará por seducir a la joven cigarrera, y su compinche Borrén, experto catador de la belleza femenina, espían desde la calle el banquete que se celebra en honor a los delegados revolucionarios y en el que destaca la figura de Amparo. A la exclamación de Borrén: "¡Olé y qué guapa se pone todos los días!" Baltasar, despreciando el protagonismo político de la muchacha, responde: "Pero se me hace muy cargante con estas cosas políticas. Las mujeres no tienen más oficio que uno." (XX 139)

Ahora estudiaré con más detalle los personajes de Amparo y de Feíta para mostrar de qué modo encarnan la belleza de la mujer en la visión de doña Emilia. Las facetas principales son lo natural, lo moral, la independencia.

Primero, hay una sugerencia de que el ser mujer en sí es bello. Sobre todo, abundan en las novelas mencionadas retratos de adolescentes en proceso de maduración acompañados de imágenes tomadas de la naturaleza.

Al comienzo de *La Tribuna*, una Amparo de apenas trece años aparece desgredada y soñolienta, mal dispuesta a ayudar a su padre el barquillero en sus labores. Meses después "no sé qué flor de adolescencia empezaba a lucir en su persona; el moreno de su piel era más claro y fino; sus ojos negros resplandecían" (II 114). La definitiva transformación el año siguiente de la muchacha en mujer se evoca con abundancia de imágenes provenientes del reino vegetal:

Sucede con la mujer lo que con las plantas. Mientras dura el invierno, todas nos parecen iguales; son troncos inertes; viene la savia de la primavera, las cubre de botones, de hojas, de flores, y entonces las admiramos. Pocos meses bastan para transformar al arbusto y a la mujer. Hay un instante crítico en que la belleza femenina toma consistencia, adquiere su carácter, cristaliza por decirlo así. [...] (II 121)

explicación acompañada de una larga y detallada descripción física de Amparo.

Asimismo Feíta Neira de *Memorias de un solterón* evoluciona desde una adolescencia estrambótica -desde el punto de vista de los hombres de su contorno- sin deseo de vestir ni peinarse bien, en una agradable mujer. En su cara, observa el narrador Mauro Pareja, llamado el "Abad",

se advertía inexplicable modificación, algo más lleno, suave y mórbido; sus facciones se armonizaban con más dulzura, sus sienes y cuello ofrecían curvas delicadas, sus ojos tenían una placidez, una luz velada, atractiva y graciosa, que antes les faltaba por completo. [...] había pasado Feíta a parecer una joven, más o menos linda, pero con toda la gentileza y la lozanía misteriosa de la mujer en su doncellez tierna, en sus floridos abries. (II 486)

Esta belleza de mujer proviene, según constata la muchacha, del bienestar físico y espiritual, resultados no sólo de la vida sana, del caminar constante al aire libre -"Ando una legua, dos leguas, tres... y vuelvo a Marineda en estado de beatitud" (II 486)- sino también de la independencia intelectual y económica por la que se esfuerza la joven marinedina.

El componente moral, como se dijo arriba, es inseparable de lo estético o externo. También lo es el sentimiento de la independencia. En su primera visita a la casa de Mauro, para servirse de los libros de la Duquesa de la Piedad guardados en la casa de doña Consola -traslado novelístico de la biblioteca de Juan de Vega, Condesa de Mina, de la que hizo uso la propia doña Emilia-

Feíta responde a la pregunta de Mauro: "¿A qué llama usted libertad?"
A salir, a andar sola . . ., a no depender de nadie! ¿Lo oye usted? ¡De nadie! (II 479)

El carácter andariego es compartido por ambas protagonistas -sospechamos que pudo haberlo sido también por su creadora-; para Amparo la "calle era su paraíso" (II 68), "correteaba por plazas, caminos y callejuelas; [...] ... y se acostaba rendida y sin un pensamiento malo." (II 122); esta característica es emblemática del ansia de independencia que ambas protagonistas experimentan a todos sus niveles -libertad de movimiento, independencia económica, autonomía intelectual.

Tanto en Amparo como en Feíta, la maduración física viene acompañada por la independencia económica: Feíta busca alumnos para ganar dinero dando clases y sigue ampliando sus lecturas. Amparo ingresa -emocionada por "un sentimiento de respeto" (VI 91) como obrera en la Fábrica de Tabacos- y se convierte en personaje político y oradora de talento, liderando una

huelga de las cigarreras en que reivindica el jornal "ganado honrosamente con el sudor de nuestras frentes." (II 184)

Para resumir, la transformación natural de la muchacha en mujer, la que inevitablemente la embellece, es inseparable, en la visión de doña Emilia, del despertar de la inteligencia y consecuentemente del deseo de libertad. Nunca mejor expresada que en la confidencia de Feíta a Mauro que suena con el acento convencido de la propia autora:

Tengo veintidós años no cumplidos, he leído y estudiado con furia pero desconozco el mundo; sólo aspiro a gozar de la libertad... [...] para interpretarme, para ver de lo que soy capaz, para completar, en lo posible, mi educación, para atesorar experiencia, para..., ser [...] alguien, una persona, un ser humano en el pleno goce de sí mismo. (II 509)

Volvamos a lo natural -si lo natural es lo bello, es el hombre que degrada esa naturaleza. Si se evoca la transformación de Amparo de muchacha en mujer con abundantes referencias a flores y plantas, se describe la seducción de Amparo por Baltasar con alusiones al producto que asegura el mantenimiento de la cigarrera y que ella misma elabora -el tabaco-, procedimiento que recalca la conversión de la muchacha en objeto; ésta le parecía a Baltasar:

con su garganta mórbida gallardamente puesta sobre los redondos hombros, con los tonos de ámbar de su satinada, morena y suave tez [...] un puro aromático y exquisito, elaborado con singular esmero, que estaba diciendo: "Fumadme."

La pasión de Baltasar, de naturaleza fría y calculadora, por Amparo se explicaba porque:

Eran dos tentaciones que suelen andar separadas y que se habían unido; dos vicios que formaban alianza ofensiva: La mujer y el cigarro íntimamente enlazados. (II 164)

Lo mismo que con el puro, Baltasar consume a la muchacha, desechándola luego. La analogía es obvia -la escena en que el señorito rehúsa cumplir su promesa de casamiento a la muchacha finaliza con el típico gesto del fumador:

tiró el cigarro que estaba concluyendo. Un átomo de fuego brilló entre las hojas, que crujieron encogiéndose, y a poco la colilla se apagó. (II 181)

Pero no es sólo en la historia de la seducción de Amparo en donde se destaca la explotación de la belleza femenina por parte del hombre. Esta escritora del siglo pasado puede rivalizar con cualquiera de nuestros días al enfocar consistente y detalladamente la mirada masculina -en todas las formas que puede tomar: sea de admiración o de cariño, de escrutinio o de inspección, de acecho o de espionaje, de desprecio o de desaprobación. Estaba muy claro para doña Emilia que la belleza femenina no se podía desligar de su componente moral. Por tanto, se esforzó en retratar el modo en que la mirada del hombre rebaja a la mujer de la categoría de un ser humano a la de una mercancía.

Doña Emilia encarnó en el personaje del Capitán de Infantería Borrén esta manera de evaluar a la mujer, igual que un experto que sabe -como observa la voz narrativa- "apreciar con exactitud el mérito de un cuadro, el estilo de un mueble, la época de un monumento." (II 154)

Sin duda la actitud de los dos compinches -Borrén y Baltasar- reflejaba una actitud predominante entre la población masculina de la sociedad española de entonces. De hecho, Borrén fue basado en una persona real, como le explicó doña Emilia en una carta de enero de 1884 a su colega catalán, Narcís Oller, quien sin duda había expresado alguna extrañeza con respecto a este personaje:

Borrén es en efecto tipo raro: yo sin embargo le conocí y le conozco; no es oficial; es hombre inteligente, de buena facha y aficionadísimo a andar entre faldas pero incapaz -por recelo y cortedad inevitable, no por falta de apetito- de mayores empresas. (N. O. 1143)

Ya en el tercer capítulo aparece el Capitán -a quien por otra parte la autora dotó de las mismas características que exhibía su conocido de carne y hueso- augurando la futura transformación de la adolescente Amparo con palabras y gestos que demuestran claramente su modo de pensar:

Sí estoy reparando en esta chica, y es de lo mejorcito que se pasea por Marineda. Es decir, por ahora está sin formar, ¿eh? -y el capitán abría y cerraba las dos manos, como dibujando en el aire unos contornos mujeriles-. Pero yo no necesito verlas cuando se completan, hombre; yo las huelo antes, amigo Baltasar. Soy perro viejo ¿eh? Dentro de un par de años... -Y Borrén hizo otro gesto expresivo, cual si se relamiese." (II 111)

Aunque tiene a Amparo delante, no se dirige a ella, sino que la juzga, con el acierto de un conocedor experimentado y como si ella fuera un caballo de raza. En otra ocasión el Capitán le anuncia: "Vas a valer más pesetas con el tiempo ..." (II 116)

Nada más evidente para demostrar la presión que ejerce la mirada masculina sobre la mujer que la escena que demuestra la espontaneidad con que se mueven las mujeres cuando se saben no observadas por la mirada curiosa o transgresora de los hombres, como ocurre en la extraordinaria escena del carnaval, "afirmación enérgica de la femeneidad de la fábrica" en que las cigarreras se disfrazaban y en que "No cohibidas por la presencia del hombre, gozaban [...] de aquel minuto de júbilo expansivo..." (II 153) Conmueve la imagen de Amparo vestida de grumete en el patio de la fábrica no sabiéndose espía por Baltasar y Borrén bailando el baile regional "con la ingenuidad, con el desinterés, con la casta desenvoltura que distingue a las mujeres cuando saben que no las ve varón alguno" (II 153) y continúa:

Tan pronto, describiendo un círculo, hería con el pie la tierra, como, sin moverse de un sitio, zapateaba de plano, mientras sus brazos, armados de castañuelas, se agitaban en el aire, y bajaban y subían a modo de alas de ave cautiva que prueba a levantar el vuelo (II 153)

-imagen esta última que cierra el capítulo y presagia la seducción y posterior abandono de Amparo por Baltasar.

Es a otra marinedina sin embargo, de clase social más alta que Amparo, a quien le corresponderá concienciarse de, y reaccionar contra, las presiones sociales ejercidas sobre la mujer por los hombres en general y la mirada masculina en particular. Fe Neira protesta con energía ante el Abad:

¿Qué obligación tenemos de recrearles a ustedes la vista? ¿Somos odaliscas, somos muebles decorativos, somos claveles en tiesto? (II 488)

Por medio de Feíta la autora invierte los papeles. Al acudir la muchacha a la casa de Mauro para revolver en la biblioteca, es él que se siente cohibido. El hecho de que el motivo de la visita de la joven sea un proyecto de estudio y no un entretenimiento más superficial irrita al solterón en lo más hondo de la vanidad masculina:

Chafaba [...] mi amor propio masculino que tabique por medio se encontrase una mujer dedicada a un serio trabajo, a una labor intelectual, [...]. Nunca una soltera disponible se había manifestado tan despreocupada de mi vecindad. (II 484)

Pero aunque Feíta -que era "improtegible"- representa todo lo contrario del modelo de señorita burguesa de entonces, al final el solterón empedernido se da cuenta de que la joven representa la mujer nueva, ideal que ya existía en su corazón "ideal que ni uno mismo sabe definir, porque no encuentra en la realidad nada con qué compararlo" (II 509).

Doña Emilia era consciente de que para que pudiera existir esta mujer nueva hacía falta un hombre nuevo. Al final de la novela, después de proponerle matrimonio, Mauro le explica a la muchacha que la sociedad española de entonces no está preparada aún para el concepto de igualdad con el que soñaba; pero que sí podía darse en la pareja cuando el hombre es receptivo a esa idea. Así Mauro será, le afirma a Feíta ese "hombre racional y honrado, ese que no se creará dueño de usted, sino hermano, compañero... y [...] ¡amante!" (II 510)

Para doña Emilia, la mujer se realiza al gozar de la igualdad y en el pleno ejercicio de sus facultades intelectuales; entonces es bella en el pleno sentido de la palabra.

En su libro más reciente *Risking Who One Is: Encounters With Contemporary Art and Literature*, Susan Suleiman, la distinguida crítica literaria, propone la práctica de "*mediated biography*," -autobiografía mediante mediador. En otras palabras, cuando el crítico escribe sobre la obra de otro se reconoce y se explora a sí mismo; en cierta medida escribe sobre sí mismo -de ahí el riesgo.

Pero aún antes que el crítico, el autor o la autora se vierte y se reconoce en su obra. Incluso en el caso de Amparo, protagonista obrera -la única de entre los principales novelistas españoles de entonces: Pereda, Valera, Clarín, Pérez Galdós- doña Emilia tenía cosas en común con su personaje. En parte es eso lo que nos estaba tratando de decir.

Más allá de su clase social o de su estatus económico o profesional, toda mujer es vulnerable a las mismas tentativas de ser controlada por la voluntad ajena; toda mujer puede enfrentarse a la incomprensión o a la intolerancia del hombre hacia sus ansias por independencia. Hija de padres acomodados, doña Emilia no ignoró la suerte de mujeres de todas las clases sociales -proletarias, campesinas, tenderas, artesanas, como también burguesas y aristócratas. Lo demuestran no sólo sus novelas, sino también sus abundantes cuentos, entre ellos ese extraordinario "El indulto" de 1883 -uno de sus primeros cuentos- que se lee hoy como un perfecto caso clínico de la psicología de la mujer maltratada.

Amparo -se sabe por cartas inéditas de la autora a Pérez Galdós- fue basada en un personaje real, una obrera de la Fábrica de Tabacos coruñesa llamada Josefa Carreras, a la que la condesa llamaba familiarmente Pepita y a la que debía profesar un hondo respeto y cariño. Le

pidió encarecidamente a Galdós que hiciera uso de su influencia para asegurarle a la cigarrera amiga suya el puesto más alto de la fábrica, el de Portera Mayor.

Pero es en el séptimo retoño de don Benicio Neira que la autora se reconoce de veras. No sólo porque hay una analogía en lo físico: Feíta, como apunta el narrador, es "diminutivo algo injurioso de Fe" (II 468); "No es linda, aunque tampoco repulsiva ni desagradable" (II 468). Es también porque la experiencia autodidacta de Feíta refleja la de la autora. La desaprobación expresada al principio por el Abad sin duda perfilaba la opinión de gran parte de la población masculina de entonces hacia las aspiraciones intelectuales de las mujeres -"su [...] afición a leer toda clase de libros, a aprender cosas raras, a estudiar a troche y moche, convirtiéndose en marisabidilla, lo más odioso y antipático del mundo." (II 469)

En los *Apuntes autobiográficos* doña Emilia dejó constancia de su protesta contra la desigualdad de oportunidades entre hombres y mujeres para obtener una educación:

Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación. Los varones [...] concurren a las escuelas de instrucción primaria; luego, al Instituto, a la Academia, a la Universidad. [...] Hoy atienden las lecciones de un profesor eminente y célebre; mañana se preparan a un examen, a una oposición [...]. Todas ventajas, y para la mujer, obstáculos todos.

En la novela, Feíta se hace eco de la conciencia de tal desigualdad al denunciar el hecho de que a Froilán, su hermano, se le envíe al Instituto cuando está claro que no tiene ninguna aptitud para el estudio y ella en cambio está obligada a aprender y ampliar sus conocimientos de la manera que pueda, lo cual contribuye a que su aprendizaje -como el de las mujeres de su tiempo- sea incompleto, defectuoso mal digerido e insuficiente. Mauro no está completamente errado cuando critica lo siguiente:

Ha leído todo cuanto cayó en sus manecitas, ávidamente, con prisa, sin discernimiento, tragando, cual los avestruces, perlas y guijarros en revuelta confusión. Desde los libros de mística [...] hasta los de fisiología [...] desde las novelas de Ortega y Frías... hasta las poesías de Verlaine, [...] No cabe duda que la tal Feíta sabe ya muchísimas cosas: pero su instrucción ha sido, como suelen las personas de su sexo, confusa, precipitada, incoherente, y con lagunas y deficiencias... (II 469)

Doña Emilia no sólo se reconoció en Feíta sino que puso a su alcance el ideal de la mujer nueva:

Sobre el fondo burgués de la vida marinedina destacábase con relieve singular el tipo de la muchacha que pensaba en libros cuando las demás piensan en adornos; que salía sin más compañías que su dignidad, [...] que ganaba dinero con su honrado trabajo, ... (II 494)

y le concedió un compañero con el cual podía desahogar sus inquietudes intelectuales. Sabemos que don José Quiroga, con quien se casó la joven Emilia apenas cumplidos los 17 años, no compartía las aspiraciones de su esposa. Se separó de él poco después de la publicación de *La cuestión palpitante*. Su oficio de escritora le permitió plasmar un mundo como el que hubiera preferido conocer en la realidad.

Gracias en parte a las reflexiones de Susan Suleiman, me doy cuenta que si me he dedicado a lo largo de los años al estudio de la obra y vida de doña Emilia, es en gran medida

porque sus novelas, cuentos y cartas me proporcionan una oportunidad de visitar de nuevo el mundo de mi infancia. Fue mi madre, a cuya memoria dedico estas palabras, quien me llevó siendo yo muy niña a Marineda, donde viví cara a un mar más vasto y bravo que el que baña estas espléndidas orillas de mis anfitrionas -y a pocos metros de la calle Riego de Agua donde nació doña Emilia Pardo Bazán. Al leer y releer sus novelas y cuentos, atisbo paseos, calles y plazas coruñesas, reconociéndome en sus protagonistas andariegas. Y aplaudo la clara inteligencia y el infatigable empeño con que no dejó de afirmar que la belleza de la mujer equivale nada más y nada menos que a su realización como ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, Leopoldo (1943). *Epistolario de Marcelino Menéndez y Pelayo y Leopoldo Alas (Clarín)*. Prólogo de G. Marañón, Adolfo Alas (ed.). Madrid: Escorial.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1973). *Obras Completas, II*. Ed. F. C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 3a ed., 1a reimp.
- (1973). *Obras Completas, III*. Ed. Harry L. Kirby. Madrid: Aguilar.
- PEREDA, J. M. (1953). *Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo*. Fernanda Pereda y Torres Quevedo y Enrique Sánchez Reyes (eds.), Santander: C.S.I.C.
- SULEIMAN, Susan (1994). *Risking Who One Is: Encounters With Contemporary Art and Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

CÓMO SER BELLA Y NO MORIR EN EL INTENTO: EL IDEAL DE BELLEZA FEMENINO Y LA COSMETOLOGÍA MEDIEVAL

Dulce Mn González Doreste
Universidad de La Laguna

El dios de Amor, que con el arco tensado se había aplicado a seguirme y espiarme, se detuvo bajo una higuera; al ver que yo había cogido aquel capullo, que me agradaba más que ningún otro, tomó una flecha, la empulgó en la cuerda y estiró el arco, que era muy resistente, hasta la altura de la oreja y, apuntándome, hizo que la flecha me entrara por un ojo y me llegara hasta el corazón con violencia. [...] Al volver en mí cuando recobré la razón, me encontraba débil y pensé que había perdido gran cantidad de sangre; sin embargo la flecha que se me había clavado no me había hecho derramar una sola gota, y la herida estaba completamente seca. Tomé la flecha con las dos manos y empecé a tirar de ella con fuerza y, tirando, a suspirar con dolor; tanto me esforcé que conseguí arrancarme el asta empenachada, pero la barbada punta que se llamaba Belleza, se había clavado tan dentro del corazón, que no pudo ser arrancada y se quedó allí, sin que brotara ni una sola gota de sangre (vv. 1653-1718).

Estos versos de Guillaume de Lorris, en la traducción de Carlos Alvar (1986: 31), ponen de manifiesto la importancia que la civilización medieval otorga a la belleza, especialmente en lo que concierne al importante papel que juega en las relaciones amorosas. Ser bella (o bello) es el primer requisito para poder aspirar a ese sentimiento sublime y elitista que es el llamado *fin'amors* o *amour courtois*. En los textos literarios, los *romanciers courtois* cumplen a rajatabla esta condición y anteponen la belleza física de la pareja al nacimiento del sentimiento amoroso. En lo que se refiere al canon de belleza femenino, que es el que voy a tratar en este trabajo, las descripciones de los rasgos físicos de las damas no difieren mucho de un escritor a otro, siendo el ideal estético común a todos, por lo que las heroínas se van a parecer las unas a las otras como dos gotas de agua, con ligeras matizaciones en algunos casos. Me detendré, sin embargo, brevemente, en las características de las protagonistas de los *Lais* de Marie de France. Las descripciones de Marie están condicionadas, obviamente, por las reglas que impone el género breve y por el estilo de la propia autora que, como ha mostrado Philippe Ménard, se conjugan admirablemente:

La brièveté représente un refus de l'affectation et de la complication inutile. Elle implique par là réserve et discrétion volontaires. C'est le dernier aspect de cette esthétique de la sobriété. Il est bien évident, en effet, qu'un des traits marquants de l'art de Marie, c'est l'économie des moyens.

De esta forma, las descripciones de Marie son concisas y apenas se detiene en proporcionar detalles que puedan parecer innecesarios o superfluos. Sus heroínas son descritas en pocos versos y con dos o tres rasgos. Así, la amante de Guigemar es "una dama de alto linaje, noble cortés, bella y prudente"¹ (8); la esposa del senescal Equitán es también "una dama muy hermosa y bien educada, de gentil cuerpo y bella figura [...]. Tenía los ojos claros y bello el rostro, hermosa boca, nariz bien formada" (21). Cuando el rey la ve por primera vez, la encuentra "prudente y cortés, hermosa de cuerpo y de rostro, amable y encantadora" (22). Natura fue tan generosa con Fresno que "no hubo en Bretaña doncella más hermosa y cortés. Era distinguida y de buenas maneras en su aspecto y palabras" (31). Cuando el joven Goron, que va a ella empujado por la fama de su belleza, la ve, no queda decepcionado: "La encuentra bella, bien educada, cortés, discreta y distinguida" (31). Es obvio que a través de estos escuetos retratos es imposible extraer

¹ Todas las citas están tomadas de la edición de los *Lais* de Marie de France, realizada por Luis Alberto de Cuenca.

los rasgos que conforman el ideal estético femenino de nuestra escritora; sin embargo, sí puede advertirse a través de ellos, que para Marie la belleza debe estar acompañada de una serie de cualidades morales, como la distinción, la discreción y los buenos modos. En el *lai* de *Lanval* la belleza cumple un importante papel en el desarrollo del relato, convirtiéndose en el elemento narrativo que va a desencadenar los hechos que tan desagradables consecuencias acarrearán a su protagonista. En consecuencia, Marie se detendrá más de lo habitual en ella en esbozar el retrato de la protagonista. En efecto, las airadas palabras de Lanval dirigidas a Ginebra, menospreciando su belleza en favor de los atractivos del hada, van a irritar y a ofender enormemente a la reina:

-Señora, no alcanzo a entender nada de cuanto decís. Amo y soy amado por una que vale más que todas las que conozco. Y una cosa os diré, sabedlo bien: la menor de sus doncellas os aventaja a vos, señora reina, en cuerpo, rostro y belleza, en crianza y bondad.

Furiosa, la reina se marcha y se dirige, llorando, a su habitación. Está muy triste y enojada por los ultrajes de que ha sido objeto. Enferma, se acuesta en su lecho, afirmando que jamás se levantará de él hasta que el rey no haga justicia de las quejas que piensa formularle. (48)

A juzgar por la descripción que Marie ha hecho del hada amante de Lanval, a éste no le falta razón para proferir tan arriesgada e imprudente acusación. La hermosura de la dama viene precedida por la de sus doncellas, que realzan su belleza adornándose con unos maravillosos atavíos:

Mientras yacía de esta manera, siguió el cauce del río con la mirada y vio venir a dos doncellas; nunca las había visto tan hermosas. Se cubrían con ricas vestiduras, muy estrechamente ajustadas en sendos briales de oscura púrpura, y sus facciones eran bellísimas. (44)

A la doncella amiga de Lanval no le es menester adornarse con lujosas prendas, tal es la perfección de su cuerpo y de sus facciones y la finura de su piel:

Dentro del pabellón se encuentra la doncella. La flor del lirio y la rosa temprana, cuando despuntan en verano, no son capaces de competir con ella en hermosura.

Está tendida sobre un precioso lecho -sólo las sábanas valen un castillo-, cubierta solamente con su camisa. Su cuerpo es perfecto y gentil. Lleva sobre los hombros, para darse calor, un costoso manto de blanco armiño, revestido con púrpura de Alejandría, que le deja desnudo todo el costado, el rostro, cuello y seno. Tiene la piel más blanca que la flor del espino. (44-45)

Más tarde, cuando la dama se presenta ante el rey Arturo y sus caballeros, Marie ampliará este retrato, extendiéndose en detalles, para así dar fe de las palabras de Lanval y liberarlo de la sentencia de muerte que pesa sobre él:

Continuaba el debate cuando apareció, a través de la ciudad una doncella; no la había en el mundo tan hermosa [...]. Ella iba vestida de este modo: una túnica blanca y una camisa cubrían su figura, enlazadas en los costados. Tenía el cuerpo gentil, baja la cadera, el cuello más blanco que nieve sobre rama, los ojos luminosos y el rostro claro, bella la boca, recta la nariz, sombreadas las cejas y amplia la frente, la cabellera larga, rizada y rubia: no despiden los hilos del oro el resplandor de sus cabellos a la luz del sol². Su anda era de púrpura sombría; envuelta estaba entre sus pliegues. Sobre el puño llevaba un gavilán, y tras ella corría un lebre. (52)

² Sin embargo, posteriormente el texto dirá para referirse a la misma dama "... no es ni rubia ni morena. Pero es la más bella de cuantas pueden encontrarse en el mundo". (52)

No dista mucho el retrato del hada del que hace Guillaume de Lorris de Oiseuse, de Liesse, o de la propia Beauté, teniendo en cuenta que la extensión y el carácter alegórico del *Roman de la Rose* propician las descripciones detalladas de sus numerosos personajes. Para René Louis el personaje central del Nacimiento de Venus, pintado por Sandro Botticelli en 1485, representa la más perfecta transcripción del retrato de Oiseuse (1974:52).

Esta similitud, pone de manifiesto Jean Batany (1984), obedece a una convención estética que permanecerá a lo largo de toda la edad media y que se plasmará en toda la literatura en una serie de retratos femeninos, estandarizados en los *Arts Poétiques* de la época. También las artes plásticas -las miniaturas nos brindan excelentes ejemplos- participarán del mismo ideal estético. A propósito de los retratos femeninos del *Roman de la Rose*, René Louis opina que Guillaume de Lorris, para su construcción, ha procedido de la misma forma que lo hicieron algunos pintores famosos, como Rubens o Picasso, quienes, en determinados periodos de sus respectivas carreras, tomaron repetidamente como modelo a la misma mujer, de la cual han resaltado cada vez un nuevo aspecto (1974:50).

Christine Martineau-Genieys, a partir de un amplio corpus, representativo de las distintas etapas y géneros de la producción literaria medieval, extrapola los rasgos del cuerpo femenino que los textos destacan como modelos de perfección. Así, construye un retrato-modelo del ideal femenino medieval:

Pour conclure sur le modèle de beauté médiéval, nous avons devant nous une très jeune femme -presque une adolescente- aux cheveux blonds, frisés, longs, abondants, au teint blanc relevé de rose, de rouge et de vermillon, au regard brillant sous l'arc large et fin des sourcils bruns. Blanche est aussi la main et blanc le pied quand on l'aperçoit dénudé. Le corps est mince, les seins petits et hauts, la taille étroite, la hanche basse. (1987: 43)

Este es el modelo a imitar: un estereotipo de belleza que la naturaleza no otorga tan fácilmente, sino que más bien contradice sus leyes. Por tanto, sólo es alcanzable por medios artificiales, es decir por medio de la cosmetología, arte que la mujer medieval parece conocer sobradamente, a juzgar por la multitud de variadas recetas contenidas en los tratados, además de la supuesta transmisión oral de muchas de ellas. Algunos de estos "secrets de beauté" son de fácil elaboración y de bajo coste, al alcance, pues, de mujeres de baja condición social. Otros, que sólo pueden obtenerse a través de la farmacopea y por medios más complicados y que contienen ingredientes raros y exóticos, parecen destinados a las damas de holgada posición económica. En todo caso, por los numerosos testimonios conservados, sabemos que el arte de la cosmética era bien conocido y constituía una práctica común en la civilización medieval. Los textos en los que se pueden encontrar fórmulas para la confección de productos cosméticos son muy variados; desde los famosos "recueils de secrets de beauté", donde se recopilan todo tipo de remedios y cuya fama y difusión se extienden hasta el siglo XVII³, hasta importantes tratados de medicina que incluyen consejos prácticos para evitar la caída de los cabellos, la forma de embellecerlos o cambiarles el color, así como toda una serie de remedios para evitar o atenuar las huellas del paso del tiempo.

En este sentido, el tratado de medicina, higiene y dietética conocido por el nombre de *Régime du corps* o *Régime de santé*, redactado en el siglo XIII, en francés, por un médico sienés

³ Los verdaderos *recueils de secrets*, señala Jean-Louis Flandrin, "*concernent tous plusieurs sujets, médecine et pharmacopée, secrets de nature -et l'on trouve sous ce titre de véritables sommes de sciences et arts -magie naturelle, astrologie, physiologie, alchimie ou chimie, art de la distillation et des parfums, recettes de confiture, etc. etc.*" (1987:14).

llamado Aldebrandin, constituye un testimonio de singular importancia. Concurren en él tres circunstancias que le dan una particular relevancia: su temprana redacción, ya que es uno de los primeros ejemplares del género, los *regimina sanitatis*; el haber sido escrito en lengua vulgar -es el primer libro de medicina que no se escribe en latín, dejando aparte algunas traducciones de opúsculos y de varios "recetarios" o "antidotarios", realizadas del latín al francés- y la acusada influencia de las fuentes árabes que denota⁴. Según el prólogo que precede al tratado, éste fue escrito en el año 1256 a petición de la condesa de Provenza "*ki est mere le roine de France, le roine d'Engletiere, et le roine de Alemaigne, et la contesse d'Angou*"⁵, con ocasión de un viaje que la condesa debía emprender y en el cual *Maistre* Aldebrandin no pudo estar presente, ya que no podía abandonar a los numerosos pacientes que tenía a su cuidado. En dicho viaje, la condesa debía reunirse con sus hijas, por lo que no es extraño que Aldebrandin pusiera especial interés en aquellos aspectos médicos que inciden en la salud y la higiene de las mujeres como el embarazo, el parto, los cuidados del recién nacido y las virtudes que debía reunir una buena ama de cría, sin olvidar los cuidados de belleza, incluyendo recetas para teñir los cabellos de rubio, rojo o negro, así como para eliminar el vello superfluo. En consecuencia, cabe suponer la buena acogida del tratado y su expansión en las cortes francesa e inglesa⁶. En lo que respecta a los cuidados de belleza femenina, Aldebrandin pone especial atención al aspecto que deben tener el rostro y los cabellos. Conviene, antes de detenernos en sus recetas, explicar brevemente la filosofía sobre la que se asienta esta obra. Nuestro autor parte de una concepción cósmico-sacra, propia de la mentalidad medieval, de la existencia del hombre, reflejo del universo y parte integrante de éste. En el hombre se realiza la condición microcósmica de su naturaleza porque en él se combinan y actúan los cuatro elementos que conforman la materia del universo, surgidos a su vez de la unión de la materia con las cuatro cualidades: caliente, húmedo, frío y seco. Hipócrates aplicó esta teoría física a la fisiología y, de esta forma, cada uno de estos cuatro elementos tiene su homólogo en el cuerpo humano, que son los cuatro humores de los que está compuesto. La alimentación participa de este principio y, en consecuencia, la regla general que señala Aldebrandin para nutrirse correctamente, consiste en adecuar la constitución y la naturaleza de todos los productos que se utilizan como alimentos con las de la persona que los va a consumir. Así pues, no es de extrañar que algunos de los "*soins de beauté*" prescritos por Aldebrandin se apoyen también en esta teoría y vayan acompañados de una serie de consejos dietéticos. Pongo como ejemplo los problemas de alopecia y de calvicie, tan reñidos con la estética anunciada, en la que se preconiza, recordemos, a una mujer con cabellos abundantes, largos y rizados. El remedio prescrito dependerá del origen

⁴ He realizado, en colaboración con la profesora Mendoza Ramos, una traducción española del *Régime du corps* de Aldebrandin de Siena, acompañada de un amplio glosario, que actualmente está en prensa, en el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. Para una aproximación general al contenido del tratado, manuscritos, autor, lengua, etc. vid. mi trabajo "*Le Régime du Corps* de Aldebrandin de Siena" (1996: 165-176).

⁵ Se trata de la condesa Beatriz de Saboya, esposa del conde Ramón Berenguer de Provenza, y de sus hijas Margarita, esposa de Luis IX de Francia, Leonor, esposa de Enrique III de Inglaterra, Sancha, esposa de Ricardo de Cornualles -hermano de Enrique III-, que fue elegido en enero de 1257 emperador de Alemania y rey de los Romanos, y Beatriz, esposa de Carlos de Anjou, quien tomó el título de Carlos I, rey de Sicilia, en 1266. El texto en francés antiguo citado y los que citaremos en adelante están tomados de la edición de Louis Landouzy y de Roger Pépin (Genève, Slatkine Reprints, 1978), que fue publicada por primera vez en 1911, en París, por la editorial Honoré Champion, p. 3.

⁶ Margaret Wade Labarge comenta este encuentro y la existencia del tratado, escrito para la ocasión, destacando su utilidad para las mujeres por sus numerosos consejos prácticos que atañen a temas exclusivamente femeninos (1988: 85).

del problema: el cabello, según Aldebrandin, además de caerse por la ingestión de alguna materia venenosa o por enfermedades como la alopecia, la tiriásis⁷, la ofiásis⁸ y otras muchas, puede hacerlo también por "la imperfección de los orificios de salida" o por "la deficiencia de la sustancia que los compone", lo cual se produce por una escasa alimentación, por velar demasiado o por padecer graves enfermedades. Como consejo a las personas que sufren este problema a causa de una nutrición deficiente, Aldebrandin recomienda:

...comer alimentos nutritivos, calientes y húmedos que se digieran rápidamente y que no sean salados ni fuertes; tampoco deben beber vino muy fuerte, sino que esté entre añejo y nuevo; se abstendrán también de yacer con mujeres y tomarán baños con agua que no esté demasiado caliente y se lavarán con agua tibia sin utilizar jabón; así es como tienen que cuidar de sus cabellos a los que se les cae por una nutrición deficiente.

Si el origen de la caída es una imperfección de los orificios, lo cual puede ser debido a múltiples causas como un esfuerzo físico fuerte y prolongado, un calor excesivo que puede provenir de la misma naturaleza del cuerpo o del aire, etc., hay que seguir las siguientes pautas en materia de alimentación:

En este caso hay que privarse de alimentos calientes y secos, como por ejemplo la mostaza salvaje, los puerros, las cebollas, los ajos y cualquier producto de esta naturaleza. Es aconsejable en estos casos tomar alimentos fríos y húmedos, así como lechugas, armuelle, melones, calabacín, pescados, carne de cerdo fresca, pata de buey o de cordero; también es bueno el pan de centeno con agua fría, a condición de que no sea viejo.

Y cuando las reglas para una correcta y equilibrada alimentación no son lo suficientemente eficaces para solventar el problema, Aldebrandin aconseja recurrir entonces a otras fórmulas de aplicación externa, variadas y, según él, de probada eficacia, en las que intervienen productos como el mirto, el ládano fundido en vino, diferentes hierbas y flores como la adormidera, la "columbaria"⁹ o el "capilli veneris"¹⁰, la mostaza salvaje o la resina de euforbia o "cassia lignea"¹¹, que se preparan, en muchas recetas, cociéndose en lejía y mezclándose con algún tipo de aceite, hasta darle la consistencia de un ungüento. No podía faltar, de acuerdo con el canon estético de la época, la receta para teñir los cabellos de rubio, rizarlos y darle apariencia de abundancia; dice así:

Si se desea embellecer los cabellos y darles color amarillo, hay que coger flores de retama y de nenúfar y cocerlas con lejía, colar y lavar la cabeza con esta agua; además se puede elaborar una pasta con oropimente triturado y mezclado con aceite de oliva que se aplicará en los cabellos: ello hará que se vuelvan rizados y espesos.

⁷ Variedad de calvicie. El término *tyrus* designa, en los escritos de los médicos árabes (Avicenas, Ali-Abba), a la víbora.

⁸ Variedad de calvicie, la misma a la que se refiere la tiriásis, en la que las partes desnudas del cuero cabelludo toman la forma de sinuosidades serpeantes.

⁹ Nombre latino de la verbena (*Verbena officinalis*).

¹⁰ Nombre latino del Capilar de Montpellier (*Adiantum Capillus Veneris*).

¹¹ Nombre latino de la corteza de canela de China.

Continua Aldebrandin proporcionando otra serie de fórmulas, para teñirlos de negro, de rojo (por medio de la *henna*, influencia innegable de las fuentes árabes de las que el autor del *Régime du Corps* se inspiró indirectamente) o para blanquearlos. No hay que olvidar que, si bien una bella cabellera debía ser dorada como los rayos del sol, el mismo canon estético exige que el arco de las cejas sea oscuro. Por otra parte, es normal que una sociedad que ensalza la belleza de la juventud intente encubrir todos los signos que denotan el paso del tiempo, siendo uno de los más evidentes la canicie. Esto explica la inclusión de una receta para oscurecer los cabellos; sin descartar que, presumiblemente, algunos de estos remedios pudieran ser utilizados por los hombres, en los que la abundancia del vello corporal era signo de virilidad. A este respecto, es significativo el comentario que hace el *Livre des Échecs Amoureux*¹², a propósito del valor y la función del vello. Se encuentra en el capítulo dedicado a la interpretación del dios Esculapio que era representado por los antiguos como "*un homme portant une longue barbe qu'il empoignait de sa main droite*". La barba, dice Évrart, debe ser entendida, como símbolo de la dignidad y de la superioridad del varón sobre la mujer:

*En bref, la barbe a été ordonnée par la nature non seulement pour la nécessité mentionnée plus haut ou pour protéger les nerfs des joues, mais aussi pour marquer une différence entre les sexes et pour distinguer rapidement l'homme de la femme. C'est là la fin principale et le plus grand profit que la nature y cherche. C'est pour cela qu'elle ordonna que l'homme ait une barbe et non la femme, pour montrer sa grande dignité et sa chaleur efficace et pour reconnaître aussi sa puissance sexuelle sans avoir à le toucher, car l'abondance des poils signifie l'abondance de la chaleur naturelle et de l'humeur convenant à la génération. (1991: 63)*¹³

Si la abundancia de vello es signo de masculinidad, una piel tersa y sonrosada y sin trazas de vello parece ser la aspiración de las mujeres. Según apuntaba Martineau-Genieys, la mujer, para ser bella, debía tener una entreceja espaciosa, más ancha de lo que la naturaleza suele disponer, por lo que debe recurrir a algún subterfugio para ayudar a completar la obra que ésta ha dejado imperfecta. La depilación de las zonas íntimas es también una práctica habitual, según se deduce de los consejos que la Vieille de la segunda parte del *Roman de la Rose*, imparte a las mujeres: "...como buena doncella, mantendrá la alcoba de Venus bien limpia" (1986: 246). Aldebrandin divulga algunas recetas, indicadas para estos menesteres, cuya aplicación, si bien garantizarán la caída del vello, traerán aparejadas graves irritaciones de la piel, que ocasionarán a las sufridas mujeres no pocas molestias y agudos comezones, aunque Aldebrandin, consciente de la agresividad de las pócimas, procura algunas fórmulas para aliviar sus efectos:

¹² *Le Livre des Échecs amoureux* es un texto compuesto en prosa alrededor de 1400 por Evrart de Conty, profesor de la Facultad de Medicina de París, médico de Carlos V y traductor de algunas obras de Aristóteles y debe su título a un texto alegórico en verso, de autor anónimo, redactado hacia 1370, *Les Échecs amoureux*. Aunque, en justicia, *Le Livre des Échecs amoureux* debe a su precedente algo más que el título, ya que, en realidad se trata de un larga reflexión sobre el primero, por lo que también se le conoce como *Glose des Échecs amoureux*. En la práctica, el trabajo de Évrart sobrepasa los límites del simple comentario, pues, procediendo con una gran libertad, comenta sucesivamente un episodio tras otro, pero con tal afán didáctico y tal demostración de conocimientos y erudición, que la fuente se ensombrece a la par que el comentario se va dotando de autonomía con respecto al texto primero.

¹³ Esta es la primera publicación en color del manuscrito *Le Livre des Échecs amoureux*, conservado en la Bibliothèque Nationale, y editado en París, en 1991, por la Société Nationale des Éditions du Chêne. Contiene, además, un prefacio de Michel Pastoureau, director de l'École pratique des Hautes Études, una introducción al texto de Françoise Guichard Tesson y Bruno Roy, profesores del Département d'Études Classiques et Médiévales de la Universidad de Montréal, y un estudio iconográfico de las pinturas realizado por Anne-Marie Legaré, investigadora del mismo departamento.

Una vez que os he enseñado a hacer crecer de nuevo el pelo, os mostraré ahora cómo podéis quitároslo del pubis y de otros sitios. Tomad cuatro partes de cal viva y dos de oropimente y trituradlos finamente, regad con agua hasta que estén bien mezclados y dejad reposar la mezcla dos días; baños y frotaos bien y aplicad la mezcla sobre el vello, que caerá enseguida.

Si queréis quitároslo más rápidamente, tomad dos partes de caucho, una de oropimente y mantenedlo en el fuego hasta que introduzcáis una pluma y ésta salga pelada; seguidamente añadid un poco de cera y haced un unguento; para que huelga mejor se puede añadir polvo de clavo, incienso y musgo o cualquier otro producto aromático. Se aplica igual que la receta anterior.

Como estos productos irritan la piel, ésta debe ser untada después con aceite rosado o violeta mezclado con clara de huevo y grasa de cerdo sin sal; si no deseáis que el vello vuelva a brotar, aplicad sobre la zona sangre de tortuga, de murciélago o de rana, o simplemente lavaos después con vinagre en el que se han cocido beleño blanco y negro, mandrágora y perejil.

Pero aún existe un remedio mejor: tomad arcilla y alumbre en la misma cantidad, mezcladlos con zumo de beleño verde, o si no se encuentra, con agua mezclada con vinagre y ungid con ello frecuentemente la zona depilada; con toda seguridad el vello no saldrá más.

Como ya sabemos, el ideal de belleza exige para la mujer una tez pálida y de mejillas sonrosadas que Aldebrandin dice poder alcanzarse por medio de dos vías. Una natural, por medio de una adecuada alimentación, y otra artificial, con la ayuda de productos de belleza. La enfermedad, según Aldebrandin, constituye el agente interno que con más facilidad e intensidad altera el color natural del rostro y su belleza. Pero aún gozando de buena salud, el cutis puede sufrir daños y afearse por la acción del sol, del viento o del frío, así como por una higiene escasa, por ingerir alimentos demasiado salados u otros que enturbian la sangre y malhumoran, por el abuso en la frecuencia de las relaciones sexuales, por beber aguas perjudiciales, por oler cominos y ameos, por consumir vinagre, y también a causa de las preocupaciones, las tristezas y los enojos. Pasaré ahora por alto este último aspecto, el de la influencia que el estado de ánimo ejerce sobre la belleza, sobre el que me detendré un poco más adelante. El mal color producido por enfermedades como la ictericia u otras, desaparecerán cuando sanen las enfermedades que lo originan, dice Aldebrandin. Pero su propósito es el de enseñar a conseguir un bonito color y eliminar el feo, ocasionado por unos malos hábitos. Se desprende de sus enseñanzas que el color claro de la piel depende de la buena calidad de la sangre, que cuanto más ligera sea, mayor efecto aclarador producirá sobre la piel del rostro. Las borrajas, los huevos pasados por agua, el caldo de carne, los garbanzos y los higos secos cocidos y crudos, así como el mirobálano confitado son los alimentos que originan una sangre ligera y clara que se esparce poco a poco por la piel, fortaleciendo y vigorizando el pulso. El color sonrosado de las mejillas se logra con la ingestión de otros productos cuya fuerza hace acudir la sangre a la piel. Son, por ejemplo, las cebollas, los puerros, los ajos, la pimienta, los rábanos, la mostaza salvaje, el plátano, los clavos, la juncia y el azafrán. De este último producto, dice Aldebrandin, puede obtenerse un mejor efecto si se toma, a modo de infusión, mezclado con los siguientes ingredientes: dos dracmas¹⁴ de hisopo empapado en vino, media dracma de azafrán y media de azúcar.

Las fórmulas para confeccionar cosméticos para obtener un cutis fino y blanco son también variadas, tanto en su composición como en la textura de los afeites. Pueden confeccionarse una especie de tónicos y lociones limpiadoras a base de ajeno y vaina de cebada o avena, infusiones de salvado de trigo o de flores de habas; unguentos hechos con harina de habas, raíz de flor de lis, granza y cola de pescado fundida y disuelta en agua; una especie de jabones de

¹⁴ Octava parte de la onza, que tiene un peso aproximado de tres gramos.

tocador compuestos, según una de las dos recetas que proporciona Aldebrandin, de *ental dental*¹⁵, mármol blanco, coral blanco, cristal blanco, harina de habas, yeso y goma adragante. Otra fórmula para pastillas de este mismo tipo, llamadas trociscos, lleva como ingredientes semilla de arañuela triturada finamente, mezclada con alumbre de pluma¹⁶ y un poco de madera de Brasil¹⁷. Para los defectos e imperfecciones del rostro como el léntigo y las manchas de la piel está especialmente recomendada la ablución con agua de flores u hojas de brionia, así como el agua de flores de arañuela.

Aldebrandin no proporciona afeites de aplicación externa para conservar la piel sana y joven. Sus enseñanzas en este sentido inciden en una alimentación sana y equilibrada. A partir de los treinta y cinco años, dice, debe evitarse tomar alimentos que necesitan agua para su cocción, estando más indicados los fritos y asados. Pero sobre todo, siguiendo las prescripciones de Avicenas, nuestro autor proporciona, como mejor medio para retrasar la vejez, la ingestión en ayunas de un electuario que se confecciona con 10 dracmas de mirobálano negro¹⁸, dos dracmas de esquirlas de hierro y dos de agárico¹⁹, todo triturado y mezclado con azúcar o miel.

Podría seguir hablando de otros muchos aspectos de este tratado que hacen alusión a la higiene corporal y al cuidado de los distintos miembros que repercuten en un mejor aspecto físico y que están dirigidos a un público estrictamente femenino. Pero es necesario poner fin a este trabajo y no quiero terminar sin hacer referencia a otro aspecto de la belleza femenina que me parece de gran interés. En sus *Lais*, Marie de France dota a sus personajes femeninos de una serie de cualidades morales que parecen ser el complemento indispensable a su belleza física e incluso fuente de ésta. Así, Fresno es "hermosa y cortés [...], distinguida y de buenas maneras en su aspecto y palabras" (1987:31); la protagonista de Guigemar es "una dama de alto linaje, noble, cortés, bella y prudente". Los ejemplos en este sentido podrían multiplicarse ya que se encuentran en toda la literatura de esta época. De la misma forma, una situación desgraciada conlleva como consecuencia inmediata la pérdida de la belleza, como le ocurre a la protagonista del *lai* de *Yonec* que "entre lágrimas y suspiros, y a fuerza de no cuidarse, llegó a perder gran parte de su belleza" (1987:62). Aldebrandin no es ajeno a este aspecto de la belleza, que proviene de una serie de cualidades intelectuales y morales, mucho más eficaces, en cuanto a su repercusión física, que

¹⁵ Caparazón del *Dentalium dentalis*, de la especie de los anélidos tubulares, que, reducido a polvo, era utilizado antiguamente en distintas preparaciones farmacéuticas.

¹⁶ Alumbre que se presenta bajo la forma de filamentos sedosos, similares a pequeñas plumas.

¹⁷ Materia colorante roja proveniente de la madera secada y pulverizada del *Caesalpina echinata*, árbol de la familia de las leguminosas. El nombre del país, Brasil, es debido a la abundancia de árboles de esta especie que cubren su territorio.

¹⁸ El mirobálano es un árbol combretáceo de la India, del cual hay varias especies, cuyos frutos, negros, rojos o amarillos, y parecidos en figura y tamaño uno a la ciruela y otros a la aceituna, se usan en medicina y en tintorería. El fruto, que recibe el mismo nombre, tiene propiedades astringentes. Aldebrandin distingue cinco especies: el mirobálano *emblic*, fruto del *Phyllanthus emblica*, el mirobálano cetrino, fruto del *Terminalia citrina*, el mirobálano québulo, fruto del *Terminalia Chebula*, el mirobálano índigo, que se refiere a cualquiera de los anteriores pero cogido antes de madurar, y el mirobálano negro. También habla del mirobálano confitado que puede ser cualquiera de éstos preparado con azúcar. Los distintos tipos de mirobálanos fueron muy utilizados en la edad media, ya que entraban en un gran número de preparaciones farmacéuticas, pues puede aplicarse tanto como laxante como astringente.

¹⁹ (*Poplyporus officinalis*) Hongo sin tallo cuyas especies viven parásitas en el tronco del alerce y de otros árboles.

todos los afeites y emplastes. Como tratamiento básico para el mantenimiento de un cuerpo joven, aconseja no permanecer mucho tiempo en vigilia, ingerir alimentos nutritivos, pero sobre todo, evitar los enfados y las preocupaciones, así como procurar estar siempre alegre y relajado. Igualmente, dice nuestro autor, "el ejercicio físico, correr moderadamente, la alegría, el regocijo, cantar, oír música, el éxito y frecuentar personas bien vestidas y agradables, dan al rostro un color claro y sonrosado".

Es curioso observar que Aldebrandin no proporciona recetas de maquillajes, que probablemente las damas conocerían por otros medios, pues abundan en los *recueils de secrets* medievales. Sin embargo, nuestro autor, haciéndose eco de las necesidades y hábitos de las nobles damas a las que va dirigido su tratado, no descuida las recetas destinadas a los cuidados de belleza, proporcionando fórmulas de tintes, depilatorios, lociones, ungüentos, etc. Pero, sobre todo, Aldebrandin no desaprovecha la ocasión para instruir acerca de los beneficios de una correcta y equilibrada nutrición, según los principios de la medicina medieval, como uno de los medios más eficaces de embellecimiento. Aunque para él -y en esta apreciación coincide con Marie de France y la mayor parte de los *romanciers* medievales- la fuente de belleza más importante reside en el equilibrio interno, en la serenidad y en la paz interior, que se adquieren, en gran parte, por cultivar una serie de actividades intelectuales y sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDEBRANDIN DE SIENA (en prensa). *El Régimen del Cuerpo*. Trad. de Dulce M^a González Doreste y M^a Pilar Mendoza Ramos, notas y glosario de Dulce M^a González Doreste, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- ALDEBRANDIN DE SIENA (1978). *Le Régime du Corps*. Louis Landouzy y Roger Pépin. Genève (eds.). Slatkine Reprints (1^a edición de 1911, en París, por la editorial Honoré Champion).
- BATANY, J. (1984). "Miniature, allégorie, idéologie: *Oiseuse* et la mystique monacale récupérée par la «classe de loisir»". En *Études sur le Roman de la Rose*, études recueillies par Jean Dufournet. París: Champion.
- ÉVRART DE CONTY (1991). *Le Livre des Échecs amoureux*. París: Société Nationale des Éditions du Chêne.
- FLANDRIN, J.-L. (1987): "Soins de beauté et recueils de secrets". En *Les Soins de Beauté*, Actes du III^e Colloque International de Grasse (26-28 avril 1985). Centre d'Études Médiévales de Nice, 13-29.
- GONZÁLEZ DORESTE, D.M. (1996): "*Le Régime du Corps* de Aldebrandin de Siena". En *Estudios de Filología Francesa. Edad media y siglo XVI*. Luis Gastón Elduayen y Jesús Cascón Marcos (eds.). Universidad de Granada.
- GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG (1986): *El Libro de la Rosa*. Trad. de Carlos Alvar y Julián Muela. Madrid: Ediciones Siruela.
- LOUIS, R. (1974). *Le Roman de la Rose. Essai d'interprétation d'allégorisme érotique*. París: Champion.
- MARIE DE FRANCE (1987). *Lais*. Luis Alberto de Cuenca (eds.). Madrid: Ediciones Siruela.
- MARTINEAU-GENIEYS, C. (1987). "Modèles, maquillage et misogynie, à travers les textes littéraires français du Moyen Age". En *Les Soins de Beauté*, Actes du III^e Colloque International de Grasse (26-28 avril 1985). Centre d'Études Médiévales de Nice, 31-50.
- WADE LABARGE, M. (1988). *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea. Trad. de Nazaret de Terán Bleiberg.

LA DESTRUCCIÓ DELS TÒPICS A LA RECENT POESIA DE DONES

Helena González Fernández
Universitat de Barcelona

A la poesia gallega de dona apareguda els darrers anys s'està produint una renovació espectacular pel que fa a l'actitud de les autores davant de la seva pròpia escriptura. Sens dubte són les dones les que publiquen les obres més renovadores, experimentals i rupturistes del panorama poètic recent. Elles s'han entestat en la forja d'un nou imaginari simbòlic (apoderar-se dels mites) i d'un nou discurs (apoderar-se del llenguatge) que li otorga veu pròpia a la dona i que, alhora, deconstrueix l'imaginari i el discurs heretats. I és que aquestes joves poetes, que comencen a combatre amb els versos a mitjan anys vuitanta, decideixen apoderar-se de la paraula perquè és un material de construcció privilegiat per fer realitat aquest nou món creat a la seva mida. Un món encara inexistent que cada vegada entusiasma a més escriptores i que a més a més ha aconseguit posar-se de moda i convertir-se en una referència obligada en totes les instàncies literàries (editorials, certàmens, crítica especialitzada, acadèmies, etc.).

Així, la més recent promoció de poetes, la que comença a brollar en aquests darrers quatre anys (Lupe Gómez, Isolda Santiago, Olga Novo, Helena de Carlos, Yolanda Castaño, Anxos Romero, Cristina Cabada...), s'ha trobat amb una porta oberta en la qual s'albira una tradició molt recent que ofereix ja diversos models d'escriptura. Perquè, si alguna cosa caracteritza aquesta nova promoció de poetes és l'heterogeneïtat de la seva praxi literària, tot compartint, però, el compromís genèric i el compromís nacional de la seva obra.

Deixant de banda la tradició d'escriptura femenina, és a dir, la de les poetes més grans (Luz Pozo, Pura Vázquez o Xohana Torres¹), potser el model més rellevant per la seva polifacètica tasca intel·lectual és el de María Xosé Queizán (Vigo, 1939), directora de la revista literària feminista *Festa da Palabra Silenciada*, una publicació que ha ajudat molt la promoció de les veus noves. María Xosé Queizán concep la poesia com un instrument privilegiat al servei de la demostració de les conviccions teòriques, per això a la seva obra podem trobar un complet repertori de tòpics, mites, motius i símbols que son deconstruïts des de l'experiència femenina. Ana Romaní (Noia, 1962) i Xela Arias (Lugo, 1962), per la seva banda, elaboren amb un llenguatge senzill però fortament simbòlic un discurs en el qual es combinen concienciació, intimisme i erotisme, encara que sens dubte és Pilar Pallarés (Culleredo, 1957) qui va aconseguir treure de la poesia intimista tota la seva força i gairebé sempre alliberada dels llastos temporals.

Però el model poètic més poderós, enigmàtic i personal és el de Chus Pato (Ourense, 1955). Poemari rera poemari ha aconseguit crear un discurs integral de la reapropiació, tant pel que fa als continguts com pel que fa a la forma i la ideologia. Chus Pato s'obstina en articular una poesia triplement compromesa (amb la nació, amb la dona i amb la literatura) i alhora multidialògica, perquè el seu discurs es construeix damunt de fonaments de diferents procedències: les tradicions culturals universals, els conflictes del present, el seu model ideal de societat pel futur, el paisatge, la cultura de masses, la reflexió metaliterària, la injustícia social,

¹ Xohana Torres, però, ha estat la més combativa en aquest desig de reapropiació que caracteritza la poesia recent concienciada de dona, com ha sabut reconèixer la crítica feminista en el seu moment dedicant-li un monogràfic a la *Festa da Palabra Silenciada*, especial Xohana Torres, 4 (1987). Ella, que sempre ha estat reconeguda pel món literari gallec, és la "poeta gran" que més presència té entre les poetes.

etc. Per últim, és de referència obligada *Baleas e baleas*, l'únic poemari en gallec de Luísa Castro (Foz, 1966), la més difícil d'enquadrar dins els motllos habituals, ja que en aquest llibre va saber encaminar el seu particular apropament a la infància per un camí molt proper al de la ficció narrativa, esculpint un llenguatge enganyosament ingenu, violent, irònic i provocador.

Per a moltes d'aquestes escriptores la poesia és un gènere literari mal·leable i profètic; és el gènere literari que els permet portar el llenguatge al límit per dotar-lo de nous significats i, alhora, és l'expressió privilegiada del coneixement, de la revelació i de la lluita. Per això no és casual que s'esculli la poesia com espai de lluita contra el discurs dominant. María Xosé Queizán afirma en el seu primer poemari, *Metáfora da metáfora*: "*Son poeta e decido coa palabra / o ser e o non ser*" ("Sóc poeta i decideixo amb la paraula / ser i no ser" (Queizán, 1991: 104). La literatura, i sobretot la poesia, sembla una ciència virtual en què es poden crear nous models de món, noves cosmovisions concebudes i articulades des de la consciència de gènere, pensades en femení; és a dir, demostra que es tracta d'un món possible i real.

Aquesta nova poesia, aquest món revelador, ofereix un imaginari renovat en el que la dona deixa de ser ocell per convertir-se en lleó i tigre. Penèlope abandona el seu etern cabdell per llançar-se a navegar, i renega de la seva imatge platònica, idealitzada i ornamental (que és com dir aire, lluna, esperit) per reivindicar la seva condició solar (terra, sol, cos). Així ho explica María Xosé Queizán:

Sabemos que non podemos reproducir o anterior, o legado transmitido, sen cuestionalo; que non debemos reforzar a literatura en función do retrato unidimensional que ata hai pouco ofreceu. É necesaria unha actitude crítica. [...] Pasarmos de conceptuadas a conceptuadoras, de obxecto poético a poeta, de narradas a narradoras. Este é o grande desafío: construír a nosa literatura. (Queizán, 1989: 72)

[Sabem que no podem reproduir l'anterior, el llegat transmès, sense qüestionar-lo; que no hem de reforçar la literatura en funció del retrat unidimensional que fins fa poc oferí. Cal una actitud crítica. [...] Pasar de conceptuades a conceptuadores, d'objecte poètic a poeta, de narrades a narradores. Aquest és el gran desafiament: construir la nostra literatura²].

A la poesia de les escriptores més combatives hi ha una constant destrucció de tòpics seculars, androcèntrics. La dona comença a veure's a si mateixa, a reconèixer-se i fotografiar-se, i la imatge que troba és ben material, corpòria i, per descomptat, provocadora. El principal objectiu d'aquesta nova proposta poètica és la construcció d'un discurs i d'un imaginari conscient i combatiu que assumeixi una renovació integral de la relació entre l'autora i la seva escriptura. Soroll, pornografia, navegar, despertar, bruixes, prostitutes, Lilith, serp... aquestes són algunes de les paraules que les poetes llencen com granades contra la fortalesa de la literatura heretada, des de postures simbolistes, postlacanianes o simplement provocadores.

Som davant d'una escriptura combativa, una escriptura que respon a una estratègia de reapropiació genèrica, i que es veu obligada a posar en relleu allò que s'ha silenciado, allò que s'ha negat, allò que és diferent. Per això la bellesa és un argument secundari, i sovint prescindible, perquè a l'imaginari i al discurs tradicionals s'associava de manera immediata la dona, li era consubstancial. Davant d'aquest paisatge de batalla en el que la dona procura el seu protagonisme més enllà de l'estigma d'ésser espiritual, és lògic que la bellesa sigui rebutjada sovint com un obstacle o, si més no, es vegi desplaçada per la reivindicació d'un simbolisme més material, és a

² Si no s'indica el contrari, totes les traduccions al català son meves.

dir, del cos. La bellesa, fins i tot la pròpia, ocupa, doncs, un segon pla i en molts casos ni tan sols apareix.

Encara i així, trobem un cabasset de textos en els que de manera expressa es reflexiona sobre la bellesa. Nosaltres farem referència a dos. Chus Pato parla al seu darrer poemari, *Nírive* (1996), de la bellesa com a concepte estètic general, com a component significatiu de l'art i com a concepte associat a l'àmbit femení.

*-aos once anos souben todo o que actualmente sei
fun separada brutalmente do mundo
o meu concepto de beleza foi profundamente lastimado* (Pato, 1996: 76)

[als onze anys vaig saber tot el que actualment en sé / vaig ser separada brutalment del món / el meu concepte de bellesa va ser ferit profundament]

El concepte convencional de bellesa es va transformant a mida que va abastant de manera conscient el món. Significativament això esdevé a la seva adolescència, una edat recurrent a l'escriptura femenina en la qual es rebutja el patrimoni moral rebut, es fa burla de la tradició i es permet la transgressió impune (així succeeix a la poesia de Luísa Castro, Lupe Gómez i Olga Novo, entre d'altres). Doncs bé, la bellesa és per a Chus Pato una mostra de la normalització genèrica, una transformació tal del món en el qual *les boniques* (les dones) són també subjecte.

*pero houbo tamén unha vontade
un esforzo por edificar xardíns
e unha xinecóloga
e unha mestra
e unha exportadora de patacas.
Todos estes presentes recibiu no seu berce Branca Neves* (Pato, 1996: 77)

[però hi va haver també una voluntat / un esforç per edificar jardins / i una ginecòloga / i una mestra / i una exportadora de patates. / Tots aquests presents va rebre al seu bressol la Blanca Neus]

El segon exemple que veurem és un poema de la Lupe Gómez. Ella ens mostra un model de bellesa femenina de poderós significat simbòlic. El text, que bé podria pertànyer a un diccionari en vers de la reapropiació, és el següent:

TENDA DE COSMÉTICOS

*No meu pobo
só había un costume,
camiñar co pelo solto
e os peitos caídos.* (Gómez, 1995: 8)

[BOTIGA DE COSMÈTICS. / Al meu poble / només hi havia un costum, / caminar amb els cabells a lloure / i els pits caiguts].

Aquest retrat de la bellesa és una manera de defensar una actitud vital. En tots dos textos, el de Chus Pato i el de Lupe Gómez, hi ha una transgressió del model acceptat, del model dominant, i es proposa un de nou molt més lliure. Es rebutgen els sostenidors i els llaços que lliguen els cabells i es proposa un model estètic i de comportament molt més natural i molt

menys sotmès. És, en el fons, una retrobada amb la dona primigènia, amb la dona que no es veu obligada encara a acceptar cap convenció.

Com ja vam apuntar, hi ha una absència generalitzada de la bellesa com a preocupació. En el seu lloc hi apareix el cos, la capacitat d'iniciativa i de realització que tradicionalment li havien estat negades i guanyen protagonisme perquè a les poetes, a aquestes constructores de nous móns, els cal trencar, destruir, el prototip femení heretat. "*Non son ave / nen estela que cruza o río*" (Pato, 1994: 41) ["No sóc au / ni estel que travessa el riu", afirma Chus Pato; "*non son perfume; son carne perfumada*" (Queizán, 1993: 52) ["no sóc perfum; sóc carn perfumada"], confirma María Xosé Queizán en el seu poema "Logos-Grito".

Es tracta d'una rebel·lió ètica i estètica que es va encetar amb la poesia dels anys vuitanta i que va anar congregant escriptores de diferents generacions, cadascuna amb la seva pròpia experiència combativa (cal assenyalar que no sempre va ser fàcil lluitar al mateix temps per la nació, per un model de societat més just i per l'alliberament de la dona).

Per fer realitat la reapropiació, que és una tasca prioritària per a la nova poesia, es poden desenvolupar, si més no, tres estratègies que impliquen tres tractaments diferents de la bellesa i que han aparegut com etapes successives cap a la construcció d'aquesta escriptura de l'alteritat genèrica. La primera estratègia consisteix en la reelaboració dels mites i tòpics clàssics, i en la pràctica reix en la prou coneguda reescriptura de la tradició universal des de la consciència genèrica. La segona milita amb insistència en la reivindicació del malditisme com a mostra secular de la marginació de la llibertat de la dona. I la tercera, que jo anomeno *pornoprovocació*, aposta per trencar les convencions morals i lingüístiques acceptades fent servir els tabús i el lèxic groller.

La reapropiació de la mitologia és l'indici més llampant d'aquesta lluita per l'apropiació de l'escriptura, per la construcció de la "poesia nova". Aquesta estratègia era especialment adequada als anys vuitanta, quan la poesia dominant feia múltiples exercicis d'interiorització del món clàssic, revitalitzant temes i tòpics universals. No oblidem, però, que el mite és sempre un capítol obligat en la creació d'una nova interpretació del món, per això aquesta és la primera estratègia de la reapropiació.

En la reelaboració dels mites hi ha una fita important a finals de la dècada dels vuitanta. Es tracta d'una proposta transgressora i feminista de gran interès i repercussió: la reelaboració del mite de Penèlope³ per Xohana Torres.

Declara o oráculo:

*"QUE á banda de solpor é mar de mortos,
incerta, última luz, non terás medo.*

*QUE ramos de loureiro erguen rapazas.
QUE cor malva se decide o acio.*

*QUE acades disas patrias a vindima.
QUE amaine o vento, beberás o viño.*

QUE sereas sen voz a vela embaten.

³ El mite ja havia estat reescrit abans en gallec per Xosé María Díaz Castro, qui establia el paral·lelisme entre la pacient teixidora Penèlope i la història de Galícia. Per veure els diferents valors simbòlics del mite a la literatura gallega, són de consulta obligatòria els articles de Carme Blanco (Blanco 1995: 249-250) i de C. Rodríguez Fer (1989: 199-210).

QUE un sumario de xerfa polos cons."

Así falou Penélope:

*Existe a maxia e pode ser de todos.
¿A que tanto novelo e tanta historia?*

EU TAMÉN NAVEGAR." (Torres, 1992: 19)

[PENÉLOPE. // Declara l'oracle: / "QUE a l'enllà del crepuscle és mar de morts, / incerta, última llum, no tindràs por. // QUE rams de llover alcen al-lotes. / QUE color violeta el raïm decideix. // QUE gaudeixis d'altres pàtries la verema. / QUE minvi el vent, beurràs el vi. // QUE sirenes sense veu a l'embat de la vela. / QUE un sumari d'escuma pel rocam." // Així parlà Penélope: / "Existeix la màgia i pot ser de tots / A què tant de cabdell i tanta història? // JO TAMBÉ NAVEGAR."⁴]

Xohana Torres aconsegueix donar la volta a l'estàtic mite clàssic i fer-lo símbol de la nova dona, cridant-la a la seva pròpia alliberació. Posteriorment, A. Romaní reprèn el camí iniciat per Xohana Torres i dedica el seu darrer llibre, *Das últimas mareas* (1994), a reescriure el viatge vital de Penélope i d'Ulisses. L'objectiu d'aquest viatge iniciàtic serà, com diu el poema que enceta el llibre, abastar la paraula.

*E coa palabra
recuperar os camiños,
pórllle nome ó labirinto,
navegalo.* (Romaní, 1994: 12)

[I amb la paraula / recuperar els camins, / posar-li nom al laberint, / navegar-lo.]

A la tercera part del poemari Ana Romaní fa una transformació de la situació de la dona. Allà és on es concentren i expressen les seves reivindicacions sobre la necessitat de trencar amb la història, que durant segles va silenciar la veu i la memòria de les dones. La reapropiació de la paraula, que anava apareixent al llarg del poemari, arriba aquí a una dimensió col·lectiva. En qualsevol cas, la seva és una lectura negativa de com va transcórrer la història.

És clar que en aquests textos que he citat no hi ha cap referència expressa a la bellesa. Penélope es distingeix per la seva actitud existencial, però la imatge que inevitablement es fa el lector estableix una associació immediata entre aquests mites i la iconografia clàssica de les dones, estilitzada d'acord amb els cànons dominants en cada moment. A l'àmbit de la connotació simbòlica *positiu* i *formosor* s'associen. Vet aquí una acceptació implícita d'un concepte embrionari de bellesa.

Dins d'aquesta estratègia de l'elaboració dels tòpics i dels símbols nous damunt dels ja existents trobem també models andrògins com a patrons de comportament. L'ample ventall d'animals salvatges que reapareix periòdicament en aquesta poesia mostra un desig d'apropiació genèrica dels valors que tradicionalment s'atribueixen a l'home. Aquests animals representen el revers de les aus, que pertanyien a l'aire, a l'àmbit femení, a la fragilitat i l'evanescència. Així, per exemple, Xela Arias reivindica la passió sexual femenina amb el símbol del cavall i del tigre i Luísa Castro expressa, mitjançant la ironia amb què tracta el símbol del lleó, la rebel·lió de la

⁴ Traducció de la Sònia Garcia i l'Alfredo Salom per a l'exposició bibliogràfica titulada "*eu tamén navegar*", que va estar organitzada per la Secció de Filologies Gallega i Portuguesa, feta a les vitrines de la Biblioteca General de la UB com activitat paral·lela al Congrés Internacional *Bellesa, dona i literatura*.

noieta que parla al poemari contra el poder masculí, que tradicionalment caracteritzava l'home. El mateix succeeix amb altres símbols masculins com el caçador o el guerrer. En aquesta reescriptura, però, no hi ha cap concepció implícita de la bellesa.

La segona estratègia es contraposa als símbols i mites femenins (positius) i reivindica i potencia aquells que reflecteixen valors considerats habitualment negatius. Es tracta d'una crida a la rebel·lió, tot seguint aquella coneguda frase: "les nenes bones van al cel i les dolentes a tot arreu". Segons aquest principi només les dones maleïdes van arribar a exercir d'alguna manera el seu dret a la llibertat, a escollir la seva forma de vida. Enfront de les boniques Afrodita i Venus, hi ha una llarga filera de "boniques atroces" rescatades de la misogínia i convertides en senyera⁵. Per això es reivindica la bruixa, la prostituta, la boja, Lilith i, per extensió tota la simbologia femenina maleïda. En el seu primer poemari, que porta un títol ben indicatiu, *Flor de tan mal xardín*, Isolda Santiago parla de les "boniques dames de Moravia" (Santiago, 1994: 32-33) que copulen amb el diable i volen fer un món només amb dones; i Lupe Gómez, per la seva banda, reivindica les prostitutes en el seu poemari *Pornografia* (1995).

OCULTACIÓN DE DATOS

*Na miña nenez
non houbo putas.
Cando as vin
deslumbraronme.* (Gómez, 1995: 26)

[OCULTACIÓN DE DADES // A la meua infància / no hi van haver putes. / Quan les vaig veure / em van enlluernar.]

La tercera estratègia, la de la pornoprovocació, va reeixir amb molt d'èxit en dues novíssimes poetes que escriuen ja dins la porta oberta per les altres poetes més grans. Es tracta de Lupe Gómez i Olga Novo⁶, encara que també s'hi troben a vegades Chus Pato, María Xosé Queizán i Isolda Santiago. Es tracta d'una escriptura entestada en la transgressió i la ruptura de l'eufemisme (tant en la seva realitat com en la seva representació)⁷: la dona parla amb veu pròpia de l'erotisme, es destrueixen els tabús que giren al voltant d'aquest tema i es fa servir el lèxic proscrit de les convencions literàries i socials com a provocació i autoafirmació.

En una escriptura tan carregada de connotacions i jocs amb la tradició i l'entorn cultural com és la poesia conscienciada de dona, la reapropiació de l'univers mític i la restauració de la història silenciada sorgeixen en les primeres fases de l'estratègia de legitimació de l'alteritat. Llavors, en aquests moments la dona concedeix més importància a aquelles altres característiques i capacitats que li havien estat negades i que pertanyien al terreny simbòlic masculí (la raó, la intel·ligència, la capacitat d'intervenció en el món). Posteriorment hi ha una reivindicació del malditisme i una actitud de provocació integral que trenca els models tradicionals femenins.

⁵ És ben il·lustratiu l'estudi d'Erika Bornay sobre la dona fatal i les seves representacions al llarg de la història (Bornay, 1990).

⁶ La seva praxi poètica comparteix la veu, l'actitud i les imatges inesperades amb *Baleas e baleas* de Luísa Castro.

⁷ George Bataille concep així la transgressió de l'erotisme (Zavala, 1993: 36).

En aquesta lluita per una presència pròpia tot esdevé simbòlic; el cos guanya protagonisme i s'encara vers la idea evanescent, estàtica i alienant del binomi tradicional dona-bellesa (que era com dir, dona-ornament), per promocionar una nova relació dialèctica, dona-cos, que desplaça a un segon terme les consideracions estètiques de l'ésser femení.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BLANCO, Carme (1995). *Mulleres e independencia*. Sada: Edicións do Castro.
- BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO, Luisa (1988). *Ballenas. Baleas e baleas*. Ed. bilingüe. Trad. de l'autora. Madrid: Hiperión, 1992.
- GÓMEZ, Lupe (1995). *Pornografía*. S.l.: Ed. de l'autora.
- PATO, María Xesús (1994). *Heloísa*. A Coruña: Espiral Maior.
- (1996). *Nínive*. Vigo: Xerais.
- QUEIZÁN, María Xosé (1989). *Evidencias*. Vigo: Xerais.
- (1991). *Metáfora da metáfora*. A Coruña: Espiral Maior.
- (1993). *Despertar das amantes*. A Coruña: Espiral Maior.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1989). *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*. Vigo: Xerais.
- ROMANÍ, Ana (1994). *Das últimas mareas*. A Coruña: Espiral Maior.
- SANTIAGO, Isolda (1994). *Flor de tan mal xardín*. A Coruña: Espiral Maior.
- TORRES, Xohana (1992). *Tempo de ría*. A Coruña: Espiral Maior.
- ZAVALA, Iris (1993). "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico". En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Myriam Díaz-Diocaretz i Iris M. Zavala (coords.). Barcelona: Anthropos, 27-76.

SEX APPEAL EN LOS CUENTOS DE CHAUCER

Pere Guàrdia Massó
Universitat de Barcelona

Posiblemente muchos de Uds., se preguntarán "¿qué hace un chico como tú en un sitio como éste y con una charla con ese título?". Bueno, lo de chico es un decir, cuando el que habla es un dinosaurio en edad de jubilación. Por lo que respecta al título de la charla me permito contarles una anécdota relacionada con *Los Cuentos* y con el *sex-appeal*.

Recuerdo estar tumbado en la cama de un hotelito suizo hace unos treinta años. En mis manos tenía el texto inglés de *Los Cuentos*. En aquel momento estaba leyendo el de la Comadre de Bath. Al mirar a la mesita de noche me fijé en un letrero en inglés que me produjo hilaridad por su ambigüedad: "*If you have any desires ring for the chamber-maid*" (si desea algo llame a la camarera). Para dejar las cosas claras, no llamé a la camarera pero me dije a mí mismo que algún día traduciría *Los Cuentos*, cosa que efectivamente hice unos años después.

Sex-appeal se podría traducir, entre otros términos, por atractivo/atracción/gancho/reclamo/incentivo/fascinación sexual. Este atractivo tiene unas bases biológicas: pero la diferencia entre la sexualidad animal y la humana radica en que ésta tiene un impulso erótico-emocional y es fuertemente subjetiva: ante un mismo sujeto una persona puede sentir una atracción más o menos fuerte mientras que a otra le deja indiferente o incluso la encuentra repulsiva. A modo de test¹ menciono unos nombres escogidos al azar -Uds. podrían haber elegido otros-, que seguramente producirán efectos encontrados (Madonna, Michael Jackson, Isabel Gemio, Jesulín de Ubrique, Pamela Anderson, Cristina Almeida, Nieves Herrero, Antonio Banderas, Mikimoto, Richard Gere, Tom Cruise, Joaquín Cortés, Naomí Campbell, Andrea Agassi). Y dentro de este ámbito conviene tener en cuenta que la fascinación sexual común, la heterosexual, no es la única. En estos momentos, en EE.UU. está causando furor el muñeco Billy, el contrapunto gay de las Barbies y las Nancies. Y uno no sabe qué pensar ante la invasión de marujas, travestidos, bisexuales, nosexuales y transexuales en la caja boba.

La base biológica (Taylor: 1997) de este atractivo parece ser, según los últimos descubrimientos, que reside no tanto en los órganos genitales, normalmente ocultos en el ser humano, sino en la nariz donde se ubica el OVN, el órgano vomeronasal, consistente en un par de minúsculas fosas situadas a ambos lados del septo nasal. Las consecuencias de este descubrimiento en el campo de la sexualidad se están explotando comercialmente: ya están a la venta una amplia gama de perfumes cuyo contenido de feromonas² actúa en teoría sobre el OVN. Los anuncios televisivos donde un hombre se perfuma para resultar atractivo a las mujeres o de una mujer poniéndose un aroma determinado para ser irresistible son cada vez más frecuentes. Pero en la literatura inglesa medieval la connotación sexual se producía bien mediante descripciones o relatos más o menos crudos o a través de una cierta simbología, relacionada

¹Estos nombres se mencionan con pleno respeto a los correspondientes personajes, sin que implique, por parte del autor de este artículo, juicio peyorativo alguno.

²El término feromona se acuñó en 1959 por un grupo de científicos que estudiaba la comunicación química entre insectos.

muchas veces con animales, especialmente pájaros tales como gorriones³, ruiseñores, cotorras y cucos, además de las liebres.

En *Los Cuentos de Canterbury* Chaucer describe a una comitiva de 33 personajes que van en peregrinación al santuario más famoso de las islas: el de Santo Tomás Beckett. Tomás, que había nacido en el popular barrio londinense de Cheapside en 1118, había llegado a ser Canciller de Inglaterra y posteriormente primado del episcopado; murió asesinado el 29 de diciembre de 1170 en la catedral de Canterbury, en Kent, a manos de cuatro caballeros, esbirros de Enrique II, que ocupaba el trono de Inglaterra desde 1154. A los tres años de su muerte el papa Alejandro III lo canonizaba. Esta meteórica ascensión a los altares se explica tanto por la popularidad de la víctima como por la profanación del lugar sagrado. Para obtener la absolución el mismo Enrique II tuvo que peregrinar, descalzo y con vestido penitencial, en el mes de julio de 1174, a la catedral de Canterbury, ser flagelado por todos los obispos allí presentes y pasar una noche en vela sobre el duro suelo.

Aunque la reforma de Enrique VIII expolió los restos de Tomás, durante la época medieval, la fe en el santo aglutinaba a todas las clases sociales y todos se encaminaban hacia el santuario. En las peregrinaciones los caballeros se mezclaban con buleros, monjas, frailes, estudiantes, molineros, terratenientes, labradores y tejedores. Todos estos estamentos están representados en *Los Cuentos*. El Prólogo General y los diversos prólogos de los diferentes cuentos contienen descripciones de 26 de los 33 peregrinos que, en total, narran 24 cuentos. Basándome en este material paso a comentar algunos elementos de *sex-appeal*: el atractivo erótico de una obra literaria se basa en el léxico y en la situación. La crítica de Chaucer ha estado enormemente influenciada, hasta hace unos cincuenta años, por el puritanismo -¿por qué no mejor denominarlo papatanismo?- victoriano, fomentador de desmayos femeninos al oírse la palabra *leg* (pierna o pata) en un inocuo *piano-leg*⁴.

Comienzo con el enamorado Escudero, el hijo del Caballero, de rizados cabellos como si acabara de quitarse los rulos. Era de mediana estatura, lleno de vigor y fortaleza, adornado cual pradera repleta de flores frescas. Buen jinete, tocaba la flauta y componía canciones. Chaucer afirma que “era un amante tan apasionado que de noche no dormía más que un ruiseñor” (Chaucer: 67). El ruiseñor, en inglés *nightingale*, etimológicamente "el cantor de la noche", ha sido considerado en la literatura medieval europea el símbolo del amor, pues ocupa las horas nocturnas en actividad amorosa. El Escudero es un auténtico *playboy* medieval. Su floreada vestimenta correspondería a una actual camisa de Ralph Lauren y traje de Armani; su montura, a un deportivo rojo. Y su actividad nocturna refleja su éxito conquistador. En este retrato queda claro que el *sex-appeal* lo forman un conjunto de variopintos elementos.

Al final del Prólogo General, Chaucer menciona a una pareja gay, el Alguacil y el Bulero. El primero tenía un aspecto tan repulsivo que “los niños se asustaban de su cara” (Chaucer, 1995: 79): ojos menudos, rostro encendido, cejas negras y rostro cubierto de granos. “Ni el mercurio, ni el blanco de plomo le libaban de los botones purulentos que llenaban sus mejillas” (Chaucer, 1995: 79). Posiblemente su pasión por los puerros era la causa de estas pústulas. Con semejante aspecto uno se pregunta cómo el Bulero podía sentir atracción por semejante sujeto o propinar un

³En inglés, la expresión “*lecherous as a sparrow*” (lujurioso como un gorrión) conserva una evidente connotación sexual.

⁴Un residuo de este puritanismo lo tenemos en la denominación inglesa de las “patas de pollo” por el de “*chicken drums*”.

beso⁵ en rostro tan poco agraciado. Chaucer dice de él que era “cachondo y lascivo como un gorrión”. ¿Misterios del *sex-appeal* o prueba de que el amor es ciego?

A su lado cabalga su amigo del alma, el Bulero. Los dos forman un dúo, también musical. El Bulero, con su voz de falsete, es acompañado por el Alguacil con su profunda voz de bajo. El aspecto del Bulero, con su cabellera desmelenada y sin cubrir, ojos saltones de conejo, de voz delgada como de cabra, de cutis fino, sin el menor vestigio de barba, como recién acabado de afeitarse, presenta una serie de detalles típicos del estereotipo gay. En cualquier caso este personaje se complementa perfectamente con el opuesto, que no apuesto, Bulero.

En el Cuento del Mercader, Chaucer describe la boda de un anciano con una joven, ¿acaso el *sex-appeal* contrapuesto al *dinero-appeal* o al patrimonio por el matrimonio? Este noble lombardo “había permanecido soltero durante sesenta años⁶, solazando su cuerpo con las mujeres que le gustaban”. Este anciano, de nombre Enero, (el penúltimo mes del año antiguo) creía que “el casarse es una cosa excelente, especialmente cuando se [...] tiene el pelo canoso” (Chaucer, 1995: 286). Con este objetivo convoca a sus amigos y les pide le busquen novia que reúna los siguientes requisitos:

Nada me inducirá a tomar una esposa de edad. Ella no debe pasar de los dieciséis. Mi gusto puede ser el de pescado hecho, pero la carne joven. Esto es innegociable. No quiero tener a un mujer de treinta años [...] forraje de invierno. Y además, Dios sabe que estas viejas viudas saben más trucos que Lepe⁷ y pueden promover tantas trifulcas como se les antoje (Chaucer, 1995: 290).

Cuando por fin encuentra a una joven con todas estas condiciones Enero cree “poder alardear de que sus miembros se sienten fuertes” (Chaucer, 1995: 291). Para Enero el atractivo de su joven prometida y esposa, Mayo -el tercer mes del año-, radica en “su alegre belleza, sus tiernos años, su diminuta cintura, ... su porte femenino y sus modales pausados” (Chaucer, 294). En la noche de bodas Chaucer nota con humor que Enero “la besaba una y otra vez, frotando su erizada y dura barba (que era igual que papel de lija y punzante como una zarza) contra su tierno cutis” (Chaucer, 1995: 298). Por otra parte a Mayo “contemplándole allí sentado con su gorro de dormir y su cuello huesudo ... no le gustaba nada todos sus juegos y jolgorio” (Chaucer, 1995: 299). En un momento dado Chaucer comenta: “no me atrevo a decir cómo se despachó él ni si a ella aquello le pareció un paraíso o el infierno, pues no quiero ofender los oídos de las personas refinadas” (Chaucer, 1995: 301). Aquí tendríamos un *sex-appeal* por parte de Enero y un *sex-repeal* por parte de Mayo y un terreno abonado para una intromisión ajena.

El tercer vértice para formar un triángulo amoroso es el joven escudero, Damián, que ha quedado prendado de los encantos de su señora. Con el duplicado de una llave accede al jardín privado⁸ donde Enero -que se ha quedado ciego y convertido en celosísimo y desconfiado esposo-

⁵ Al encontrarse un grupo de chicos y chicas resulta natural el intercambio de ósculos chico/chica y chica/chica, pero no el de chico/chico, por su connotación homosexual. Paradójicamente, en la Biblia se describen 46 besos, de los cuales únicamente seis entre hombres y mujeres, y sólo dos de ellos de índole sexual (Génesis, 29:11 y Proverbios 7:13). De los restantes, 29 son besos de afecto entre hombres, incluyendo el beso traicionero de Judas.

⁶En la época medieval a los sesenta uno ya era considerado muy viejo.

⁷Chaucer menciona en otra ocasión el nombre de Lepe en *Los Cuentos* al referirse al vino de graduación.

⁸El jardín privado de Enero es también el cuerpo de Mayo.

se solaza con su esposa. Encaramado a un peral, Damián espera la llegada de Enero y Mayo. El anciano esposo se abrazó al árbol mientras ella trepaba con la excusa de coger una pera. Aunque resulta un poco difícil imaginar juegos amorosos en postura tan acrobática Chaucer describe literalmente: “Por favor, no os ofendáis damas: soy un tipo rudo y no sé andarme con rodeos. Damián no perdió el tiempo: le tiró el sayo hacia arriba y la penetró”. (Chaucer, 1995: 309)

En aquel momento Enero recobra la vista y se pone furioso al contemplar la escena. Mayo le replica que la mejor medicina para curar una ceguera era forcejear con un hombre en lo alto de un árbol. Por tanto la medicina había sido correctamente aplicada.

Al terminar el cuento, el Anfitrión que guía la peregrinación efectúa este comentario misógino:

Ved que trucos y añagazas utilizan las mujeres. Siempre, como abejas, laborando para estafarnos, ¡pobres de nosotros! Y siempre retorciendo la verdad, como el cuento del mercader nos ha demostrado claramente. Tengo una esposa [...] y, aunque pobre y fiel [...] es una matraca y furia con su lengua. (Chaucer, 1995: 311)

Y, conscientemente, he dejado para el final, el símbolo sexual por excelencia de *Los Cuentos*. Me refiero a Alicia, la comadre de Bath. En los 828 versos del Prólogo a su Cuento la comadre nos explica toda su prolija experiencia matrimonial y extramatrimonial, sin pelos en la lengua. Ese prólogo constituye una perfecta autobiografía de la vida amorosa de la Comadre cuyo retrato físico no tiene desperdicio y refleja perfectamente su fogosidad y temperamento: rostro bello, expresión altanera, medias escarlata, pañuelos de seda, sombrero amplio, espuelas agudas, caderas anchas,⁹ carcajadas sonoras -estaba medio sorda por la bofetada que le había propinado uno de sus cinco esposos- y era gran conocedora de todos los remedios de amor. En su autorretrato afirma que “tenía los dientes separados, pero me sentaba bien pues llevaba la impronta de santa Venus” (Chaucer, 208). Aquí el tener los dientes separados era señal de lascivia. Nótese cómo Venus se eleva a los altares, no tanto por la santidad de la diosa sino por el fervor con que Alicia la venera.

Su experiencia personal le da derecho a hablar del matrimonio con pleno desparpajo: “¡Bendito sea Dios que ha permitido que me case cinco veces! Me apoderé de lo mejor que guardaban en el fondo de sus bolsas y en sus cajas fuertes” (Chaucer, 1995:196); donde “bolsas” y “cajas fuertes” tienen, además del literal, un sentido metafórico sexual, la bolsa genital y su contenido. Y si alguno se va a escandalizar la Comadre añade: “espero que ninguno de los aquí presentes se ofenda si digo lo que me pasa por la cabeza, pues lo único que intento es divertir” (Chaucer, 1995: 200).

La descripción de las relaciones con sus maridos se encuadra dentro del debate matrimonial y permite esbozar el papel de la relación sexual en un contexto más global. Las siguientes citas son harto significativas:

Tres de mis esposos me salieron buenos, y dos, malos. Los tres buenos eran ricos y viejos, y a duras penas podían mantener vigente el contrato de nuestra unión [...] que Dios me perdone por ponerme a reír cuán despiadadamente les hacía trabajar por las noches. (Chaucer, 1995: 200)

Les goberné tan bien a mi propio aire, que cada uno de ellos fue totalmente feliz; siempre estaban dispuestos a traerme cosas bonitas de la feria. ¡Qué contentos se ponían cuando les hablaba con suavidad! Pues solamente Dios sabe con cuánta saña les reñía. (Chaucer, 1995: 200)

⁹Tener las caderas anchas era un símbolo de belleza y atractivo; característica que perdura más tarde con los angelotes de Rubens (1577-1640).

Una mujer sensata solamente se preocupa de conquistar amor allí donde no lo hay. Pero yo los tenía en el saco pues ya me habían dado todas sus tierras. Entonces, ¿por qué molestarme en complacerles excepto para mi propio provecho y diversión? Palabra que los trabajé bien (más de una noche les hice aullar). (Chaucer, 1995: 200)

La Comadre, pues, utiliza el *sex appeal* para conseguir sus propios fines y es el hilo principal de la telaraña con que envuelve a esos tres esposos decrepitos. Su prólogo es también un tratado de mujer liberal y liberada. "Me molesta que no estés diciendo constantemente lo bonita que soy" (Chaucer, 1995: 202). "Nosotras no podemos amar a un hombre que mantenga un control de nuestras idas y venidas: debemos ser libres" (Chaucer, 1995: 203).

El dardo de su palabra es también punzante:

Yo solía acusar a mi esposo de mujeriego, cuando la verdad es que estaba tan enfermo que apenas se sostenía de pie; sin embargo, aquello le producía un cosquilleo en el corazón, pues pensaba que así le demostraba cuánto le quería. (Chaucer, 1995: 204)

Y se vanagloria de sus dotes:

Este ingenio femenino se nos da al nacer. Dios nos ha otorgado que, por naturaleza, todas las mujeres tengamos lágrimas, mentiras y capacidad de liar las cosas.: [...] al final siempre ganaba [...] por la fuerza, picardía [...] o estarles gruñendo constantemente. (Chaucer, 1995: 204)

Y para conseguir sus fines: "solía tolerar toda su lascivia e incluso simular que tenía ganas de ella, aunque, la verdad sea dicha, nunca me ha gustado el tocino viejo. Esto es realmente lo que me volvía gruñona" (Chaucer, 1995: 205).

Pero la edad no pasa en vano. Al describir su relación con su cuarto marido, que era un calavera, pues tenía una amante, Alicia menciona la conexión entre el vino y la sexualidad:

Yo era [...] festiva como una cotorra. En cuanto había bebido un vaso de vino [...] un laúd me hacía bailar y cantar como un ruiseñor. [...] el beber vino me lleva a pensar en Venus. [...] Llenada a una mujer de vino y se queda sin defensas. (Chaucer, 1995: 206)

Al esposo infiel Alicia le paga con la misma moneda: "trataba a los hombres de tal forma que le tenía en ascuas, lleno de rabia y de celos [...] el zapato llegó a dolerle muchísimo" (Chaucer, 1995: 206), tanto, que al poco tiempo, lo enterraba.

Pero al cuarto le sucede el quinto. Alicia, con cuarenta años auestas, se casa con un joven de veinte. "Cuando le vi caminar detrás del féretro pensé: «qué hermoso par de piernas!»" (Chaucer, 1995: 208). La Comadre efectúa una autoevaluación de su currículum matrimonial que no tiene desperdicio:

Según habían dicho mis esposos tenía el mejor "eso" que se pueda imaginar. Ciertamente Venus influye sobre mis sentimientos, Marte en mi valor. Venus me dio el deseo y la lujuria; Marte, mi descarada osadía [...] ¡Ay, ay! Que el amor deba ser pecado... Siempre seguí mis inclinaciones, guiada por las estrellas, las cuales hicieron que jamás pudiera negar mi cámara de Venus a cualquier mozo que la quisiese. (Chaucer, 1995: 208-9)

Efectivamente sigue utilizando su dotación sexual para atraer a su joven marido. Quien tuvo retuvo y, aún a costa de quedarse sorda por el bofetón que éste le propina, consigue sojuzgarle enteramente.

Quedaría por analizar el atractivo que ejerce el "instrumento" masculino sobre la Comadre. El de sus decrepitos maridos merece el calificativo de "birriático". Lo que se entiende por birriático es discutible. En el reino animal la longitud no depende del tamaño corporal; así el

erguido del gorila no llega a los cinco centímetros, mientras el de la mosca es de 15 veces la longitud de su cuerpo (Taflinger: 1996). En cualquier caso a la Comadre ese "instrumento" le hacía cantar como un ruiseñor.

He aquí, pues, un breve calidoscopio de algunos elementos del *sex-appeal* en los *Cuentos*. Seguramente he dejado de lado otros muchos. Ahora debería venir su valoración subjetiva y su trascendencia pues seguramente estos ejemplos medievales tienen su equivalente en la época actual. Pero hablar de este tema sería quizás cruzar el Misisipí o hacer la competencia a las revistas de peluquería y a la parodia nacional y no sería serio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAUCER, Geoffrey (1987). *Los Cuentos de Canterbury*. Edición de Pedro Guardia Massó. Madrid: Cátedra, 1995³.

TAFLINGER, Richard F. (1996). *Human reproduction*. En Internet, URL: <http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/biosex2.html>.

TAYLOR, R. "¿Tenemos un sexto sentido?". En el Suplemento *Salud y Medicina* de *El Mundo*, año VI, número 233, Jueves 6 de febrero de 1997.

"¿POR QUÉ NATURALEZA HABRÍA DE AVERGONZARSE?" A PROPÓSITO DE *LA CITÉ DES DAMES* DE CHRISTINE DE PIZAN

Nieves Ibeas Vuelta y M^a Ángeles Millán Muñío
Universidad de Zaragoza

Tal vez *Le livre de la Cité des Dames* sea uno de los textos más hermosos de su época, aún no suficientemente conocido pese a las más recientes ediciones y a trabajos como los de Mercè Otero, un texto a la espera de un lugar más significativo dentro de la historia literaria. Christine de Pizan no es *la* única, pero se la pre-siente *sola* y silenciada, y no hace falta recordar su polémico protagonismo en debates en los que entraron en juego otros factores además de los estrictamente artísticos o literarios.

Con todo, el entusiasmo de una escritura que pretende consolidar la legitimación de la palabra femenina no debería verse restringida a mera "percepción bióloga del sentirse mujer" con la que se correría el riesgo de simplificar las manifestaciones de alguien que desde su propia experiencia asumió el derecho a ser sujeto de creación y de pensamiento, a ser reconocida como tal, y no sujeto inmerso en un orden androcéntrico que no contempla sino su sometimiento al arbitrio del Padre, a la custodia de su palabra. Su reacción es ciertamente solidaria con quienes como ella han nacido en un cuerpo de mujer, y lo es porque el discurso del orden patriarcal genera un discurso obsesivo sobre sus cuerpos, y éstos, al convertirse en objeto del decir canónico, lo hacen como construcciones culturales.

Así las cosas, ¿qué aporta *La Cité des Dames*? Por una parte, y desde la perspectiva particular del conjunto de su obra, *La Cité des Dames* se sitúa coherentemente en la línea iniciada por Christine de Pizan en su defensa del "honor" femenino y se alza con determinación frente a obras de innegable corte misógino en la época que -como las *Lamentationes* de Matheolus que utiliza como pretexto para desencadenar el relato- hacen recaer sobre las mujeres la responsabilidad de todas las desgracias de este mundo (Ibeas, 1990). Por otra, se inserta con cierta dificultad en el tejido literario canónico de la Edad Media y de los primeros atisbos renacentistas por sus propias resistencias; las consecuencias de esta dificultad la podemos comprobar en la actualidad si nos dejamos arrastrar momentáneamente por una rápida evocación historicista. *La Cité* construye pensamiento desde un centro que no es el habitual, porque es algo así como un centro "descentrado" respecto del discurso patriarcal, ya que el sujeto de conocimiento y creación artística, en este caso una mujer, lo es pese al discurso androcéntrico, que lo priva de eco y de discusión, que lo niega. Y en este sentido la obra nos parece importante, porque utiliza estrategias del propio discurso canónico para subvertirlo y pertrecharse del derecho a la palabra, para legitimar las voces de mujeres, para construir una identidad femenina otra que la propugnada por el orden simbólico imperante, para rebatir las fuentes de inagotables imaginarios culturales que contraviniendo la experiencia se apoyan en criterios irracionales para consolidar el temor y el desprecio por el cuerpo femenino.

Tradición judeocristiana y el prestigio de las "auctoritas" comparten responsabilidad junto con otros factores en el establecimiento de estos imaginarios simbólicos dentro de los textos medievales, en los que -más allá de la perspectiva más idealizada- las mujeres se ven reducidas a una materialidad oscura y peligrosa. Los tratados de medicina de la época y los heredados por la tradición contribuyeron con fuerza a asentar desde supuestas bases científicas -que no precisaban

de comprobación científica- la tragedia del cuerpo femenino; el saber médico medieval sobre la sexualidad prueba que las mujeres conformaban una categoría que, sólo salvo caso excepcionales y siempre considerados como tales, niega la diferencia y condena el discurso técnico y filosófico a argumentos, obsesivos a todas luces, legitimado por la propia inspiración divina. El cuerpo femenino no es de este modo sino cuerpo patológico que las creencias convierten en fuente perpetua de enfermedades, algunas de ellas causa de elevado índice de mortalidad en la época (Jacquart y Thomasset, 1989)¹. Negando la diferencia, se niega asimismo la posibilidad de no ser condenable, de no ser de algún modo proscrita por el mero hecho de poseer una anatomía otra que la masculina, y textos de gran difusión como el *De Secretis mulierum* dan buena prueba de ello, con el agravante de utilizar argumentos apoyados en fuentes incuestionables en la época. Así las cosas, cómo sostener que la búsqueda de las palabras -para crear textos literarios u otros- pudiera realizarse sin dificultad fuera de los condicionamientos culturales que determinaba una asociación entre lo femenino y las desgracias del mundo que ni siquiera merecía discusión.

Ya desde las primeras páginas de *La Cité des Dames*, Christine de Pizan se empeña en rebatir el carácter ontológico de esta asociación, y ciñe sus tesis al sistema retórico medieval, sabedora de que sólo de ese modo podrá emprender la defensa de las mujeres:

¹Danielle Jacquart y Claude Thomasset recuerdan cómo muchos autores de la Edad Media aludían no sólo al coito con mujeres leprosas sino también a las relaciones sexuales durante la menstruación como posibles causas, entre otras, de la lepra, opinión médica que aparece asimismo en los escritos para uso de confesores. En este sentido, nos parece interesante recordar el análisis que realiza Antònia Carré (1996) de las teorías formuladas sobre el cuerpo de las mujeres en la Baja Edad Media, en las que puede comprobarse la defensa de la inferioridad de las mujeres respecto de los varones a partir de las interpretaciones sobre la biología femenina de varios textos científicos y no científicos difundidos en la época.

Como el brotar de una fuente, una serie de autores, uno después de otro, venían a mi mente con sus opiniones y tópicos sobre la mujer. Finalmente llegué a la conclusión de que al crear Dios a la mujer había creado un ser abyecto. [...] Abandonada a estas reflexiones, quedé consternada e invadida por un sentimiento de repulsión, llegué al desprecio de mí misma y al de todo el sexo femenino, como si Naturaleza hubiera engendrado monstruos. (7)²

La aventura alegórica plagada de mujeres que van despejando los temores primeros de la narradora va a iniciarse desde presupuestos interesantes. Hay, por ejemplo, un reconocimiento que constituye una constante en casi toda la obra de Christine de Pizan, y es su sentirse mujer dentro de un cuerpo de mujer en medio de las presiones culturales medievales, porque asumiendo su identidad, en este caso biológica, negándose a esconderla, obviarla u omitirla, penetra de lleno en el problema. La utilización de la primera persona en la organización narrativa del relato le permite asimismo provocar un efecto concreto de lectura, por cuanto insta a su interlocutor(a) a acompañarla en una especie de trayectoria iniciática, le prepara el terreno que conduce a la revelación de las tres Damas, haciéndola(le) partícipe de la creación de la Ciudad.

Sus dudas iniciales son, pues, dudas retóricas que legitiman su palabra, y con ellas la autora está operando una fractura en el orden simbólico medieval, cuestionando el "saber medieval" e invalidando el discurso cultural vigente que prohíbe el espacio para un sujeto femenino, rozando así los límites que le están permitidos. No tiene reparos en sublimar el cuerpo y el alma femeninas, y si como sostiene Marie-José Lemarchand en la edición castellana (1995: XXXI), Boccaccio se limita a configurar en *De claris mulieribus* -principal fuente de *La Cité des Dames*- una especie de enciclopedia biográfica sobre toda una serie de mujeres más o menos relevantes, Christine de Pizan va más allá y utiliza los datos que mejor puedan contribuir a cimentar la base argumentativa de su obra, y de la forma que más le conviene. Tampoco podemos dejar de referirnos a la influencia de *La Légende Dorée* de Jacques de la Voragine, que la autora creyó irrelevante citar, sin duda por tratarse de una obra de obligada lectura en la época. Muchas de las historias recogidas por Christine de Pizan ya aparecían en el texto de Jacques de la Voragine (o

de Varazze), cuya composición suele fecharse con anterioridad a 1264³, y al igual que en el caso de *La Légende dorée*, las inexactitudes históricas de *La Cité* deben comprenderse desde los parámetros de las intenciones de la escritura. En este caso concreto, incluso, el proceso de elaboración literaria se complica porque la escritura, además de recopilar la tradición de mártires y santas de la religión cristiana, pone en juego un complejo entramado en el que se mezcla lo histórico y lo ficticio, y en el que se dan cita personajes históricos, alegóricos, mitológicos o puramente literarios que la autora ha creído conveniente rescatar.

Son las figuras alegóricas de Razón, Rectitud (Derechura en la versión de Marie-José Lemarchand) y Justicia las que hacen posible la palabra de Christine de Pizan; las tres Damas visitan a la narradora en la soledad de su "estudio", espacio simbólico de aprendizaje y revelación, de creación y pensamiento, un espacio que -salvo en casos como el de las místicas- no solía ser

²Las citas corresponden a la traducción castellana de Marie-José Lemarchand.

³Precisamente, la introducción a la edición de Hervé Savon de 1967 aclara que el término "légende" no remitía a cuento o a relato fantástico, sino que sencillamente da nombre a todo aquello que debía ser leído, tal y como la propia etimología del término evoca; por su parte, "dorée" debe ser interpretado como un epíteto que anuncia el carácter valioso y la repercusión del contenido (1967: vol. I, 7).

propriadamente femenino, y favorecen un discurso sobre la mujer que es discurso sobre *las* mujeres, palabra inspirada y legitimada por el propio peso de la tradición literaria. La brecha abierta en el discurso hegemónico queda fuera de toda duda: "Ha llegado la hora de quitar de las manos del faraón una causa tan justa" (12). Ha llegado, pues, el momento de cuestionar la validez del discurso canónico, de que las mujeres asuman el poder de las palabras y comiencen a construir su identidad a partir de sus propias experiencias, a construir su propio discurso sobre sí mismas y sobre el mundo. "Vuelve a ti", le dirá la primera de las Damas, Justicia, mientras le muestra el espejo que ha elegido por emblema, un espejo que permite verse reflejado hasta lo más profundo del alma. Y eso es precisamente lo que se aconseja a las mujeres, buscar en su interior las claves de su identidad.

Estamos hablando de *La Cité*, y nos hallamos en el ámbito de la metáfora y del metatexto, porque la construcción de la Ciudad alegórica se convierte ya desde el principio en construcción textual que necesita asegurar su circulación a través de la historia literaria, que debe superar los riesgos que entraña la censura y que aspira a ser eficaz en términos estrictamente comunicativos.

Anda, mezcla con tinta este mortero y usa sin reparos esta argamasa, porque yo te proveeré con gran cantidad de ella y gracias a la virtud divina, avanzando a grandes trazos de tu bien templada pluma, pronto acabaremos la construcción de los altos palacios y hermosas mansiones, donde podrán residir para siempre las damas de gran fama y mérito a quienes van destinados. (103)

Son palabras de Rectitud a la protagonista, y la tarea que le encomienda está destinada a rebasar los límites de la pura ficción porque el universo de ficción de la obra configura lo que Milagros Rivera denomina como una "ginecotopía" (1995: 189 y ss.) que aspira a crear un lugar, a desplazar a las mujeres de los márgenes del saber y de los márgenes del campo de visión para situarla en el centro⁴. El discurso sobre el cuerpo femenino será, pues, significativo por el hecho de diferir del habitual, del que permanece presente en las composiciones ancladas en la estética cortesana y en los grandes relatos medievales, religiosos, artísticos, científicos, filosóficos. Y dentro de la constante interacción entre las imágenes del cuerpo y del mundo, al mismo tiempo biológicas y retóricas (Lacqueur, 1994), casi podría sostenerse que todo es cuerpo en el texto metafórico de Christine de Pizan, microcosmos sexuado en el que un único sexo va entretejiendo las redes del significado en torno a los cuerpos de las mujeres que los conforman, en sí mismos significativos. La Ciudad es también un ente femenino creado por manos de mujer, y así lo hace saber insistentemente Rectitud:

Ahora empieza la era del Nuevo Reino de la Femeineidad [...]. Quienes se alojen aquí, ahora, vivirán en esta Ciudad eternamente [...] porque no hay mejor morador para una ciudad ni mayor hermosura que unas mujeres valiosas. (118)

Y si hay algo que define al cuerpo femenino en *Le Livre de la Cité des Dames*, es la ausencia del detalle; ya se había pronunciado al respecto la autora, acusando a Jean de Meun de mancillar el honor femenino con la palabra: "no hay ningún provecho en el uso de palabras feas" (Christine de Pizan, 1977: 15) que ofenden la imagen de las mujeres, para qué nombrar pues los "secretos miembros" (XIX). La belleza indefinida es de este modo una opción estética, pero en este caso es también estrategia, como lo es el silencio sobre las interminables enfermedades del cuerpo femenino que recorren el pensamiento medieval. Belleza que rehabilita el cuerpo femenino tantas veces

⁴Sobre el concepto de "ginecocentrismo", véase Rivera (1993: 23-24).

ultrajado en los textos de máxima autoridad, como recuerda Justicia, que en esta ocasión sugiere más que nunca la experiencia de quien está cuestionando la propia institución literaria medieval:

Como no hay obra tan digna de alabanza que no tenga su contrahechura, muchos son los que alardean de escribir; les parece que no pueden equivocarse si otros ya han escrito lo que ellos quieren decir, y así les da por difamar. Es una especie que conozco bien. Algunos se ponen a escribir versos sin esforzarse en pensar y guisan unos poemas a modo de insípidos caldos. Otros hacen remiendos vistiendo facticias baladas que hablan de costumbres principescas, de toda clase de personas y por supuesto de mujeres, pero ellos son incapaces de reconocer y enmendar los defectos de su conducta. (21)

Cierto es que la sublimación de la belleza forma parte de los tópicos literarios más conocidos, y que en la literatura medieval es frecuente que el canon de "lo bello" no sea explicitado, o que remita tanto a la hermosura de cuerpo como a las virtudes del alma. En esta ocasión, el acercamiento al cuerpo femenino tampoco permite diferenciar con claridad entre cuerpo y espíritu, porque, aunque la palabra renuncia a la descripción, la belleza es también cualidad derivada de las actitudes y actividades de mujeres guerreras y de gran sentido político, sabias y creativas, profetas, amantes ejemplares, constantes y fieles. Todas las

virtudes aparecen representadas por estas mujeres con las que Christine de Pizan enarbola la defensa femenina. Ahora bien, frente a los patrones tradicionales, todo el texto que se abre con la revelación de las Damas y con la construcción de una Ciudad que gracias a su ayuda "alcanzará una belleza sin par que perdurará eternamente" (13), presupone un modelo de belleza que no procede del contrato sexual; se sitúa al margen del discurso patriarcal, en un modelo social donde los sistemas de parentesco son causa de subordinación de las mujeres, donde a éstas se les priva del derecho a ser sujetos. La Ciudad de Christine de Pizan no se basa en ningún modelo familiar, sino en la amistad de mujeres cuidadosamente seleccionadas, y al escapar a los esquemas derivados del contrato sexual, las mujeres recuperan de algún modo el control sobre sí mismas. La escritura se desentiende de las codificaciones simbólicas con las que el canon medieval define sus cuerpos (Rivera, 1993: 24-29), y el cuerpo femenino se convierte en sujeto de su propia percepción mediante metáforas especulares como la que mencionamos anteriormente, o la del autorretrato de Marcia la Romana:

Queriendo conservar para el mundo la memoria de su imagen, logró tal perfección que al mirar su figura en la tabla parecía como si se la viera respirar. De aquella obra, conservada como un tesoro, se habló mucho tiempo como de un prodigio de belleza. (86)

Por lo demás, la defensa de las mujeres conduce a Christine a una relativa obsesión por la castidad de sus personajes, mas la belleza, joven y eterna, es pese a todo belleza humanizada y erotizada, objeto de la percepción y el deseo masculinos. Castidad comprendida, pues, no sólo como abstinencia sino en muchos casos como resistencia. Belleza de un cuerpo no nombrado que se sabe fuente de placer y que de tan bello como es seduce sin pretenderlo, como en el caso de la hermosa Novella, a quien su padre

hizo estudiar letras y derecho, hasta tal avanzado grado que, cuando se veía obligado por otras tareas, mandaba a Novella a dar la clase magistral a sus estudiantes. Pero para que su belleza no fuera objeto de distracción para el auditorio, se instaló una pequeña cortina delante de la cátedra. (150)

Muchas se resisten a convertirse en objetos sometidos al deseo sexual del varón, a permanecer en el orden hegemónico, contribuyendo así a fracturarlo. Son mujeres que llegan a verse obligadas a ocultar su hermosura en un movimiento de protección, como aquellas lombardas que deciden colocar entre sus pechos carne de pollo crudo para que con el calor el olor putrefacto echara atrás a sus previsibles violadores, un hedor putrefacto que "conservó la fragancia de sus almas", el perfume de la castidad del que ya se hablaba en el *Eclesiastés* (Cristina de Pizán, 1995: cita 7 del Libro II). Todo ello, cuando en la Baja Edad Media aún perdura el recuerdo de las grandes pestes que han traído la muerte a Europa, y cuando el perfume -el buen olor- es asociado a la vida, a la incorruptibilidad y a la santidad⁵.

Con la pérdida del detalle los cuerpos se resisten a la codificación, aunque paradójicamente apenas difieren entre sí. Las mujeres son bellas además por sus gestos y movimientos, como Sempronia la Romana, de quien se nos dirá que fue una mujer deslumbrante, "la más bella de cuerpo y cara" que se distinguía aún más "por sus facultades intelectuales":

Su forma de hablar y su expresión eran muy agradables. Tenía un estilo justo y hermoso. [...] Nadie se cansaba del placer de mirarla y oírla, tan dulces y delicados eran sus gestos, tan grácil el movimiento de su cuerpo. [...] Verdaderamente, era mucha y variada la ingeniosidad de su mente. (87)

Tan sólo en unas pocas ocasiones se citan las largas y casi siempre rubias cabelleras, la mirada, tópicos literarios como las referencias a Safo, "muy hermosa de cuerpo y cara" (67), o a Griselda, marquesa de Saluces, de quien se menciona "la belleza de su rostro y hermoso cuerpo" (165). Ahora bien, el pecho, tan frecuentemente unido en la Edad Media a la maternidad, es el símbolo inequívoco de una feminidad que concita a la naturaleza y al orden simbólico cultural, que se convierte en cuerpo amputado de las Amazonas en un mundo que difícilmente se adapta a las expectativas femeninas, en mutilación estratégica. En símbolo asimismo de la deuda insolventable que se contrae con la función nutritiva asociada a la lactancia que transmite vida y conocimiento, y que nos lleva a comparar la intensidad de la escena evocada en el capítulo XI -en el que una mujer amamanta a su propia madre, condenada a morir de hambre- con la imagen alegórica de la Filosofía alimentando con su leche a Boecio; en última instancia, variaciones de la "Maria Lactans" de la iconografía medieval.

Mujeres hermosas y seductoras aún a su pesar, o de una belleza sobrenatural como los personajes míticos y las mártires que en medio de sus desgracias dejan fluir leche de sus heridas en vez de sangre. Que ni la muerte es capaz de descomponer. Mujeres cultas y espirituales capaces de desarrollar el potencial intelectual y artístico que no es privilegio únicamente de media humanidad. Mujeres, en suma, que habitan un cuerpo hermoso y sano que echa por tierra los planteamientos misóginos del saber oficial y popular.

Christine de Pizan asume convertirse en pública defensora de sus propios derechos y de los derechos del resto de mujeres silenciadas, pensadas, creadas e imaginadas pese a ellas, mujeres en muchos casos carentes de existencia artística autónoma, desprovistas de los medios suficientes para dar a conocer su inconformidad con la percepción reificada y ontologizada de sus seres, para romper

⁵Nos ha parecido interesante prestar atención a las explicaciones formuladas por Mn del Carmen García Herrero y Mn Jesús Torreblanca Gaspar cuando se refieren a la obsesión por la corrupción de los cadáveres como un fenómeno muy relevante en la Baja Edad Media y Renacimiento, y lo ponen en relación con el espectáculo ofrecido por los muertos insepultos de la Peste Negra (García y Torreblanca, 1990: 75, nota 33). Pensamos que las investigaciones históricas pueden llegar a proporcionar con sus discursos una mayor claridad en la interpretación de los textos medievales y también, claro está, en los literarios.

con la fatalidad, comprendida ésta desde la perspectiva más medieval del término. En este sentido, *Le Livre de la Cité des Dames* construye un imaginario simbólico cuya intertextualidad entendemos como un elemento fundamental que asegura la circulación de la obra. Y ese imaginario encierra a su vez las claves de una identidad que se sabe y se desea sexuada, que mira hacia sí misma, pero que no obstante aspira a traspasar los frágiles muros de la ficción para convertirse en realidad histórica y política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRÉ, Antonia (1996). "El cuerpo de las mujeres. Medicina y literatura en la Baja Edad Media". En *Mujeres representadas: imágenes de género*, *Arenal*, 3:1, enero-julio 1996, 75-90.

CASAGRANDE, Carla (1990). "La mujer custodiada". En Georges Duby y Michelle Perrot (dir.) *Historia de las Mujeres II. La Edad Media*. Bajo la dir. de Christiane Klapisch-Zuber. Trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Barcelona: Círculo de lectores, 1994, 93-131.

CRISTINA DE PIZÁN (1402). *La Ciudad de las Damas*. Marie-José Lemarchand (ed.). Madrid: Siruela, 1995.

GARCÍA HERRERO, M^a del Carmen y M^a Jesús Torreblanca Gaspar (1990). "Curar con palabras (oraciones bajomedievales aragonesas)". En *Alazet*, 2, 67-82.

HICKS, Eric (ed.) (1977). *Le débat sur le Roman de la Rose. Christine de Pizan, Jean de Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col*. París: Honoré Champion.

IBEAS, M^a Nieves(1990). "Christine de Pizan: una actitud crítica frente a las lecturas misóginas de la época". En M^a Nieves Ibeas et al. (1990). *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*. Málaga: Diputación, 71-94.

JACQUART, Danielle y Claude THOMASSET (1985). *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*. Trad. J. L. Gil Arístu. Barcelona: Labor, 1989.

JACQUES DE LA VORAGINE (1264). *La Légende Dorée*. Trad. J.-B. M. Roze. Cronología e introd. de Hervé Savon. París: GF-Flammarion. 2 vol., 1967.

LAQUEUR, Thomas (1990). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra. Trad. Eugenio Portela, 1994.

OTERO VIDAL, Mercè (1997). "Christine de Pizan y Marie de Gournay. Las mujeres excelentes y la excelencia de las mujeres". En Rosa M^a Rodríguez Magda (eda.). *Mujeres en la historia del pensamiento*. Barcelona: Anthropos, 77-93.

RIVERA-GARRETAS, Milagros (1993). "Cómo leer en textos de mujeres medievales". En *La voz del silencio II. Historia de las mujeres: compromiso y método*. Cristina Segura Graiño (ed.). Madrid. Al-Mudayna, 17-39.

----- (1995). *Textos y espacios de mujeres*. Barcelona: Icaria, 1995⁵.

LA BELLESA EN ELS ESCRITS AUTOBIOGRÀFICS D'ALMA MAHLER-WERFEL

Alfonsina Janés Nadal
Universitat de Barcelona

Alma Mahler-Werfel difícilment podrà ser mai valorada com a artista creadora, entre altres coses perquè dels seus innumbrables *Lieder* només se'n conserven uns pocs¹; en canvi els episodis de la seva vida són a l'abast de tothom gràcies als seus escrits autobiogràfics², el primer dedicat exclusivament als records de Mahler, el segon un resum de la seva existència.³ Aquesta darrera obra, *La meua vida*, no és un recitat unitari. Unes circumstàncies queden exposades amb detall, d'altres només són apuntades, s'hi barregen de tant en tant pensaments d'estil sentenciosos o cites dels amics així com transcripcions per exemple de fragments werfelians. L'obra, per tant, no es caracteritza pas per la homogeneïtat, però tota ella -com també *Gustav Mahler. Records-* és travessada des de l'inici fins a la fi per un fil conductor: la bellesa.

Ja l'ambient familiar apareix com un focus de bellesa. L'àvia era una dona formosa, tant que el seu retrat fou digne de penjar a la *Galeria de belleses* del palau imperial, i l'avi és presentat com un home tan amant de la bellesa que en el seu llit de mort demanà a la seva esposa que es posés el vestit de gala. D'altra banda de l'oncle del seu pare s'assenyala no solament el mateix amor per una certa teatralitat, sinó també la seva bellesa moral ja que com a parlamentari aconseguí l'abolició dels càstigs corporals. Totes dues característiques conformaran la personalitat del pare, el pintor Emil J. Schindler: el taller de Hans Makart, on treballava, era ple de dones boniques i a casa tenia un servent que Alma qualifica com a peça ornamental i que robava al seu amo les monedes de la butxaca, cosa que ell tolerava de bon grat perquè el noi era molt maco. Alma escriu: "en el fons de la seva ànima sentia un anhel estètic d'un altre món que desitjava traslladar a aquesta aspra quotidianitat" (Mahler, 1995b: 14). El pare tenia una veu molt bonica, el seu parlar era formós, pintava paisatges meravellosos i la seva actuació manifestava els seus bells sentiments⁴.

Alma viu de petita "com una princesa enmig d'una naturalesa meravellosa" (Mahler, 1995b: 15) i en un palau que combina por, llegenda i bellesa. De gran, quan fou senyora dels seus actes i quan les circumstàncies li ho permeteren, procurà rodejar-se sempre de bellesa. L'any 1931 es traslladà a una bonica casa senyorívola a l'elegant barri vienès nomenat *Hohe Warte*. Ja al final de la seva vida, a Nova York, es rodejà de records estimats, bonics. Si del seu pare afirma que era una persona assedegada de bellesa, ella ho serà de vida, però aquesta vida no és altra cosa que la mateixa bellesa: vida i bellesa es confonen en aquell cel blau que desitja

¹Alma Mahler fou una compositora prolífica en la seva joventut, però deixà la creació per desig del seu primer marit, Gustav Mahler.

²No entrarem en el problema de l'autenticitat històrica dels detalls d'aquests escrits. Fischer (1985: 182) els qualifica de molt fantasiosos.

³En aquest breu estudi no s'ha tingut en consideració l'obra escrita en col.laboració amb E.B. Ashton *And the Bridge Is Love*.

⁴Alma esmenta el fet que ajudà un jueu a trobar una bona posició.

traslladar a la terra i que s'acompleix quan és petita en els vestits bonics de teixits nobles, i quan és més gran en la música, en l'art.

Aquesta tendència l'acompanya tota la vida. El món és un escenari ple de bellesa que ella sap gaudir intensament: la sortida del sol, una flor, una ciutat glaçada com el Sant Petersburg que veié en el seu viatge de noces, l'ambient sonor del cap d'any novaiorques amb les sirenes de fàbriques i vaixells i les campanes de les esglésies, un paisatge paradisiac com el de la costa de l'Adriàtic o monumental com les cataractes del Niàgara, o curiós com la Mar Morta. Tota la bellesa del món, no obstant, pot quedar degradada als seus ulls per l'acció de l'home. Així la fascinació del viatge a Damasc l'any 1929 s'esvaeix del tot a la vista dels nens depauperats, fills dels armenis assassinats pels turcs: "Franz Werfel i jo ens allunyàrem profundament impressionats, ja res no ens semblava important o bonic" (Mahler, 1995b: 208). I durant l'exili i viatge de fuga per França s'imposa la comparació del bonic castell de Carcassona que presenten les postals amb la realitat d'una ciutat que és una absoluta brutícia.

En una persona que per herència i per circumstància porta tan gravat en el seu caràcter el sentit de la bellesa és natural que estigui també molt desenvolupada l'aversion pel mal gust, el desordre, el ridícul i el grotesc. Alma Mahler sap separar les categories estètiques d'un tot i valorar aquelles parts o elements que coincideixen amb el que es pot considerar com a cànnon, però no accepta allò que vol ser bell sense ser-ho, tant si es tracta d'una joia com de la disposició i decoració d'interiors.⁵ Els objectes que no tenen com a finalitat limitar-se a ser bonics sinó que acompleixen un objectiu funcional també són observats per Alma Mahler pel que fa a la seva estètica. Quan de jove comprava llibres d'amagat de la seva família, no pensava únicament en el seu contingut, sinó també en el seu aspecte, en la bellesa de l'edició, i Max Burckhard li envià les obres dels clàssics en les edicions més boniques. Així doncs no li passa per alt el fet que Alban Berg li fes arribar el primer esbós de la seva òpera *Wozzek* en una bonica carpeta.⁶

També en les manifestacions artístiques la categoria de bellesa té un paper important per a Alma Mahler. Ja és simptomàtic el fet que de jove es comprés obres per exemple de Bierbaum, Rilke, Liliencron i Dehmel. Sobre el *Faust* de Goethe no manifesta la seva admiració per les idees que presenta o per la capacitat del seu autor d'amalgamar temes molt diversos, sinó que es limita a comentar que el seu pare li va donar tot dient: "És el llibre més bonic del món" (Mahler, 1995b: 16). I sobre *Jean Christophe* de Romain Rolland afirma que és un món "ple de bellesa que m'ha produït una profunda excitació" (Mahler, 1995b: 215). Durant l'exili a Paris, busca descans visitant el Louvre, un lloc agradable no solament per la temperatura sinó per la bellesa que s'hi pot veure. La bellesa és per a ella un argument de valoració suficient. Arriba un moment en la seva vida en què Alma Mahler, que com ella confessa té una tendència a buscar en l'obra artística una profunditat intel·lectual, és capaç de superar aquest condicionament i d'exclamar, per exemple, tot fent referència a l'obra madura de Richard Strauss: "Però ara visc del tot immersa en la seva obra, estic entusiasmada amb aquesta naturalesa mozartiana que no s'embolica amb especulacions insignificants sinó que és senzillament bonica i no pretén ser altra cosa" (Mahler, 1995b: 227). Ara bé, la bellesa de les obres musicals només la pot gaudir directament aquell que sap llegir una partitura, els altres depenen sempre de l'interpret. Alma

⁵Un exemple de quelcom que podria ser bonic però no ho és el troba en la casa d'Upton Sinclair, i un de l'expressió de falta de cultura en la de Conried a Nova York.

⁶Alban Berg pogué publicar la transcripció per a piano d'aquesta obra gràcies a l'ajuda econòmica d'Alma Mahler. A ella li dedicà el *Wozzek* (Scherliess, 1981: 72).

Mahler, música per vocació, sap perfectament que la bellesa de la interpretació es troba en un punt d'equilibri no gens fàcil de trobar. Una preocupació excessiva per matisar pot produir un desequilibri nociu⁷, un canvi en la col·locació dels instruments pot desfer una vetllada⁸.

Però no solament en l'art la manera de fer té una importància estètica, sinó també en les coses de la mateixa vida: llegir, menjar, són coses que es poden fer d'una manera bonica o no⁹. Ja en una esfera superior, a Alma Mahler li sembla prou important per a fer-ne esment el fet de ser elegant en la manera d'actuar, un gest gentil, l'aspecte estètic de l'acció litúrgica o la manera de viure el matrimoni. Transformar l'amor conjugal en bellesa és a l'abast de tothom¹⁰, és a dir, és fruit de la llibertat. Així mateix, la llibertat és un factor essencial per poder gaudir de la vida en la seva bellesa¹¹.

La bellesa sembla per a Alma Mahler un factor essencial en l'ésser humà. Quan presenta els seus coneguts, les persones amb les quals entrà en contacte, gairebé sempre ho fa servint-se del valor bellesa. En alguns casos es limita a esmentar que la persona de la qual vol explicar alguna cosa és o no bonica, en d'altres la bellesa no apareix sola, sinó acompanyada d'algún altre qualificatiu de manera que gairebé s'imposa pensar que el que vol recalcar és que aquesta persona o aquesta altra és fòrmosa per aquest motiu o l'altre, és a dir, que la bellesa no és únicament un fenomen formal, sinó íntimament lligat a qualitats o circumstàncies concretes. És curiós per exemple que aquell que és apostrofat com a "el meu enemic declarat" (Mahler, 1995a: 39) és descrit amb trets clars de lletjor¹². La lletjor pot ser també fruit de les circumstàncies: "La misèria fa tornar lleig" (Mahler, 1995b: 296), comenta després d'explicar la història d'un apotecari de Dresde.

Entre les persones que podrien ser belles Alma cataloga Marc Chagall i la seva esposa. La bellesa física sembla que és un tret remarcable en els fills d'Arnold Schönberg, i potser molt en particular de la filla Núria, així com de l'esposa de Korngold. L'escriptor Erich Maria Remarque té un rostre preciós i quan parla s'acompanya amb un bonic gest de la mà. Max Reinhardt manté la seva bellesa malgrat que es va fent vell. Entre els compositors destaquen per la seva bellesa Maurice Ravel i Giacomo Puccini. Ravel no és alt, però sí ben proporcionat i la seva cara és de gran bellesa. Puccini és un dels homes més bells que Alma conegué. En realitat,

⁷Això és el que descobreix per exemple en la interpretació de *Tristany i Isolda* d'Arturo Toscanini (Mahler, 1995a: 194). L'antítesi la troba en la interpretació de Wilhelm Furtwängler, el qual "el va dirigir de la manera més bonica que es podia fer amb l'orquestra de París, que en aquella època era dolenta" (Mahler, 1995b: 279).

⁸Un concert amb la Primera Simfonia de Mahler a Amèrica en aquestes condicions es converteix en una veritable tortura (Mahler, 1995a: 197).

⁹Alma Mahler esmenta el cas del que esdevindria un compositor de nom, Erich Wolfgang Korngold, que de petit no volia anar a menjar a casa dels Mahler i quan li preguntaven el motiu responia: "Perquè la meua manera de menjar no és bonica..." (Mahler, 1995b: 43).

¹⁰Quan rep la visita del promès de la seva filla Anna Mahler els diu: "Feu-ne quelcom de bonic, és a la vostra mà" (Mahler, 1995b: 140).

¹¹Aquesta idea es desprèn del seu comentari durant l'exili: "La nostra vida aquí a la torre, en absolut aïllament, es podria qualificar gairebé de bonica si no es tractés d'una soledat obligada" (Mahler, 1995b: 300).

¹²"Un animal dolent, dur, els ulls massa junts, al damunt un enorme crani pelat. Quan parlava quequejava" (Mahler, 1995a: 39-40).

per a Alma Mahler és la cosa més natural del món que un artista estigui dotat d'una certa bellesa i que la seva presència i manera d'actuar siguin harmonioses. Per això Theodor Däubler, amb el seu cos gruixut i suat li produeix una impressió pèssima que li arrenca aquesta exclamació: "No! A l'art li escau la bellesa, encara que sovint primer calgui elevar-la.

¡D'un ventrellut com aquest no en pot sortir el so d'una ànima pura!" (Mahler, 1995b: 200). El príncep Troubetzkoy és un exemple de bellesa salvatge, igual que els beduïns armats amb què topà en el seu viatge de Jerusalem a Damasc. De Claude Debussy es destaca la bellesa del seu cap així com la seva forta personalitat, de Fritz von Unruh la bellesa i el seu caràcter contingut, de Gerhart Hauptmann la bellesa i la noblesa, de Paul Valéry el bell rostre intel·lectual, de Thornton Wilder la bellesa i l'expressió d'enginy. Alban Berg és un exemple de bellesa total; tant ell com la seva esposa són "d'una bellesa seràfica, tan interiorment com exteriorment" (Mahler, 1995b: 171).

Entre les dones, a part d'aquelles que apareixen de forma anònima com les que freqüentaven el taller de Makart o les que veïe a casa de Louis Tiffany, Alma Mahler esmenta l'esposa de Fritz von Unruh, perquè és bonica, molt personal i fa una gran impressió de sensatesa; i la de Sinclair Lewis és molt vivaç, formosa i intel·ligent. Però aquesta coincidència de bellesa interior i exterior no es manifesta sempre; per exemple a Rússia coneix una vella i formosa histèrica aristòcrata i a Amèrica l'esposa de Dana Gibson, preciosa però completament mundana i buida. Alma Mahler sembla per tant bastant més exigent amb les dones que amb els homes pel que fa a la bellesa, i és que a casa seva va tenir l'ocasió de veure créixer tres exemples extraordinaris de bellesa: les seves tres filles.

D'Anna Mahler, que alaba també com a escultora¹³, afirma que "és com un heroi i preciosa" (Mahler, 1995b: 135). Anna Mahler fou realment una dona d'una bellesa extraordinària, però és fins a cert punt natural que la mare recordi amb una nostàlgia molt especial les dues filles que va perdre: Maria Mahler i Manon Gropius. Maria Mahler és una nena que "se'ns ha manifestat en tota la seva bellesa per abandonar-nos molt aviat" (Mahler, 1995a: 66). Manon és per a la seva mare l'ésser més bell que existeix en tots sentits, el resum de tot allò de bo que tenien ella i Walter Gropius. Per les pinzellades que en dona la mare, Manon degué ser una noia absolutament harmoniosa: bonica en els seus gestos, en el seu caminar, capaç d'enamorar l'escriptor Carl Zuckmayer fins i tot estant ja malalta i paralitzada. Quan va morir Alma escrigué: "Avui m'ha estat arrabassada la meva formosíssima i encisadora filla [...]" (Mahler, 1995b: 250). Alban Berg li dedicà el seu concert per a violí¹⁴; Franz Werfel li reté homenatge en la seva novel·la *Jeremias Sentiu la veu* en la figura de Zenua en la qual "Manon experimentà la seva resurrecció amb tots els seus propis gestos i paraules i amb tota la seva bellesa" (Mahler, 1995b: 248) i li dedicà *La cançó de Bernadette*.

Tractant-se d'una dona tan sensible a la bellesa és natural preguntar-se fins a quin punt aquest factor pogué influir en la seva inclinació per determinats homes. La primera vegada que esmenta la importància que en la seva vida tingué Gustav Klimt no invita pas a pensar-ho, ja que el presenta com una de les persones en les quals buscà ajuda en la seva joventut, un dels homes d'una certa edat amb coneixements artístics, concretament "el delicat pintor bizantí que va concentrar i aprofundir la «visió ocular» que jo havia après amb el meu pare"(Mahler, 1995b: 21). Però quan torna a aparèixer ja no deixa cap possibilitat de dubte: Alma Mahler parla del seu gran

¹³Les obres que més lloa són els retrats de Franz Werfel i d'Arnold Schönberg (Mahler, 1995b: 369).

¹⁴L'estrena mundial tingué lloc a Barcelona l'any 1936.

talent, de la seva fama, de la seva potència i de la seva bellesa en tots sentits, i afegeix: "La seva bellesa i la meua gran joventut, la seva genialitat i els meus talents, la profunda musicalitat vital de tots dos ens situava en la mateixa tonalitat" (Mahler, 1995b: 26). És a dir, en Klimt trobà en plenitud allò que ella posseïa encara només en forma embrionària. D'altra banda, els fonaments vitals de tots dos eren idèntics: una actitud, una concepció i realització de l'existència guiada pel sentit estètic.

El següent amor del qual parla és Alexander von Zemlinsky: "Era un gnom repugnant. Baix, sense mentó, sense dents, fent sempre olor de cafè, sense rentar... i no obstant això extraordinàriament fascinant a causa del seu rigor i força intel·lectual" (Mahler, 1995b: 29)¹⁵. Sembla com si Alma Mahler tingués un interès molt especial a subratllar que allò que l'atreïa en els homes no era solament la bellesa física sinó la seva força intel·lectual. Si Klimt fou com un mirall on hi veia reflectides les seves possibilitats, però no com a tals sinó ja en la seva perfecció, Zemlinsky sembla que sigui l'antítesi de la seva persona. I no obstant, també amb ell experimentarà segurament la joia de l'autoconfirmació, perquè aquest home, el seu professor de composició¹⁶, s'adonà del seu talent musical i el va conduir per camins seriosos. Alma Mahler arriba a la conclusió que era gairebé natural que s'enamorés d'ell, que era un home lleig¹⁷.

Gustav Mahler és presentat així: "Al meu davant aparegué aquell home baix, nerviós amb el seu cap meravellós, inquiet i agitat" (Mahler, 1995a: 13). A aquesta descripció s'hi afegeixen tres comentaris: els rumors i el teixit de mentides que circulaven sobre la seva persona, el fet que la seva primera simfonia no li agradava gens ni mica¹⁸ i la importància que com a director d'orquestra tenia per a ella: "i no ho puc negar que sempre va exercir en mi una atracció secreta i forta" (Mahler, 1995a: 13). Per tant Mahler reuneix en la seva persona els trets que Alma havia trobat separats en els dos casos anteriors: físicament una figura de moviments no gaire atractius, però un cap extraordinari; artísticament una barreja de repugnància i fascinació. El que no trobem en aquesta descripció és cap tret que ens faci pensar que aquest home pogués ser d'alguna manera un instrument que li permetés afirmar-se en la seva personalitat. Alma Mahler torna diverses vegades al tema de l'aspecte físic del seu primer marit: no era bell, però sí fascinant, quan dirigeix el seu rostre adquireix una expressió divinament bella, quan riu es fan visibles les seves dents resplendents. El que Alma no pogué suportar fou la transformació física de Mahler en una ocasió en què el perruquer el va deixar pràcticament sense cabells perquè mentre aquest feia la seva feina, el músic estava distret llegint el diari. Alma diu que va quedar tan lleig que era impossible de reconèixer i ella, incapaç d'acostumar-s'hi, no va poder superar una sensació d'allunyament, amb la consegüent tristesa per part d'ell. Segur que durant els anys de convivència matrimonial

¹⁵Zemlinsky demanà en una ocasió a Franz Schreker que li escrivís un llibret sobre la tragèdia de l'home lleig, però en decidir aquest compondre també la música (Fischer, 1985: 188), se serví del conte d'Oscar Wilde *L'universari de la infanta*, que es convertí així en l'òpera *Der Zwerg*. Baumann (1996: 7-9) afirma que la producció operística de Zemlinsky és una confrontació constant amb la persona d'Alma Mahler.

¹⁶ Ho fou també d'Arnold Schönberg.

¹⁷Més endavant descobreix en el seu físic desagradable una gran similitud amb la seva música: també a aquesta li falta el mentó (Mahler, 1995b: 38).

¹⁸Alma Mahler insisteix moltes vegades en el fet que al començament la seva música no li agradava gens. Quan va sentir la quarta simfonia des dels primers assaigs, però, hi va anar descobrint totes les bel·leses que conté, i de la cinquena escriví que era una obra magnífica.

Mahler va aprendre a complaure la seva esposa oferint-li no solament la seva bellesa espiritual sinó a més a més fent tot el possible per regalar-li la vista amb el seu aspecte, i Alma Mahler va aprendre a contemplar el seu marit amb uns altres ulls més comprensius. L'any 1910 en fa la següent descripció: "De l'estiu passat ençà es preocupava molt per la seva aparença física. Armilles de moda, vestits bonics, sabates boniques. ¡I es que el seu rostre era tan bonic! El seu cos elàstic i ben proporcionat - no li era difícil fer bonic" (Mahler, 1995a: 215).

També en la descripció d'Oskar Kokoschka hi té el seu paper la bellesa. Alma el considera una barreja curiosa, un home d'ulls formosos i figura bonica però amb quelcom en la seva estructura que no harmonitza. Quan l'any 1919 fa un repàs dels amors passats i pensa en Kokoschka s'adona que l'única cosa que queda en el seu record és la seva bellesa interior, algun dels seus paisatges i les seves paraules. De les seves relacions amb els homes, el seu matrimoni amb Walter Gropius és el que en l'autobiografia queda més desdibuixat. Però sobre aquesta etapa de la seva vida en fa un comentari molt simptomàtic i que confirma la idea que en aquest terreny la bellesa física, en el fons, va tenir per a ella la seva importància. Alma es pregunta per què el seu matrimoni amb Gropius no va funcionar, i el primer argument per al seu desconcert és precisament el fet que ell era un home bell en tots sentits.

Heus ací la presentació que fa del seu darrer marit, Franz Werfel: "Werfel és un home rabassut de llavis sensuals i uns meravellosos i grans ulls blaus sota un front com el de Goethe [...] Quan parla té una veu meravellosa i un fascinant talent oratori" (Mahler, 1995b: 87). Més endavant afegeix que la seva veu no és només bonica quan parla sinó també quan canta. Com en el cas de Mahler, Alma s'adona que en Werfel hi ha un desequilibri entre el cos i el rostre, però en prescindeix. I també com en el cas de Mahler, un tret que la deixa fascinada és la manera com realitza allò que el caracteritza com a persona amb ànima d'artista: Mahler en organitzar la reproducció sonora d'una partitura, Werfel en servir-se del mitjà genuí del seu art, la paraula. Però quan va fer aquest descobriment, en el fons ja estava completament subjugada per l'escriptor. Contràriament al cas de Mahler, la música del qual li va costar molt d'aprendre a entendre i a gaudir, el descobriment de Werfel es produí gràcies al seu poema *Der Erkennende*: "Aquest poema és una de les coses més formoses que conec" (Mahler, 1995b: 82), afirma, i tan li va agradar que el transformà en una cançó. Aquesta capacitat de gaudir la bellesa dels poemes de Werfel no la va deixar mai.

I tampoc una altra capacitat la va abandonar mai: la de descobrir la bellesa originada per les transformacions anímiques a causa del sofriment, i la que reflecteix l'estat de profunda pau, és a dir, de l'estat més enllà de la mort. Alma no pot estar-se d'esmentar la bellesa d'un Mahler sofrent encara que es tracta d'una bellesa tràgica, esglaiadora, la del seu pare ja cadàver i la de Werfel. Sobre Mahler escrigué: "La seva mort, la grandiositat del seu rostre, que en apropar-se la mort esdevenia cada cop més bell no vull oblidar-la mai ni la oblidaré mai" (Mahler, 1995a: 238). De Werfel: "El bell rostre esdevenia més i més imponent a mesura que es convertia en pedra" (Mahler, 1995b: 363).

Relacionar la personalitat d'Alma Mahler amb la bellesa significa, però, sobretot contemplar la seva persona. Alma Mahler es convertí en una llegenda¹⁹, fou una dona que sentí una forta atracció per homes genials i aconseguí tenir-los al seu costat. Però naturalment la jove que passava per ser la noia més bonica de Viena no solament va atreure els homes dels quals hem parlat, sinó molts d'altres, alguns d'ells també més o menys genials en llur àmbit. ¿Com afrontà Alma Mahler la seva pròpia bellesa? És fàcil adonar-se que n'era completament conscient, però, és

¹⁹ Així li ho va dir Anna Mahler a la biògrafa de la seva mare Karen Monson (Monson, 1986: 9).

clar, no era ella justament la persona més adient per a insistir en aquest punt. I, no obstant, precisament aquest punt fou decisiu en la seva vida.

Alma Mahler se serveix de diversos mètodes per deixar constantment clara la importància d'aquest fet sense afeixugar el lector amb una presumptuosa repetició. De vegades ho diu amb tota claredat i simplicitat. Per exemple: Mahler es va enamorar del seu bell rostre. En una ocasió en què acabada la Primera Guerra Mundial rep la visita de Schönberg i família afirma que s'apoderà d'ella un profund sentiment de culpa perquè ella ho passava millor i perquè era més bonica que ells. ¿Pot ser aquest sentiment el que la impulsà a regalar a la filla del seu visitant una bonica polsera de platí amb brillants? Tampoc té cap inconvenient a qualificar de meravellosa la seva veu de mezzosoprano que es va fer malbé cantant Wagner. Però en general no ho fa de forma tan directa. Alguns exemples: considera que és una obligació fer tot el possible per resultar atractiva perquè d'aquesta manera s'augmenta el caliu en el món. La seva insistència en la gelosia dels homes que l'envolten probablement ha de servir perquè el lector pensi una mica sobre els motius d'aquest sentiment. De vegades ho diu sense dir-ho²⁰, tàctica de la qual se serveix també per a expressar que la seva bellesa no era només física, sinó que responia a un món interior molt ple²¹. Un altre mitjà que Alma Mahler emprà algunes vegades és la transcripció d'un text aliè on es pondera la seva bellesa. Així inclou per exemple en el llibre sobre Mahler uns fragments del diari d'Ida Dehmel on aquesta es refereix a Alma com a "la dona formosa, rossa, radiant" (Mahler, 1995a: 113), i més endavant explica com la seva lluminositat els va deixar una impressió meravellosa. El mateix fa amb els diaris de Franz Werfel, el qual en un moment molt dolorós explica com quasi entre llàgrimes sentí la seva elevada bellesa. Tampoc no té inconvenient a fer-se la ingènua, per exemple, quan en el viatge de fuga per França, concretament durant els dies passats a Lourdes, reflexiona sobre ella mateixa i arriba a la conclusió que quelcom deu tenir perquè d'altra manera no l'haurien escollit els homes importants que ha tingut al seu entorn.

Alma Mahler sabia perfectament què era això que ella tenia i que atreïa tant els homes, i a més a més n'estava molt feliç. Durant tota la seva vida va constatant que el seu poder de seducció continua viu, que malgrat els anys segueix agradant molt als homes. En certes ocasions sembla com si se n'estranyi, en d'altres no pot dissimular la seva satisfacció. Si l'any 1910 les conquestes fugisseres de balneari confirmen la seva seguretat en ella mateixa, el 1927, quan s'adona de l'efecte que encara li fa a Gerhart Hauptmann escriu amb innegable coqueteria: "[...] i em fa feliç que el meu petit no res encara sigui capaç de fer aparèixer la joia en un rostre que venero tant com el de Gerhart Hauptmann" (Mahler, 1995b: 177). L'any 1932 es meravella en constatar que sembla immune davant un home dels més intel·ligents que l'estima de veritat, i l'any 1945 encara arranca una galanteria sincera a Upton Sinclair quan aquest, després de cantar les lloances de

²⁰Per exemple quan comenta que va conquerir Mahler per la seva frescor, però afegeix que quan estava en estat va perdre la seva seguretat física, és a dir, relaciona la conquesta de Mahler amb una bellesa corporal que en aquests moments no té. O quan esmenta les exclamacions d'admiració que arrencà al pintor Ferdinand Hodler i les relaciona amb l'observació de Mahler que no li agradava que tingués aquest tipus d'èxit. Quan escriu que Verdi es va casar amb una cantant que de jove era moderadament bonica però que aviat es convertí en una matrona ¿pensava potser que ella va seduir els homes fins i tot quan era ja bastant gran?

²¹Una dona bella però buida i mundana com l'esposa de Dana Gibson no pot entendre com la també bella Alma es va poder casar amb Mahler. El contrast entre les dues belleses s'imposa. El mateix passa quan comenta que l'escriptor Ödön von Horvath tenia una amant a tot arreu i que totes aquestes dones eren lletges i no tenien cap mena d'encant. Aleshores es pregunta si potser Horvath el que buscava en la dona era justament la banalitat.

l'abric de pell de guineu argentat que porta, afegeix que, no obstant, allò que hi ha dins és molt més meravellós.

Alma Mahler, que va arribar a ser propietària del quadre d'Edward Munch *Sol de mitjanit* gràcies al seu somriure, fou des de molt jove una atracció irresistible per als homes. Max Burckhard, director del *Burgtheater*, se'n va enamorar quan ella tenia només 17 anys. Ella explica que no fou un amor correspost ja que els seus sentiments es limitaven al goig causat per l'afinitat ideològica, però no tenien res d'eròtic, contràriament als d'ell. No li passà el mateix amb Gustav Klimt, qui durant molt de temps visqué fascinat per la seva bellesa, ni amb Ossip Gabrilowitsch; en aquest cas l'atracció física fou mútua i per a Alma una mostra de la seva capacitat de lluitar contra els seus instints i vèncer. Gustave Charpentier, que segons Alma tenia en realitat un únic amor, la seva òpera *Louise*, li féu la cort impressionat com estava per la seva bellesa. Per al compositor francès Alma representava la claredat, la joia, la primavera, coses totes elles imprescindibles per a un artista. Charpentier omplí l'habitació de flors per a la "graciosa musa de Viena" (Mahler, 1995a: 76). També s'enamorà d'ella Hans Pfitzner, qui després de molts anys li confessà: "T'he desitjat com a dona, et segueixo desitjant, però tinc sempre present el penediment dels meus innombrables mancaments envers la meua esposa i m'amarga qualsevol alegria" (Mahler, 1995b: 193). El metge Joseph Fraenkel, que es volgué casar amb ella en morir Mahler, ho va fer amb una amiga d'ella, Ganna Walska, en la qual hi veia una semblança amb Alma i perquè el seu nom tenia tantes A com el d'ella. També el biòleg Paul Kammerer fou incapaç de resistir la fascinació que desprenia Alma Mahler²². Gerhart Hauptmann tampoc negà la seva feblesa per ella.

Que Mahler s'enamorà de la seva bellesa no n'hi ha cap dubte. Que probablement aquest fet originà en el director de l'Òpera de Viena un petit desconcert es dedueix del tema de llur primera conversa: un petit joc de disbarats sobre la bellesa, que ell reconeix en Sòcrates. La noia més bonica de Viena degué sentir-se un xic ofesa perquè com a resposta lloà la bellesa de Zemlinsky, un home que descriu com a exemple de lletjor. Clar que Mahler també va saber fer un bonic compliment a la seva bellesa dient-li sovint que ho tenia tot molt fàcil perquè "vèns del resplendor i del delit" (Mahler, 1995a: 24)²³. Ara bé, l'actitud de Mahler respecte a la bellesa de la seva esposa fou doble, perquè era justament la bellesa allò que havia de compartir amb els altres admiradors i per tant l'impediment perquè Alma fos única i exclusivament d'ell. La bellesa obre un interrogant sobre l'autenticitat de l'amor de l'home, el qual es demostra quan en l'objecte del seu amor desapareix²⁴. Ara bé, és ben simptomàtic que l'única cançó d'amor que compongué i que qualificà de privatíssim per a ella fos el poema de Friedrich Rückert *Liebst du um Schönheit*.

Alma Mahler, representant privilegiada de la bellesa femenina, procurà envoltar-se de bellesa i descobrir en tot la bellesa amagada, perquè als seus ulls la terra és d'una bellesa inescrutable. Per a aquesta dona no tenia cap importància saber d'on ve la bellesa de la vida, sinó ésser capaç de rebre-la amb intensitat, de sentir-la i de transmetre-la. Ella tingué aquesta capacitat i per això, tot i les tremendes vicissituds que va haver de passar, pogué començar la seva

²²Kammerer li oferí de col.laborar amb ell en els seus experiments sobre conducta animal.

²³ Amb aquesta cita del *Lohengrin* de Wagner venia a dir-li que no era una persona com les altres sinó que pertanyia a una esfera superior, a l'imperi de la bellesa total.

²⁴ Per això li digué: "Si de repent quedessis desfigurada per una malaltia, per exemple si t'omplissis de senyals de verola, [...] *aleshores*, quan no pots agradar a ningú més, *aleshores* seria quan podria demostrar-te com t'estimo" (Mahler, 1995a: 91).

autobiografia afirmant que, malgrat tot, la seva existència havia estat una existència de plenitud i extraordinàriament bella. El darrer apartat d'aquest escrit comença amb "La meua vida ha estat bonica" i acaba: "Tot home ho pot tot, però també ha d'estar prompte a tot" (Mahler, 1995b: 370-1).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BAUMANN, Antony (1996). "Zemlinsky, 'Der Zwerg' und der Tod". A *Alexander von Zemlinsky. Der Zwerg*. Rolf Gertler (ed.). Colònia: EMI, 1-10.

FISCHER, Jens Malte (1985). "Franz Schreker-Autor und Komponist. Zur Neubewertung eines einst Erfolgreichen". A *Oper und Operntext*. Jens Malte Fischer (ed.). Heidelberg: Carl Winter, 179-208.

MAHLER, Alma (1995a). *Gustav Mahler. Erinnerungen*. Frankfurt/M.: Fischer.

MAHLER-WERFEL, Alma (1995b). *Mein Leben*. Frankfurt/M.: Fischer.

MONSON, Karen (1983). *Alma Mahler-Werfel. Die unbezähmbare Muse*. Trad. Renate Zeschitz. Munic: Heyne, 1986².

SCHERLIESS, Volker (1975). *Alban Berg*. Reinbek: Rowohlt, 1981³.

VIRTUT I BELLESA

Montserrat Jufresa
Universitat de Barcelona

Per a l'Aitana

La fada, bonica i resplendent, vinguda de l'estel més brillant, que arriba a casa de Geppetto per donar vida al ninot Pinotxo¹ i iniciar-lo en el camí del bé, no és un personatge tan obvi com podria semblar-nos. És, ben al contrari, una de les moltes cristallitzacions d'allò que m'agrada anomenar platonisme difús, i que comporta una associació, de vegades una confusió, entre la bellesa i la bondat, o el que ve a ser el mateix, la bellesa i la virtut. Encara avui nosaltres solem recompensar els nostres fills i filles bo i dient-los que són macos quan ens sembla que han estat bons minyons, i, com la fada maternal del conte de Collodi, els arraconem en el fosc reialme dels lletjos -encara que no tinguem la capacitat de fer-los créixer el nas o unes orelles d'ase- si considerem que no s'han comportat com cal.

A la Grècia Clàssica l'ideal a què havien de tendir els minyons era precisament ser **kalos kai agathos**, bell i bo, o potser millor bell i noble, perquè això calia interpretar-ho en sentit aristocràtic i la bondat o noblesa a què es feia referència era la del guerrer o potser la del ciutadà. Això pel que fa als homes².

En relació a les dones, la situació era una altra. En principi la bellesa era apreciada com un element inductor de l'*eros* necessari per a la reproducció de l'espècie, i essent aquest un factor econòmic de primera importància, la bellesa era vista com un factor positiu per facilitar l'arribada d'una dot, o per assegurar una aliança. Però encara que s'acceptés la importància i la ineluctabilitat de l'*eros* -i és per això que l'amor era una divinitat còsmica primordial-, els treballs d'Afrodita en concret eren considerats perillosos, i la pròpia personalitat d'aquesta dea -de la qual els *Himnes homèrics* alaben la bellesa, els rulls d'or i el somriure- no apareixia com a virtuosa, sinó plena d'enganys i artificis.

La bellesa guardava una part de parany, i és en aquest sentit que Zeus dotà de bellesa Pandora (Hesíode: 59-105), la primera dona, perquè volia castigar els homes. L'impacte de la bellesa podia causar un enlluernament que comprometés la raó, que provoqués bogeria i ceguera.

L'excepcional bellesa d'Hèlena de Troia, la que feu que els ancians en contemplar-la des de la muralla comentessin³ que no els sabia greu haver de patir una guerra per causa seva, a més de ser una font de desgràcies per aqueus i troians, no li reportà tampoc individualment la felicitat. Hèlena ens apareix dividida entre dos marits, lluny de la seva filla i de les seves companyes, incapaç de gaudir de l'amor que Paris li ofereix⁴. I quan, anys més tard, Telèmac la retroba al palau d'Esparta, la reina ha d'ofegar els plors que els records d'un passat tan dolorós li provoquen a ella i als qui l'envolten mitjançant la consumpció d'una droga potent⁵.

¹ C. Collodi (1992). La fada arriba del cel al film de Walt Disney, mentre que a la narració original de Collodi la fada rep el nom de "*bella Bambina dai Capelli Turchini*", i viu a la vora d'un bosc, primer, i després a la vora del mar. El color dels cabells -blau com el del cel- en fa un ésser sobrenatural, com una divinitat de la naturalesa, un *daimon* protector. És evident que en el context de la història representa la força de l'amor -*philia* o *eros*- que guia cap al bé, encarnada en un principi femení -companya o mare.

² Cf. Miralles (1988).

³ Homer, *Iliada* III, 148 -162.

⁴ Safo, fr.16, cf. Voigt (1971).

⁵ Homer, *Odissea* IV, 219 -221.

Ens trobem per tant, davant d'una situació ben difícil. La bellesa és sovint qualificada de divina i de fet és un atribut de la divinitat de la qual guarda el resplendor, perquè pels grecs, el *cosmos*, l'ordre del cel, amb la regularitat dels cicles naturals dels astres i de les estacions, representa l'autèntica manifestació visible d'allò que és bell. Hi ha, doncs, per així dir-ho, un element pitagòric en la idea de bellesa, que remet també als conceptes de naturalesa i d'harmonia. Però d'altra banda, encarnada en els humans, en tant que representa el fastasma poderós de la sexualitat, la bellesa es converteix en un element pertorbador i transgressor, allunyat de la virtut.

Un primer intent de conciliació el trobem a Safo⁶. En el seu cercle tancat l'amor consisteix en una experiència compartida de coses belles -éssers i objectes-, però també en el record compartit d'aquestes experiències, i per conservar aquest record cal recórrer a l'art, a la poesia. La bellesa, per tant, es constitueix en objecte d'una experiència estètica que a través de la iniciació en la saviesa poètica arrossega cap al camí del coneixement.

Però és en el diàleg del *Fedre* (249a -250e) on la possibilitat d'aquesta associació entre bellesa i *arete* quedarà establerta d'una vegada per sempre. Diu Sòcrates que de totes les realitats que l'ànima ha contemplat en el món superior abans de néixer, quan formava part de la comitiva d'un dels déus, la que li és més senzill de recordar quan viu a la terra és la bellesa, perquè precisament i enfront d'altres realitats que són opaques -com la *phronesis*, la justícia o la prudència- la bellesa és lluminosa i per tant la podem copsar fàcilment a través del més agut dels nostres sentits, que és la vista. Cada vegada que algú aquí -si és algú de tarannà filosòfic, que ha contemplat recentment les realitats en sí, perquè si és una ànima grollera, es deixarà endur cap a la consumació de l'instint- veu una cosa bella, recorda la bellesa essencial; i cada vegada que veu un rostre de figura divina o la silueta d'un cos que recorda la bellesa, ho venera com un déu. La bellesa fa néixer l'amor i suscita en l'enamorat l'afany de tornar a formar part del sèquit del déu al qual pertanyia, i és doncs per obra de l'amor provocat per la bellesa, que sorgeix el desig de les altres realitats -idees, virtuts- que havia contemplat en el sèquit de la divinitat a la qual és afí.

L'associació entre virtut i bellesa la descriu també Plató en parlar del mecanisme interior de la nostra ànima, que fa possible l'enamorament. Al principi d'aquest mateix mite del *Fedre* se'ns diu que l'ànima, talment un carro (253b-254e), està dividida en tres parts: dues tenen una figura de cavall, i la tercera d'auriga. Dels dos cavalls l'un és bo, i l'altre no. Per definir en què consisteix la virtut del bo i la maldat del dolent, Plató en fa una descripció alhora física i moral, que podem qualificar com un dels primers intents en l'art de la fisiognomonia. Recollint algunes de les oposicions de la taula pitagòrica, el cavall que ocupa la millor posició és d'estampa dreta i ben proporcionada, té el coll alçat, el morro lleugerament corbat, és blanc -i la paraula grega *leukos* vol dir també brillant-, d'ulls negres, estima l'honra amb seny i respecte (*sophrosyne kai aidous*), és amic de la glòria vertadera, no necessita fuet, i per menar-lo calen només la paraula i l'ordre. L'altre, el dolent, és de figura torçada i excessiva, malgirbat, de coll curt i gruixut, de morro xato, pell negra, ulls injectats de sang, amic de la supèrbia i la fatxenderia (*hybris kai alazoneia*), té les orelles peludes (com les dels ases del Pinotxo), és sord i cedeix amb prou feines al fuet i als esperons.

El cavall blanc, el cavall negre... El cavall blanc dels prínceps gentils i salvadors, el cavall negre que s'endurà en una cursa infernal el malvat rei Teodorico del poema de Carducci (1983) i molts altres que trobem en la literatura i en les alegories medievals i renaixentistes. Però, ¿on són les dones en tot això? Perquè Plató ens ha parlat, és clar, de bellesa i de virtut, però només feia referència als homes.

⁶Cf. M. Jufresa (1995a).

És en els escrits d'època hel·lenística de l'escola pitagòrica, precisament, on trobem per primera vegada un esforç per compaginar bellesa i virtut en la dona, sobretot en relació a la vida de cada dia i als problemes reals.

De manera excepcional en el món antic, l'escola pitagòrica acceptà des d'un principi dones entre els seus adeptes. Així Pitàgores es casà amb una seva deixeble, Teano de Crotona, entesa en matemàtiques, poesia i psicologia, i les seves filles Damo, Mia i Arignote també cultivaren la filosofia. Jàmblic, al final de la seva *Vida de Pitàgores*, després de citar el nom de 218 pitagòrics, ens dóna també una petita llista de 17 dones que foren, al seu entendre, les més il·lustres entre les deixebles de Pitàgores⁷.

Ignorem si aquestes dones, que d'acord amb el costum són anomenades segons els seus lligams de parentesc (esposes, filles o germanes) amb els homes citats anteriorment, arribaren totes a escriure, o bé si la seva presència a la llista es deu només al fet que van saber encarnar màximament les virtuts teòriques o pràctiques que la doctrina pitagòrica pregonava per a la dona. Només han sobreviscut alguns fragments i algunes lletres atribuïts a Teano i a la seva filla Mia, i uns altres fragments de tractats i algunes lletres, escrits per dones pitagòriques -Perictione, Melissa, Fintis, Aesara- els noms de les quals no figuren a la llista de Jàmblic, i que ens ha conservat Estobeu, un compilador del segle V d.C.

Malgrat que aquests textos van ser durant molt de temps considerats espuris, la crítica actual tendeix a pensar que la majoria van ser escrits a l'època hel·lenística, més o menys cap al segle III a. C. (Thesleff, 1961), en el moment en què el gènere epistolar començà a difondre's, i també admet que els autors eren dones. Encara que no coneixem gairebé res de la seva identitat, podem considerar genuí el contingut dels seus escrits, degut al fet que la història del pitagorisme es caracteritza pel seu afany constant de conservar la tradició. A més algunes de les lletres contenen idees molt similars a les que trobem en els discursos que Pitàgores va pronunciar al santuari de Crotona quan en arribar al sud d'Itàlia va acceptar homes i dones per deixebles.

El pitagorisme és una filosofia revelada que constitueix al mateix temps un sistema de vida i un sistema de pensament i que és concebut com un tot que engloba ciència, moral, política i religió. El concepte d'harmonia hi és molt important, car és allò que permet que elements dissemblants puguin integrar-se en un tot superior, tant en l'ordre còsmic i diví com en el microcosmos de la naturalesa humana.

La necessitat d'una vida ordenada i harmoniosa portà els pitagòrics a ser molt respectuosos envers la llei i el bon ordre de la societat, que consideraven fonamentats en l'harmonia i el bon govern de l'*oikos*, el casal familiar, on els membres romanen units per un sentiment de *philia*, d'afecte. I així Jàmblic diu que la bona gestió del casal és l'origen de tot el bon ordre de les comunitats, car és dels casals que neixen les ciutats.

La dona, que comparteix amb l'home les virtuts de coratge, intel·ligència i justícia, té com especialment seva la virtut de la prudència; i per tant en la dona recau la responsabilitat de mantenir la llei i la justícia -l'harmonia, doncs- dins de la llar que, com sabem, és un microcosmos de la polis, o sia de l'estat.

És en aquest context que cal interpretar els consells sobre bellesa i capteniment en el vestir que es repeteixen amb freqüència en els fragments que hem conservat (Whaite, 1987).

⁷ Jufresa, 1995b.

PERICTIONE, SOBRE L'HARMONIA DE LA DONA FRAG. I

Cal comprendre que la dona plena de seny i de prudència és harmonia. És important, efectivament, que la seva ànima aspiri intensament a la virtut, a fi que pugui esdevenir justa, coratjosa, assenyada, i s'adorni amb les seves pròpies qualitats i despreïï tota vana glòria. D'aquestes virtuts, en efecte, en resulta per a la dona una noble conducta envers ella mateixa, el seu marit, els seus fills, la seva casa, i de vegades també envers les ciutats...

Quant al cos, cal regular-lo d'acord amb la mesura que la naturalesa ens indica, tant pel que fa a l'alimentació, com als vestits, als banys, als unguents, a l'arranjament dels cabells, i a tot allò que ofereixen per al nostre ornament l'or i les pedres precioses. Les dones a qui agraden les menges i begudes costoses, que es vesteixen amb roba cara i duen a sobre el que duen, corren el risc de faltar i comportar-se malament en relació al llit conjugal, i moltes altres coses. Quant a la fam i a la set, és convenient proveir tan sols a llur apagaivament, i encara de manera frugal; i pel que fa al fred, per guardar-se'n serà suficient una pell o una pellissa. Eliminar de l'alimentació tot el que es ven a un preu molt elevat i tot el que gaudeix de molta reputació, és erradicar un vici de cap manera petit. De la mateixa manera, vestir-se amb teixits massa transparents i de colors extrets de la tintura d'un mol.lusc marí, o de qualsevulla altra coloració sumptuosa, és una gran bogeria. El cos només demana, efectivament, no tenir fred i, per pudor, no anar despullat: no té necessitat de res més. L'opinió dels homes aspira per ignorància a ornaments frívols i superflus. Per tant la dona no ha de dur a sobre ni or, ni pedres provinents de l'Índia ni d'un altre país, no trenarà els seus cabells amb grans artificis, no s'ungirà amb perfums de l'Aràbia, no s'untarà la cara per fer-la més blanca o més vermella, no s'ennegrirà les celles i els ulls, no tenyirà d'un altre color els seus cabells blancs, i no prendrà banys amb massa freqüència. Car la dona que empra aquests refinaments cerca un admirador de la insensatesa femenina. En efecte, la *bellesa ve del seny*, i la que agrada a les dones honestes no és la que resulta d'aquestes pintures.

Penso, en canvi, que és harmonia la dona que assoleix la plenitud de seny i de prudència, car no solament farà prosperar el seu marit, sinó també els seus fills, els seus pares, els servidors i el casal sencer amb els béns i els amics, conciutadans i estrangers, que li són afectes. I en tindrà cura amb senzillesa, proferint i escoltant paraules honestes.

FINTIS, DE LA PRUDÈNCIA EN LA DONA

Quant als ornaments amb què és convenient embolcallar el cos, penso que han de ser així. Cal que la dona vesteixi de blanc, amb simplicitat i sense superfluitat. Ho aconseguirà si no fa servir, per vestir el seu cos, vels transparents, virolats i teixits amb seda, sinó teixits modestos de color blanc. Fent-ho així evitarà la magnificència, el luxe i la coqueteria, i no inspirarà una gelosia perversa a les altres dones. Renunciarà completament a dur objectes d'or o maragdes, car aquests ornaments costen molt cars i evidencien un orgullós menyspreu envers les dones del poble.

No cal que la seva cara quedi realçada per uns colors manllevats i estranys, ans per la qualitat natural de la pell, que només s'ha de rentar amb aigua. El pudor serà el seu millor ornament, i d'aquesta manera la dona obtindrà per a ella mateixa i per al seu company el més gran respecte.

D'antuvi aquestes reflexions podrien fer-nos somriure, pensant que són banals i força conservadores, però si ens hi fixem millor trobarem, aplicats a la dona, conceptes no gaire allunyats als del mite del Fedre.

Tal com succeïa en descriure els cavalls, l'aspecte exterior és l'expressió de les qualitats morals de la dona. El vestit de color blanc, la manca de cosmètics, la modèstia, la naturalitat, el despreci de la vana glòria, configuren una presència modelada amb prudència i pudor, que eren precisament les qualitats del cavall bo. El rebuig de les pintures, de les joies, dels vestits virolats, de les menges cares, dels luxes, de l'afany de notorietat, signifiquen allunyar-se de la conducta desmesurada i plena de fatxenderia del cavall negre, que seria la que reproduirien les cortesanes i dones desvergonyides, imatge de caos i no de cosmos.

"La bellesa ve del seny", diu Perictione. I més endavant, "La dona que assoleix la plenitud del seny i la prudència és harmonia". Per tant podem dir que la bellesa de la dona pitagòrica és harmonia, l'harmonia que reproduïx a nivell familiar aquell ordre rutilant del cosmos.

No obstant els termes s'han invertit una mica en relació al Fedre. Ara ja no és la bellesa externa la que fa recordar i desitjar la virtut, sinó que és la presència de la virtut la que crea bellesa. I aquesta virtut no és tampoc ni la labor del teler de Penèlope, ni la presència silenciosa que Pèricles reclamava a les dones ateneses (Tucídides, II, 45), sinó la virtut fruit del coneixement. Les filòsofes pitagòriques reivindiquen la possibilitat d'accedir a la saviesa i a l'educació, reivindiquen la possibilitat de ser virtuoses i belles, reivindiquen la possibilitat de ser belles sense ser forçosament lleugeres.

I és així com, tornant al començament, potser podrem entendre millor perquè en la seva faula per a ús de minyons, Collodi (i també Walt Disney) aplicant un model d'arrels pitagòrico-platòniques, ens presenten una fada que és alhora maternal, bella, còsmica, brillant, rutilant i instructora del putxinel·la en el difícil camí del bé.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Carducci, G. (1983). *Odas Bárbaras*, trad. de A. Lázaro Ros. Barcelona, 1983.
- Collodi, C. (1992). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, en G. Gigliozzi (ed.), *Fiabe e racconti*, Roma.
- Hesíode, *Els treballs i els dies*.
- Homer, *Iliada*.
- Homer, *Odissea*.
- Jufresa, M. (1995). "Los jardines de Safo", a F. Birulés (comp.), *El género de la memoria*, Pamplona.
- Jufresa, M. (1995b), "Savoir féminin et sectes pythagoriciennes", *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés*, 2, 1995, 17-40.
- Miralles, C. (1988), *Plató, Paideia: Protàgoras, de la República, de les lleis*, Vic.
- Plató, *Fedre*.
- Thesleff, H. (1961), "Pythagorean Texts of the Hellenistic Period", *Acta Academiae Aböensis Humaniora*, Series A, Vol. XXV: 1.
- Tucídides, *Història de la Guerra del Peloponès*.
- Voigt, E. M. (1971). *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam.
- Whaite, M.E. (1987). *A History of Women Philosophers*. Dordrecht-Boston- Lancaster.

L'ÀRIDA BELLESA EN LA POESIA DE MARIA-ANTÒNIA SALVÀ

Lluïsa Julià
IES. CARLES RIBA (BARCELONA)

Maria-Antònia Salvà (Palma de Mallorca 1869-1958) és la primera poeta moderna en llengua catalana, fet que la situa en un lloc de privilegi però alhora de gran conflictivitat en acarar qualsevol dels aspectes de la seva obra o de la seva persona. Salvà va aconseguir de treure la poesia escrita per dones del reducte floralesc i de saló de casa bona i de dignificar-la. Però aquest salt qualitatiu tant important no el fa des del rebuig i la lluita davant la preponderància masculina o des de la franca reivindicació -posició que hagués estat de més lluïment, per altra banda- sinó des d'una actitud d'humilitat, de vacil·lació i sempre evitant l'enfrontament. Aquesta actitud determina que en la recerca del seu propi món poètic es plantegi (o se li plantegin) dilemes continuats que posen de manifest la contradicció entre la necessitat de reafirmar-se com a poeta, com a intel·lectual amb criteris propis, i, al mateix temps, una certa por o pudor a contravenir aquells aspectes tradicionals que la deixaven en segon terme com a dona i com a poeta. Es tracta d'una paradoxa que consisteix en autofirmar-se tot negant-se en un difícil exercici ple de riscos i trampes personals. Per això, la reflexió sobre el fet poètic i sobre la bellesa encara és més inel·ludible en el seu cas. L'ideal de bellesa, la tria sobre motius i temes literaris o la imatge d'escriptora són alguns dels conceptes centrals i reiteratius de la seva obra.

Ser poeta és una opció conscient que implica d'entrada: no voler-se arrenjolar en les funcions encomanades a la dona -casada o monja- que havia de renunciar a les tasques intel·lectuals. “Sempre, -diu en el poema *Amb les monges*- al “Vols ser mongeta?, un *no* fou ma contesta;/ però només d'anar-hi sentia el cor en festa,/ que com era petita i mare no tingués,/ trobava a *ca les monges* un amorós recés./ Una ombra de respecte i d'aviciadura/ llevaven l'amarguesa àdhuc al mot *costura*./ [...] I encara “Poder entrar a *escola*, a regirar les fulles/ del Fleury, amb les estampes: Diluvi universal,/ la serp, Adam i Eva...” [...] (Salvà, 1934: 31).

Al mateix temps, però, en fer la tria de les imatges que havien de representar-la com a poeta, Salvà se sent còmoda amb la laboriositat de l'aranya, la lenta transformació del cuc de seda en papallona i, sobretot, amb la paciència i el nodriment de l'abella. Larves, insectes i aràcnids que mantenen una proximitat semàntica patent amb la idea de domesticitat, segons la qual filar, cosir o escriure esdevenen tasques intercanviables. És simptomàtic que aquestes imatges siguin recurrents en d'altres poetes pioneres del segle XIX. Carolina Coronado en llengua castellana o la nordamericana Emily Dickinson tal com han assenyalat els estudiosos (Kirkpatrick, 1989 i Mansoor Khan, 1983, respectivament). A *Filant seda* (Salvà, 1926: 29) descriu aquesta passió inherent per l'escriptura com

[...] una fam sentia d'ideal de bellesa,
que no se'm passava amb res nat del món.
I era mon turment
que mai s'acordaven cor i pensament.
Així els anys corrien, i fou ma quimera
la del verm de seda, pobre filador:
ell s'alimentava de brots de morera,
i jo de la fulla de l'arbre d'amor,

del fullam de l'arbre de la poesia...
I així com l'insecte, menjava i dormia,
i llavors filava quan me deixondia,
i el fil era un somni d'estranya rossor. [...]¹

El motiu de l'abella és, de molt, el més utilitzat. Parteix de la passió real que Salvà tenia per les abelles, els seus ruscós i la seva mel, tal com descriu en el llibre de memòries *Entre el record i l'enyorança* (Salvà, 1955: 66-67). En la seva poesia, Salvà l'incorpora com element de la natura (*Un eixam*, Salvà, 1934: 73) tot destacant-hi l'exquisit de la mel per raó de les plantes. Un bon exemple és *Flor de card*, (Salvà, 1926: 51-52), però veurem la importància del fet més endavant, en tractar de la importància de la flora en la tria temàtica. Salvà era bona sabedora de la metàfora tradicional segons la qual l'abella, el seu dard, explicita el desig masculí davant les noies-flores, perquè en fa més d'un poema des d'un punt de franca ironia. En un cas, l'any 1905, com a resposta a les bromes i el rebombori que s'havia aixecat entorn de les possibles relacions entre ella mateixa i el poeta Josep Carner, en el qual es defineix com “la brunzidora abella”.² És, però, en el poema titulat *La fiblada* on la poeta accepta el joc d'esdevenir flor desitjada:

¿Com diré mai l'encís d'aquella edat
quan pels vols dels camins no hi ha atzavares,
plauen les randes i les sedes clares
i el cercle es va eixamplant de l'amistat?

Era al passeig nocturn de la ciutat;
els arços mig velant les alimares,
daven penombre a falagueres cares;
mots de bell dir volaven per l'embat.

I heus aquí que de sobte recorria
tot el meu cos l'aguditzat rampell
d'un viu dolor al dit, que m'atuïa.

Una abella enfurida -d'on vindria?-
me l'havia fiblat amb son darder,
que em romangué clavat al guant de pell. (Salvà, 1934: 52)

No sols la fiblada amorosa era motiu comú en els poetes romàntics, sinó que un poeta modern -i també mallorquí- com Bartomeu Rosselló-Pòrcel hi recorre en el conegut sonet “Quan ella dorm el gaudi somnolent” en què el segon quartet fa “Quan ella dorm i sense fer-hi esment/ tomba a les grans fondàries de l'oblit./ l'abella só que clava la roent/ agulla -fúria i foc- en el seu pit.” (Rosselló-Pòrcel, 1933)

Salvà trasmuda la cremor del dard davant la passivitat femenina en força productora de poesia, en element nodridor i fecund a través de la “mel”/poesia en un procés de clara transformació del símbol heretat. Són nombroses

¹ La comparació amb l'aranya es formalitza a *L'aranya oscil.lant* (Salvà, 1934: 79). El deler per l'escriptura també es compara a “brostar en flors de poesia/com en roses el roser” a *Glosa*, (Salvà, 1926: 21).

² Salvà parla força extensament sobre aquest afer en la correspondència amb Mateu Obrador, d'on he extret aquest poema. (Julià, 1996, “Tast d'un ric epistolari. Vint cartes entre Maria-Antònia Salvà i Mateu Obrador”, *Randa*, 39: 29-60).

les referències al llarg de l'obra,³ fins al punt de definir-se com a abella en un poema de títol homònim del qual sols reproduïxo les dues primeres estrofes:

Somniant, somniant, ma vida hauré passada
volant pel vell pinar i per la flor del bruc.
Ma tasca ha estat només d'abella enlluernada
o closa dins el buc.

Romeu de vesta humil, captaire que pidola
l'almoïna a cada mas que troba pel camí,
aixís he resseguit de grat la farigola,

la menta, el romaní.

[...] (Salvà, 1947: 139-140)

És un poema molt programàtic tant pel que diu com per les circumstàncies que hi van concórrer: haver triat de donar-lo a conèixer en lectura pública des de la presidència dels Jocs Florals de Mallorca de l'any 1935 li dóna el valor de síntesi de la seva obra davant la nova generació de poetes illencs congregats per a l'acte.

No l'àliga, ni l'albatros (tot i que Carner l'anomena *Milana* en la seva correspondència), sinó una humil abella que intenta de fixar l'instant esmunyedís de la Bellesa. Així es presenta Salvà. I des d'aquesta modèstia, es proposa de fixar l'autèntica poesia, aquella *Bellesa*, etèria, fugitiva, que com “el misteri que esfulla les roses” “passa i somriu”, tal com defineix a *L'encís que fuig* (Salvà, 1926: 159-160). Des d'aquesta humilitat és lògic que titlli el fet poètic d'inspiració externa. Seguint encara la tradició romàntica esdevé un obsequi, un present, que ella rep des de la seva cambra solitària.⁴ Però l'ideal de bellesa té una font d'inspiració molt concreta, i en aquest cas totalment terrassana. Salvà l'anomena “la musa popular” tot referint-se al riquíssim patrimoni folklòric, però de fet té un nom molt concret, el de la seva dida *Flauta* que la va iniciar en el cant popular. Des que la va nodrir amb la seva llet “mai més m'he vista lliure/ del meu daler de cantar”, explicita Salvà en el poema *D'un sobrenom* (Salvà, 1934: 30). Alletament vital i nodriment literari formen un binomi estret que posa de relleu la importància de tota una tradició poètica oral bàsicament femenina que Salvà fa revivre en la seva veu poètica. Una veu “humil, camperola, cauta”, diu la poeta, i a partir de la qual es genera la tradició escrita per dones. Seria difícil d'imaginar l'obra poètica de Salvà sense tota aquesta tradició que remet novament a la representació conceptual de l'abella i la mel que va triar per representar-se.

³ És el cas, per exemple, del poema *D'un paradís perdut* on s'hi llegeix: “Arrecer de poesia/ -alt silenci, pau del cel-/ qui et cercàs no et trobaria,/ i vius en la vida mia/ a on vessares ta mel!” (Salvà, 1934: 145).

⁴ Seguint el correlat metafòric de l'abella, el present de poesia es descriu a través d'una bresca de mel deixada per un eixam d'abelles en el poema *El present* (Salvà, 1926: 201-203).

Aquesta humilitat, també per la tradició en què s'inscriu, comporta que Salvà sempre es menysvalori davant l'obra escrita per altres poetes, és a dir, pels poetes homes, a vegades amics seus. Així ho fa per exemple davant Costa i Llobera a *Per l'homenatge pòstum an en Costa* (1926: 101) en què es cataloga entre els humils o en el sonet que dedica a Josep Carner (1926: 91). Ella mateixa, doncs, autoqualifica la seva poesia de petita, humil, casolana mentre la dels altres poetes esdevé l'"alta Poesia", fet que evidentment es va girar contra ella mateixa.

Malgrat aquesta aparença, Salvà aposta fort i arrisca molt en fer de la natura pobra i àrida dels voltants de la terra familiar, de la plana de Lluçmajor, el seu subjecte poètic. El repte és doble; primerament per atrevir-se a abordar el tema de la natura, que havia estat cantat pels grans romàntics entre els quals figurava el seu estimat Verdaguer. I, en segon lloc, per bescanviar la visió que n'havien donat aquests -la natura imponent, de grans muntanyes i cims, frondosa i esponerosa-, per una terra àrida, pobra, difícil, d'una bellesa recòndita en el millor dels casos. A més, Salvà, no sols en fa el seu centre temàtic sinó que a través d'un progressiu despullament, la converteix en una opció ètica. La poeta és conscient que va aconseguir de desvetllar d'aquell paisatge rústec i migrat una bellesa ben personal. Així ho remarca en les seves memòries:

I succeí que jo, que tant de nina com de jove, passava llargues temporades al camp, amb gran secret i sols per contentar-me a mi mateixa, comencí a rimar les impressions hagudes en l'escenari que em voltava: la plana, vulgar, en sentir de molts, però que jo havia assimilada juntament amb les manifestacions de la musa popular, fent-les substància pròpia, retraient-les després amb tota sinceritat, i fins (passats molts anys), amb la pretensió d'haver dit qualche cosa inèdita. (Salvà, 1955: 16)

Hi ha altres exemples sobre aquesta formulació estètica i ètica. A *Sol.liloqui*, també d'*Entre el record i l'enyorança*, comenta que "qui demani fondositat, frescor, aigües corrents" etc. "que no vingui a cercar-la aquí, mon país del pla, que podrien semblar la imatge de la decrepitud més enutjosa." (Salvà, 1955: 79) En canvi, per a ella és una font inexhaurible de bellesa, de bellesa recòndita. I se sent satisfeta que certs lectors hagin sabut captar. "¿Què té la teva austeritat d'intimament aconhortadora, que calma la febre dels sentits i ens prepara a la fruïció de la Bellesa eterna?", es pregunta. Sens dubte una de les fites de la captació d'aquesta bellesa és el poema *D'un cactus* (Salvà, 1934: 78) que Maria Mercè Marçal ha interpretat com una descripció de la lluita per la supervivència vital i literària:

D'UN CACTUS

Com rèptil monstruós de pell clapada,
d'entranya llefiscosa, era ajocat
al seu racó bevent la solellada.
De sobte, sa malícia desvetllada,
enrevisclant-se va esquerdar el test.
Enllà de l'hort, que se'n perdés el quest,
dalt una paret seca fou llançat,
i al cap de temps, damunt les pedres dures,
furgant per les llivanyes i juntures,
trobí el vell drac encara aferrissat.

Ara bé, arribar a aquesta síntesi plena de força, tensió i bellesa precisa un llarg camí d'elaboració. En primer lloc cal distingir entre els poemes que descriuen i canten la *terra pairal*, la terra heretada dels avantpassats, de la natura que l'envolta. Es tracta de dos discursos poètics distints. El primer, de to narratiu, és un homenatge a voltes nostàlgic a voltes joiós a la terra que l'ha vista néixer, a la vida camperola, a les tasques del camp com la sega o la recollida d'ametlles i als personatges que la poblen. Són poemes llargs, descriptius, que segueixen, tot actualitzant-la, una certa tradició de la Renaixença. Alguns d'aquests poemes són els que van obtenir més èxit ja en vida de la poeta, els que presentà als certàmens literaris i els que comunament han merescut més elogis. D'alguna manera han representat fins avui la veu més aconseguida de la poeta. Pertanyen a aquesta línia, poemes com: *Del pla*, *L'estiu*, *El poema de l'Allapassa*, o *El pi ver*, aquest últim s'inicia amb aquests versos prou emblemàtics de la poesia que intento definir:

A la terra dels avis i del pare,
tota ella amb so de pins murmuriosa,
joia del cor i de l'esguard delícia,
s'aixecava un sol pi de pinya vera.
Alt i esvelt, son vigorós ramatge
el fruit color d'aram tot just traïa
massís, ferreny com un puny clos d'atleta
a nostra mà d'infants inabastable.

[...] (Salvà, 1934: 63-64)

Aquesta és la terra pairal, viril, masculina. La terra heretada, sobretot a través de la poesia de Costa i Llobera. La poeta hi decanta una mirada infantívola, ella mateixa esdevé, com en el poema apuntat, un infant admirat i vulnerable vers el món dels adults.

Mentre, en el segon discurs poètic, de to netament líric i de poemes molt més breus, Salvà es deté a analitzar les plantes, les flors o les herbes boscanes. És en aquests poemes, escrits per a ella mateixa (no els envia a concursos), on Salvà inaugura un discurs poètic nou. En un estadi primerenc, les flors són simple terme comparatiu dels seus estats d'ànim, comunament de desconsol o tristor, que destil·len un cert to decadentista.⁵ A la secció *Flora humil* del llibre *Espigues en flor* es troba una elaboració d'aquest motiu. Salvà tria les flors més senzilles -les margarides, els narcisos silvestres, la flor de card, el romaní, el gínjol, la vora-via,...- per fer-ne una descripció netament positiva, les deslliga de l'obligat terme comparatiu *noia* segons la imatge romàntica i hi manifesta la seva predilecció, és a dir, les rescata de l'oblit. A través d'elles, de les seves qualitats *amagades*, explícita una actitud ascètica en la línia horaciana que defineix el jo poètic. Com he apuntat al començament, la primera posició és la d'humilitat -humilitat de les flors, humilitat del seu cant- i des d'ella es desgranen les facultats inherents a aquesta àrida tria poètica: l'austeritat, la modèstia, la fortitud, la lleialtat. A *L'herba de sant Ponç* s'hi llegeix:

L'herba de sant Ponç, fina i vellutada,
s'espandeix humil per plans i coster,
quan ses flors roents bada el magraner,
quan vol prendre el blat sa rossor daurada.

⁵ En el poema *Plors* (Salvà, 1926: 39-40), per exemple, la tristesa del cor l'agermana amb el marciment d'una planta. S'hi llegeix: "pobre cor, pobra planta marcida,/ que sents com la vida/ defuig de ta rel?"

De tant que és humil, és poc esguardada;
l'herba de sant Ponç té matís auster,
i amb peu indolent petja el viatger
sos menuts borlins de grisor morada.

[...]

Aquests qualificatius d'humilitat i els lligams amb el món camperol i casolà van facilitar una certa imatge negativa de la seva poesia, la que la qualificava de camperola i casolana, que venia a ser sinònim de femenina i de to menor. Un nou element que sumat als ja assenyalats anteriorment semblava deixar-la en un segon pla, tot i que era evident la necessitat i el desig que la seva obra i ella mateixa fossin reconegudes.⁶ I és que Salvà s'enfrontava a un altre escull, trobar la forma d'expressar la passió, el desig, l'amor sense contravenir el tabú estètic -i real- que apartava les dones de ser-ne agents actius. Físicament, la poeta sols apareix representada en les xacres de la vellesa. En el llibre *Lluneta del pagès* publicat el 1952, uns tres anys abans de la seva mort, s'hi dedica tot un apartat titulat *En el curs d'una malaltia*. La poeta s'hi descriu amb un to sorneguer, irònic i de franca acceptació. En *El meu estat d'ara*, per exemple, hi descriu la sordesa absoluta en què es trobava, una malaltia que l'afectà des de jove, però que amb els anys l'anava aïllant i l'havia forçada a haver-se de comunicar a través de l'escriptura:

Dins l'orella canaris amb sordina;
ànneres escanyades dins ma veu;
ritmes, en tot el cos, de dansarina,
que em fan dansar quan lleu i quan no lleu.

⁶ Salvà va preferir no pronunciar-se sobre quins eren els seus poemes, la línia de poemes, que considerava més bons i novedosos. S'acontentava en què tinguessin ressò, una necessitat que transllueixen aquests mots: "Heus aquí que haver d'assenyalar els meus tres millors poemes és per a mi un greu compromís. No podria fer-ho perquè no sé quins són. És ver que el que hom me demana són els tres de la meva preferència. Tampoc no ho sé. *Quan una obra meva ha trobat eco dins el públic -dins un cert públic, sobretot-, l'he tinguda per bona; quan n'han fet poc cas, m'ha semblat dolenta.*" [La cursiva és meva], declaracions publicades a Salvà, Maria-Antònia (1931). "Les meves tres millors poesies", *Revista de Catalunya*, 65: 33. En canvi, és conscient d'haver encetat una línia de poesia escrita per dones quan escriu un poema adreçat *A les donzelles de l'any dos mil* o la llarga disquisició del seu passat i del seu futur poètic a *La humil tradició*, Salvà, (1934): 117 i 164-165, respectivament. El poema *A les damiselles de l'any dos mil* i *D'un cactus* han suscitat sengles poemes de les poetes Marta Pessarrodona i Maria Mercè Marçal, respectivament.

En canvi, la presència de la poeta, nena o dona, s'hi reflecteix -encara que escadusserament- a través del sentiment amorós. Salvà considerava que l'amor era el sentiment central de la vida, però justament havia volgut desmarcar-se d'utilitzar el vers com una expansió diàfana de les desgràcies del cor. És clar que Salvà havia experimentat l'amor encara que sovint sols se la vulgui relacionar amb un enamorament no correspost amb el poeta i amic Josep Carner;⁷ però en deixa poques traces en la seva poesia. En forma de relat, fa menció d'amors adolescents i juvenils; es tracta de records positius i tendres, gens nostàlgics.⁸ Una altra forma més comuna és l'amor que d'infant va sentir per la seva família. Com a filla o com a germana, Salvà expressa una tendresa extrema, a vegades fins i tot amb tints d'enamorada.⁹

Cosa ben diversa, però, és l'expressió directa de la passió. Hi apareix de forma molt puntual i esmunyedissa sols deixant-hi algun rastre. De forma més evident hi trobem tres poemes.¹⁰ El primer, titulat *Del camí*, que pertany a *Espigues en flor*, el llibre on hi ha més poemes amorosos, sols n'ha quedat una petjada que s'envola en el vent. En *La petxina*, el segon, del llibre *El retorn*, el jo poètic en dóna comiat perquè *tot passa i mor*. Eteri, intangible, evanescent són els adjectius que més li escauen per a un dels enigmes més patents de l'obra de l'autora. L'expressió del tercer poema -*Als ulls blaus d'un infant*- del recull *Cel d'horabaixa* potser sigui on el desig se li desboqui, encara que el terme *infant* del títol pugui fer dubtar sobre la naturalesa de l'ésser estimat:

⁷ Sobre aquest tema són molt il·lustratives les cartes ja citades entre Salvà i Mateu Obrador, així com la correspondència amb l'al·ludit Josep Carner. Julià, Lluïsa (1996). *Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà*. En *Epistolari de Josep Carner, III*, Albert Manent i Jaume Medina (curadors). Barcelona: Curial Eds.

⁸ Vegeu, per exemple, *No em diríeu quina estrella*, o *Herbari*, (Salvà, 1926: 157-158 i 161-162, respectivament; o *Regina de muntanya*, (Salvà, 1947: 10-12) en què recorda el primer amor en un romiatge a la mare de Déu de Lluc.

⁹ En el poema *Idil·li*, per exemple, després de recordar la infantesa feliç al costat dels seus germans i el dolor de la separació, descriu l'enorme joia que li reportà una rosella que un d'ell, l'Antoni, li envià. D'altres poemes en què la tendresa infantil es focalitza sobre familiars o sobre la natura són: *Les tortugues*, *La bombardera* o *El pi ver*, tots del recull *El retorn*.

¹⁰ Ha estat Maria Mercè Marçal qui m'ha fet adonar de l'expressió amorosa d'aquests poemes.

M'ha presa un ram de follia
al record d'aquells ulls blaus;
ja res mon cor no destria,
com una nau que fa via
entre dos pèlags seus:
cel i mar i llunyania...
M'ha presa un ram de follia
al record d'aquells ulls blaus.

La poeta, en canvi, en la seva laboriosa tasca d'abella -aranya o cuc de seda- canta l'enamorament de les altres dones. A les fadrines pageses en una natura pletòrica de vida que crida a l'amor o, en casos concrets, a les amigues o conegudes. En aquest sentit cal destacar la importància que dona als personatges femenins en general des de la jove a la velleta i a les diverses feines domèstiques que realitzen en un procés de reivindicació de la dona i, molt en concret, de la dona del camp.¹¹

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- JULIÀ, Lluïsa (1996). "Tast d'un ric epistolari. Vint cartes entre Maria-Antònia Salvà i Mateu Obrador", *Randa*, 39: 29-60.
- JULIÀ, Lluïsa (1996). *Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà*. En *Epistolari de Josep Carner, III*, Albert Manent i Jaume Medina (curadors). Barcelona: Curial Eds.
- KIRKPATRICK, Susan (1989). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1950*. Trad. Amaia Bárcenas. Madrid: Cátedra, 1991².
- MANSOOR KHAN, Mohammad (1983). *Emily Dickinson's Poetry's: Thematic Design and texture*. Nova Delhi: Bahri Publications LTD.
- MARÇAL, Maria-Mercè (1995). "Maria Antònia Salvà, l'arrel de les paraules". *Avui*. (30-III-1995).
- MARÇAL, Maria-Mercè (1996). *Furgant per les llivanyes i juntures*. En *Lectures de Maria-Antònia Salvà*. Lluïsa Julià (curadora). Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 14.
- PESSARRODONA, Marta (1995). *Les dones de l'any 2000..* En *Lectures de Maria-Antònia Salvà*. Lluïsa Julià (curadora). Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 13.
- ROSSELLÓ-PÒRCEL, Bartomeu (1933). *Obra poètica*. Palma de Mallorca: Moll, 1985⁵.
- SALVÀ, Maria-Antònia (1926). *Espigues en flor*. Palma de Mallorca: Moll, 1981²
- SALVÀ, Maria-Antònia (1931). "Les meves tres millors poesies", *Revista de Catalunya*, 65: 33-37.
- SALVÀ, Maria-Antònia (1934). *El retorn*. Palma de Mallorca: Moll, 1981².
- SALVÀ, Maria-Antònia (1947). *Cel d'horabaixa*. Palma de Mallorca: Moll, 1981².
- SALVÀ, Maria-Antònia (1952). *Lhuneta del pagès*. Palma de Mallorca: Moll, 1981².
- SALVÀ, Maria-Antònia (1955). *Entre el record i l'enyorança*. Palma de Mallorca: Moll, 1981².

¹¹ Entre molts altres poemes, es poden assenyalar els poemes *Casa pagesa* i *La bugada*, d'*Espigues en flor*.

LA FRAGMENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD POÉTICA Y LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA DE ROSALÍA DE CASTRO

María Xesús Lama López
Universitat de Barcelona

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,
no, no busqueis la imagen de la eterna belleza,
ni en el contento y hartos seno de los placeres,
ni del dolor acervo en la dura aspereza.

Ya es átomo impalpable o inmensidad que
asombra,
aspiración celeste, revelación callada;
la comprende el espíritu y el labio no la nombra,
y en sus hondos abismos la mente se anonada.

(*En las orillas del Sar*, 49)

El carácter inaprensible de la belleza, su condición a un tiempo inmaterial y esencial, la aleja de las múltiples formas de la vida y la reserva a las esferas insondables de la percepción abstracta. Para Rosalía de Castro la belleza no tiene existencia objetiva, ¿cómo podría entonces representarla o describirla? Quizás, sin que su labio la nombre, comprenda nuestro espíritu.

No menos lábil que el objeto de la poesía es la identidad del sujeto representado en la obra poética rosaliana. Diseminada en múltiples voces textuales, la autoridad autorial se relativiza al tiempo que se refuerza, desbordando los márgenes del individuo y derramándose en una colectividad con la que se identifica. El distanciamiento entre la escritora y el sujeto figurado que aparece en los poemas puestos en boca de diferentes personajes está limitado por la patente solidaridad o la proyección de experiencias personales. Pero cediendo la voz poética a las gentes del pueblo que hablan en *Cantares Gallegos*, el sujeto se vuelve supraindividual y la realidad se representa desde el marco ideológico de la comunidad.

La pérdida de esperanzas en sus ideales políticos con el fracaso de la revolución de 1868 y los enfrentamientos en el interior del galleguismo es el factor que Catherine Davies (1987: 193) considera determinante para el cambio que experimenta la poesía de Rosalía en la producción de los últimos diez años de su vida¹. Entonces, frente al sujeto social se recupera el sujeto individual que ya había aparecido en sus obras de juventud en castellano: *La Flor* y *A mi madre*. Es ese sujeto solitario, alienado de la sociedad y absorto en la introspección, propio del romanticismo

¹ C. Davies resume así el cambio de perspectivas que afecta a Rosalía en esos años como consecuencia de los enfrentamientos dentro del movimiento galleguista: "*despois de 1874 Rosalía xa non puido considerarse parte dun grupo radical e homoxéneo, precisamente porque este xa non existía. Deste xeito perdeu a súa motivación de escribir, o seu público e mailas súas canles de publicación. Así mesmo, perdeu o seu papel como escritora, como voz da colectividade galega. A escritora entusiasta e optimista deu paso a outra pesimista e resentida cando, despois de 1874 Rosalía, acosada por prolegmas persoais, se decatou de que todo o ambiente ideolóxico en que estaba inmersa e que ela aceptara de boa fe se derrubara*".

(Kirkpatrick, 1989: 9-23), el que reaparece para enfrentarse al absurdo de sus propias manifestaciones a través de la escritura en los primeros poemas de *Follas Novas*:

E ben ¿para que escribo?

E ben, porque así semos:

relox que repetimos

eternamente o mesmo.

(I, II; vv.5-8)²

La actitud autodesmitificadora hacia el acto de escribir se extiende en un profundo desarraigo vital que desemboca en la insistente llamada a la muerte, en una radical ansia de no ser que se manifiesta claramente en muchos de sus poemas.

La percepción del cuerpo femenino, el propio y el de la mujer en general, presenta aspectos diferenciados en cada una de estas dos manifestaciones del sujeto. Desde la visión social la mujer aparece como objeto y como sujeto. En su caracterización física desde perspectivas externas se manifiestan los tópicos idealizadores del canon genérico dominante: es frágil y delicada, y se identifica con elementos naturales denotadores de pureza y juventud. Pero como sujeto no sólo se erige en portavoz de la colectividad, sino que rompe con la imagen social impuesta manifestándose por momentos vital y activa en sus declaraciones como agente de deseo y en el regocijo de su propia realidad física. Por el contrario, en los textos más intimistas, cuando el sujeto se vuelve individual y agónico, la identidad se define en el mundo interior y el cuerpo se transforma únicamente en vehículo de expresión de las turbulencias del alma.

La vinculación que establece la autora en la creación de *Cantares Gallegos* con el texto social (Díez-Diocaretz, 1993) le permite presentar una visión diferente de la mujer y de su cuerpo desde la polifonía enunciativa. Resulta casi tópica en esta obra la recurrencia al personaje de la jovencita deseante que se enfrenta a la represión impuesta por las convenciones sociales y religiosas. El deseo de goce e incluso de lucimiento seductor del propio cuerpo lo encontramos en la joven costurera del cantar 5, que ruega a una santa con desenfado para que le enseñe a bailar con gracia y poder así convertirse en punto de atracción en las romerías. Ni que decir tiene que la santa la reconviene por su actitud desvergonzada y le recomienda que emplee esos ímpetus afanándose en su trabajo y cosiendo los sospechosos agujeros de su vestido. Pero, lejos de avergonzarse o aceptar la autoridad del modelo religioso, la protagonista argumenta desafiadamente que no tiene aguja, dedal ni hilo porque "un majo" se los robó de su regazo, y a las oscuras premoniciones de la santa contesta finalmente con tono irrespetuoso, insultándola por negarse a cumplir sus deseos: "*¡Ai, que Santasa/ ai, que Santona/ ollos de meiga/ cara de mora!*" (vv 145.148).

Mayor autoridad parece tener el cura que aconseja a la protagonista del cantar 9, quien, al contemplar furtivamente al joven que desea mientras duerme en medio del campo, libra una intensa lucha interior entre el miedo a pecar, y el erotismo de la unión física deseada que se manifiesta a través del ansia de identificación con la naturaleza:

¡Meu Dios! ¡Quen froliña fora

das daquelas...

quen as herbas que en tal hora

²El libro *Follas Novas* está dividido en cinco partes, dentro de las cuales los poemas aparecen marcados con números romanos. En las citas de este libro la primera cifra de números romanos corresponderá a la parte y la segunda al poema.

*o tiñan pretiño delas!
¡Quen xiada, quen orballo,
qu'o mollou;
quen aquel mesmo carballo
que cas ponlas o abrigou!*

(vv. 65-72)

Sin embargo, en la sociedad rural que dibujan los versos de Rosalía, la mujer parece encontrar espacios para disfrutar de su cuerpo de forma natural, lejos de la presión represora de la religión y de las convenciones sociales. Son los encuentros nocturnos en los molinos que se recogen en el cantar 7 ("*dond'hai meniñas/ dond'hai rapaces/ que ricamente/ saben loitare*") y las romerías, como "*a festa do Seixo na beira do mar*" del cantar 31, donde surgen "*as cóxegas brandas, as loitas alegres*".

Leves pervivencias de permisividad ancestral en una sociedad donde la imagen ideal dominante de la mujer se caracteriza por los rasgos asociables con la pureza y la inocencia. Las descripciones físicas de mujeres suelen estar en boca de personajes masculinos que representan su belleza acudiendo casi siempre a imágenes de la naturaleza en las que dominan las ideas de blancura, claridad y frescura. El amante traicionado del cantar 10 expresa así su percepción de la amada antes del desencanto:

*que para min eras lúa,
branca aurora e craro sol;
auga limpa en fresca fonte,
rosa do xardín de Díos*

(vv. 3-6)

En el cantar 12, otro amante desengañado describe la belleza de su amada en los buenos tiempos: "*e tan bonita estabas/ cal rosa no rosal/ que d'orballiño fresco/ toda cubera está*" (vv.5-8). Pero después de dejarse conquistar por otros hombres pierde los "frescos colores", su "mirar sereno" y ya no es una rosa fresca, sino una flor marchita:

*Xa non te vin fresquiña
cal rosa no rosal,
que murchadiña estabas
de tanto saloucar.*

(vv. 53-56)

De este modo el concepto tópico de belleza femenina se revela como una construcción social determinada por juicios morales. Cuando el comportamiento de la mujer no respeta los deseos del hombre, o lo que es lo mismo, no se pliega a las normas morales impuestas por la sociedad androcéntrica, como en una especie de castigo divino, es desposeída de su belleza.

Ya hemos visto la autonomía e incluso la condición indómita de los sujetos femeninos creados por Rosalía. En *Cantares Gallegos* es una voz femenina, la "*meniña gaiteira*" que se nos presenta en el primer cantar y se despide en el último, la primera agente del discurso cedido por el yo autorial. Ella, como intérprete, es la transmisora de todos los pretendidos cantares del pueblo que incluye el libro; es la guardiana de la identidad colectiva a través de la memoria poética. A su vez, en los cantos que ella reproduce se expresan diferentes sujetos femeninos: la joven atrevida y seductora (c.5), la que defiende su honra ante la busca egoísta de placer del hombre (c.2), la que sueña con emigrar para reunirse con su amado (c.19), la que sufre lejos de su tierra y sus seres

queridos (c.17), la que trabaja sin descanso en el hogar y cuida los animales domésticos (c.29), etc. Como contrapunto, surge esa otra imagen de la mujer como constructo genérico, descrita desde una serie de reducciones o cualidades que responden a las fantasías masculinas (Zavala, 1993)³. En esta imagen apenas tiene cabida su realidad física, o responde a estereotipos. En el cantar 14 tenemos un nuevo ejemplo de visión masculina de la mujer donde se manifiesta el tópico de la belleza etérea e inasible ("*de branco vestida/ nubiña parece/ no monte perdida*", vv.6-8), liberada de un cuerpo de carne y hueso, casi angelical ("*inmobre cal Virxe/ de pedra se mira*"), y finalmente visión fugaz que desaparece para manifestarse sólo en la dulzura de su voz que enciende la pasión amorosa:

*na niebra s'esconde;
s'esconde outras veces
na sombra dos pinos,
e cant'escondida
cantares dulciños
qu'abrasan, que firen
ferida d'amor*
(vv. 40-46)

Sublime ideal amoroso que explota en mil pedazos en los últimos versos del poema y arrojan al inocente lector extasiado a la simple realidad donde la mujer es sólo valor de cambio masculino:

.....
*¡Ai!, si seu pai
por regalo ma dera, [...]
eu lla vestira,
eu lla calzara.*⁴
(vv. 57-58 y 63-64)

La clara conciencia de esta posición marginal de la mujer relegada al universo sentimental otorga protagonismo a la temática amorosa, más vinculada al dolor que al placer para los sujetos femeninos. Si es amada, es la mujer una reina para el hombre, pero cuando llega el desamor la ignora, mientras ella languidece aferrada a los recuerdos, prisionera de unos valores de fidelidad, entrega y sumisión que le han sido impuestos. La mujer se sitúa así en una posición de víctima propiciatoria, sujeta a los caprichos del destino o, lo que es lo mismo, de la voluntad masculina, que puede jugar con crueldad, como observamos en este poema dialogado de *Follas Novas*:

- *Como venden a carne no mercado,
vendeu'to xurafás.*
- *¡Pero que importa ó fin que me vendese,
s'eu n'o podo olvidar!*

³ Para ilustrar estas visiones diferentes de la mujer desde perspectivas contemporáneas a Rosalía, son de gran interés los artículos de Emilia Pardo Bazán y de Manuel Curros Enríquez recogidos por Ricaredo Polín (1996).

⁴ Los versos que aparecen en cursiva (aquí, en negrita) en los poemas de *Cantares Gallegos* corresponden a las coplas populares que la autora utiliza como motivo inspirador para su texto. Los valores genéricos dominantes están presentes en este cantar ya en el sociotexto utilizado por Rosalía, quien parece construir su glosa aquí en abierto contraste con el motivo temático popular.

(V, VII, vv. 1-4)

En este mercado del amor, la belleza femenina puede parecer un valor seguro. Sin embargo, los sujetos masculinos que hablan en la poesía rosaliana nos demuestran que incluso la belleza depende de su mirada más que de la naturaleza del objeto contemplado. Es el amor que él siente lo que proporciona encanto a las formas de la mujer, encanto que desaparece cuando la mirada se torna indiferente:

*i eu busca que te busca na súa cara,
e no seu xeito todo,
o encanto que nun tempo m'encantara,
e n'o poiden topar de ningún modo.
I ela era a mesma, tan lanzal e hermosa
tan fresca e colorosa
e doce coma a mel dos seus cortiços;
máis a tantos feitiços
eu estaba insensibre,
e do pasado en vano perseguía
un volubre fantasma que fuxía
libre d'amor e de cadeas libre.*

(V, XXIX, vv. 26-37)

Con frecuencia es la belleza en la mujer causa de su desdicha por engendrar amores imposibles. En relación recíproca, el cuerpo padece las consecuencias del sufrimiento amoroso. Ese proceso de deterioro físico aparece en dos poemas de *Follas Novas* anunciado premonitoriamente a través de elementos de la naturaleza que se enredan en los cabellos de las jóvenes enamoradas. En el primero, titulado "*N'hai máis meiga que unha gran pena*", la doncella enamorada por el conde confía a su madre su sufrimiento que se manifiesta en síntomas físicos y en el rechazo agresivo por parte del medio:

*que ó ferirme o sol na cara
tornouma color da cera;
que os ourizos dos castaños
nos meus cabelos s'enredan;
qu'as espiñas dos espiños
contra min se volven feras;*

(III, I, vv. 12-17)

En el segundo no son los punzantes erizos de los castaños, sino las hojas secas de los árboles. Imagen querida a Rosalía que aparece ya en su primer libro, *La Flor* ("La rosa del camposanto"), y luego en *Cantares Gallegos* (c.17), la planta seca es siempre anuncio del sufrimiento persistente que suele desembocar en la muerte. Ahora el grácil movimiento de la muchacha se identifica con el movimiento de las ramas mecidas por el viento y el color amarillo de las hojas remite de nuevo al "*color da cera*" de los muertos:

*i unha tras outra folla
de cor amarillento
vai deixando enredada
nos teus rizos cabelos,*

*triste coroa póndoche,
..... tan mucha, Dios do ceo,
com'a que na alma túa
pon o teu pensamento...*
(III, XX, vv. 7-14)

De este modo nos aproximamos a la representación del cuerpo en el sujeto individual, más directamente identificable con la autora. Lejos de cualquier valoración de la propia apariencia física, el cuerpo se percibe sólo en su transcendencia. En él se manifiestan los sufrimientos del espíritu y el doloroso paso del tiempo, y finalmente es pesada carga que rehuye el contacto social y busca el ocultamiento definitivo en las entrañas de la tierra. A esa tierra se dirige con complicidad para pedirle que borre toda huella de su presencia, incluso de su cuerpo muerto:

*A ninguén digas ond'estou... con frores
das qu'eu quería, a delatora mancha
cubre... e que nunca co meu corpo acerten
profanas mans para levarme lexos...*
(II, VI, vv. 23-26)

En un poema de *Follas Novas* que podríamos considerar una autopoética de la autora, el cuerpo adquiere claramente la condición de medio a través del cual las inquietudes del alma adquieren forma y expresión, pues es la propia sangre, la sabia de su cuerpo, lo que alimenta su pluma:

*Mollo na propia sangre a dura pruma
rompendo a vena inchada,
i escribo, escribo, ¿para que? ¡Volvede
ó máis fondo da i-alma
tempestosas imaxes!*
(I, XX, vv. 10-14)

En otras ocasiones son los ojos, refulgentes o casi siempre llorosos, y el pecho agitado, rebosante de hiel o helado, los elementos escogidos para exteriorizar el desgarramiento interno y su pesimismo radical. La fuerza arrolladora del mundo interior se impone y el cuerpo ya no se considera como valor estético, pues se erige en valor puramente expresivo, al tiempo que los sentidos configuran sus percepciones desde el profundo desencanto vital del sujeto.

La referencia selectiva a partes concretas del cuerpo que representan metonímicamente la totalidad del ser nos aproxima a una conciencia fragmentaria de la propia realidad física que desemboca en el ansia de extinción. De radical extinción, y no de simple muerte en el sentido religioso de liberación de la envoltura física, es de lo que habla con frecuencia ahora Rosalía. Ese es su objeto de deseo. Si el cuerpo se concibe sólo como vehículo de expresión del alma, el sufrimiento de ésta no cesará por la simple carencia del medio material que le permite manifestarlo. Por eso el descanso definitivo será posible solamente cuando "cuerpo y alma juntamente" dejen de existir:

*se sabes ond'a morte
ten a morada escura,
dille que corpo e alma xuntamente
me leve adonde non recorden nunca,*

nin no mundo en que estou, nin nas alturas.

(II, XXX, vv. 18-22)

Este deseo de "dormir el sueño del no ser" (III, XXIV) transforma algunos de los recursos que había utilizado antes desde el sujeto social, como la identificación con elementos de la naturaleza. Lo que antes era deseo de unión erótica es ahora manifestación de un panteísmo envidioso de la materia inerte:

*¡Quen me dera, orelas
do Miño sereno,
ser un d'aqués cómaros
qu'en vós ten asento!
Sin medo e sin penas,
de vran e de inverno,*

(V, X, vv. 27-32)

La renovación cíclica del mundo natural le confiere cierto carácter de inmutabilidad. En cambio, el efecto destructor del paso del tiempo se deja sentir claramente sobre la belleza física de la mujer. En algún poema de *Follas Novas* este efecto se describe de forma descarnada, incluso desde la exageración deformante que vuelve sutilmente a la perspectiva del sujeto social:

*Agora cabelos negros,
máis tarde cabelos brancos;
agora dentes de prata,
mañán chabellos querbados;
hoxe fazulas de rosas,
mañán de coiro enrugado.*

(III, XXXV, vv.1-6)

Pero lo más dramático del paso del tiempo es la pérdida de esperanzas e ilusiones que va parejo al deterioro físico o que en cierto modo es su causa, y este declinar lento e irremediable del espíritu cansado es lo que le hace desear el fin⁵. Un deseo que resulta reiteradamente burlado en ese juego de seducción protagonizado ahora por la muerte. El dramático destino de la mujer seducida y abandonada que puebla tantos poemas de la autora se repite en el juego tentador y sensual de este sujeto poético con el mar en el poema 62 de *En las orillas del Sar*. Las olas se le aproximan tentadoras con sus besos, lamen sus plantas apasionadas, la buscan y la llaman como el amante deseoso, pero cuando ella acude presta al encuentro, ansiosa de la entrega definitiva, es abandonada:

*Y huyen abandonándome en la playa
a la terrena, incansable lucha,
como en las tristes playas de la vida
me abandonó inconstante la fortuna.*

(vv. 13-16)

Triste y sórdida batalla de la vida, ineludible y ajena a la belleza, que sólo puede ser inmaterial, inasible, inalcanzable...

⁵ En su último poemario, *En las orillas del Sar*, este tema se repite. Véanse, por ejemplo, los poemas 2-V y 21.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, Rosalía de (1857). *La Flor*. En *Obra Completa*. Madrid: Aguilar, 215-244, 1958⁴.
(1863a). *A mi madre*. En *Obra Completa*. Madrid: Aguilar, 245-257, 1958⁴.
(1863b). *Cantares gallegos*. Vigo: Galaxia, 1995¹.
(1880). *Follas Novas*. Vigo: Galaxia, 1993¹.
(1884). *En las orillas del Sar*. Madrid: Clásicos Castalia, 1983².
- DAVIES, Catherine (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- DÍEZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (Coords.) (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: Discursos y diferencia*. Madrid: Anthropos.
- KIRKPATRICK, Susan (1989). *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press.
- POLÍN, Ricardo (ed.) (1996). *Os galegos pintados por si mesmos. A muller tradicional*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ZAVALA, Iris M. (1993). "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico" en DÍEZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I. M. (Coords.). *Op. cit.*

BELLEZA Y SABIDURÍA EN *CONSUELO*

Brigitte Leguen
(UNED)

“J’essaierai de penser la femme selon une catégorie, mais laquelle?”
S. Kierkegaard (1984). *Ou bien...ou bien* (París: Gallimard, 334)

La différence des sexes n’est pas une question philosophique parce que “les femmes” relèvent de l’apparence, sont par conséquent au plus loin de la vérité... en confondant apparence et savoir, en mélangeant ce qui se donne physiquement et ce qui est vu conceptuellement, la femme produit une confusion peu susceptible d’éclaircissement: sa pensée est soumise à la parure, son savoir se fait ornement et la beauté domine son être tout entier. La femme n’est sujet qu’en restant objet.

Esta larga y muy explícita cita pertenece al reciente libro de Geneviève Fraisse titulado *La différence des sexes* (Fraisse, 1995: 7). Creo que introduce sin rodeos nuestro tema de hoy. George Sand, de la que vamos a hablar, cuando crea el personaje de Consuelo -un inmenso personaje que reúne todas las preocupaciones acumuladas a lo largo de toda su obra- tiene muy presente esta confusión de la que habla Fraisse y lo difícil que resulta deslindar la sabiduría (entendiendo por sabiduría la reconciliación armónica de todas las partes que constituyen el individuo -su intelecto, su creatividad, sus vivencias morales, afectivas, etc...) de la belleza, cuya presencia y cuyo papel están continuamente recordados.

Como todas las grandes novelas, existen muchos temas en *Consuelo*, pero podemos decir que uno de ellos es precisamente la formación de la mujer nueva frente al modelo tradicional. Es esta lucha entre el lugar del sujeto y el lugar del objeto lo que nos cuenta la novelista a lo largo de tres tomos, en una historia que tiene como protagonista a una mujer excepcional llamada Consuelo.

Antes de retomar ciertos aspectos del texto que considero muy significativos de la actitud de la escritora, quiero iniciar una serie de reflexiones que contextualizan el tema. En este caso, entiendo que no puede existir una aproximación a la historia sin una contextualización amplia, ya que la obra es una respuesta a lo que dice el entorno social de la época, a lo que piensan los intelectuales, los políticos, los pintores, los vendedores de cosmética, los médicos, etc...

La primera referencia a J.J. Rousseau es ineludible ya que, sorprendentemente, fue el gran “*maître à penser*” de las mujeres cultas de la época. No debemos olvidar, sin embargo, que en *Le contrat social*, el filósofo no define el lugar de las mujeres en la futura República. Piensa, eso sí, en su educación, pero siempre desde la contingencia. En realidad, desde Fénelon y su ensayo titulado *De l’éducation des filles* (1687) no hemos ganado terreno. Conviene a pesar de todo aludir al autor de *L’Emile* o de *La Nouvelle Héloïse* como al primer Rousseau ensayista de *La lettre à d’Alembert* o *Lettre sur les spectacles*. Tiene muy presente el filósofo las tensiones (incluso las contradicciones) entre el espacio público y la actividad de las mujeres en el ámbito literario, artístico y privado. Entre lo que Fraisse denomina el mundo de la “visibilidad social” y la inscripción, inserción de las mujeres en este mundo con pleno derecho. Según Rousseau, el cuerpo y la apariencia de la mujer, su aderezo, obstaculizan el pensamiento. El único caso en el que (siempre según él) los atributos del sexo no enturbian el acceso a la verdad es el de la mujer mística como santa Teresa, mediadora de Dios (recordemos que una de las últimas

transformaciones de Consuelo es precisamente el de la mujer mística).

Otro filósofo que, como Rousseau, reflexiona acerca de la relación entre la belleza de la mujer y su intelecto es Kant. Kant, en su libro *L'anthropologie du point de vue pragmatique*, piensa, y lo dice, que la mujer (si es que existe como tal) confunde saber con aderezo, o sea, utiliza el saber como un aderezo añadido: “*Pour ce qui est des femmes instruites (dice el filósofo) elles usent des livres à peu près comme de leur montre; elles la portent pour qu'on voie qu'elles en ont une; peu importe qu'à l'ordinaire elle soit arrêtée ou ne soit pas réglée sur le soleil*”.

No voy a comentar esta cita ya que habla por sí sola, y sólo pretendo mostrar algo que sabemos muchas veces sin poder formularlo: es la fuerza de la misoginia inteligente y racional que impera en el mundo intelectual y que desemboca en la tesis tan extendida según la cual el reparto entre hombres y mujeres es el reparto de la belleza para ellas y de la inteligencia pura para ellos (la inteligencia llamada “práctica” es otra cosa). A los ojos de todos, no cabe duda que el cuerpo y todos los atributos físicos dominan sin cesar el espíritu débil de la mujer, hasta tal punto que la voluntad de luchar contra el destino marcado implica, según los entendidos de la época, un alto riesgo.

La literatura de la época, desde la ficción novelesca, la poesía o el teatro, coinciden plenamente con esta visión de la mujer. Sabemos que uno de los roles de la ficción es la dramatización de las relaciones humanas y que la influencia de la literatura como creadora y perpetuadora de modelos y de estereotipos es inmensa. Lo que transmite la novela del siglo XIX es poco alentador: una visión demoledora de la mujer víctima, enfermiza, neurótica y suicida, inexorablemente encerrada en su fatalidad biológica. Ante tal panorama, la obra de una mujer como G. Sand marca una ruptura radical y significativa, ya que subvierte doblemente los esquemas establecidos a través de su obra y de su vida.

Fuera ya del estricto ámbito literario, vemos cómo la sociedad del XIX hereda del XVIII una moralidad de la “apariencia sincera”: quiere la verdad, lo natural o al menos el simulacro de lo natural. El natural, a los ojos de la burguesía, equivale a una virtud que coincide con la obsesión por la transparencia, tanto en el comercio de los bienes como en el de los hombres. Contradictoriamente, en el terreno de la belleza y de sus cuidados, el mundo de la cosmética, arma “natural” burguesa por excelencia, tiene un papel oculto importante. La mujer está destinada (y a los ojos de muchos incluso “predestinada”) más que nunca a procrear y a seducir; su físico es el arma de su destino. Se le pide arrebatos de pasión y un cutis impecable, ya que éste es el reflejo de sus sentimientos. “*La figure est l'expression visible des sentiments qui nous agitent*”, o sea, el exterior es el indicio del interior, o peor aún, no hay otra interioridad para la mujer que la exterioridad física del ser mujer. Se les recuerda a las jovencitas que la frescura y la calma son señales de una buena salud y también de una buena conciencia.

Pasamos, en el siglo XIX, de una vida cortesana, adornada y espectacular del siglo XVIII, a la urbanidad prudente de la burguesía; pasamos a una historia escrita en la fisionomía y renunciamos a un destino -el de la nobleza. Se practica en el siglo XIX una semiología de la autenticación a través del detalle. La mujer es un ser cargado de detalles, naturales o artificiales. Baudelaire, gran enemigo de Sand, escribe un texto muy provocativo titulado *Éloge du maquillage*, que rechaza a la mujer “natural” que llama “abominable” y reclama “*une réformation de la nature*”. Todo esto y mucho más nos demuestra: 1º la importancia de la apariencia, 2º el desprecio de la persona mujer, 3º la fuerte diferenciación de trato entre hombres y mujeres dentro de la misma sociedad. El gusto por el retrato en pintura es también muy significativo: mientras los hombres se retratan rodeados de los atributos de su función social, las mujeres aparecen en situación de madres o esposas o desnudas y desde luego con los únicos atributos que se les

permite: los de la *toilette* o sea, los afeites propios de cada clase social.

G. Sand es consciente de lo difícil que resulta describir lo masculino y lo femenino de forma honesta, sin caer en el tópico. Dice en su prólogo a las *Nouvelles* :

pour être juste, disons que les écrivains-hommes éprouvent aussi de grandes difficultés lorsqu'il s'agit pour eux de pénétrer délicatement et impartialement dans le coeur et dans le cerveau de la femme. Généralement, ils la font trop laide ou trop belle, trop faible ou trop forte, et ceux qui ont surmonté les aspérités de ce travail de divination savent que ce n'a pas été peu de chose. Mais disons aussi que, par son éducation plus complète et son raisonnement plus exercé, l'homme peut plus aisément peindre la femme, que la femme ne peut peindre l'homme.

Esta declaración de la novelista es interesante por distintas razones. En primer lugar, porque insiste inmediatamente en la belleza y la fealdad dándole la importancia que tiene en toda la novela, pero una importancia que no responde a la verdad, a la realidad. Además, Sand asume que los hombres están menos limitados porque tienen más educación, más práctica, lo que les da ventajas .

Recordemos que la inmensa distancia entre los dos géneros se ha acrecentado después de la Revolución en Francia. A partir de entonces, la mujer queda atrás, como una “excluida oficial”. A su marginación tradicional, el mundo burgués añade la reafirmación legal de sus dos únicos papeles reconocidos por la sociedad: la maternidad y el matrimonio. Dice Fraisse en su libro *Muse de la Raison* (1995: 334)

Tandis que l'homme s'émancipe de la nature, dépasse même l'état de "maître et possesseur" de cette nature pour en devenir l'interprète et l'analyste sachant reconnaître l'évolution des espèces, l'histoire de la nature, tout son sens caché, sa biologie ou son inconscient, la femme est impérativement rappelée à sa fonction ancestrale de reproductrice de l'espèce, à son travail de mère, bref à une nature hors du temps.

Ante este nuevo orden, G. Sand encuentra una solución emancipadora a través de la escritura. La vía de la creación (lo vemos ya en el segundo prólogo de *Indiana*) le permite producir un significado nuevo en el lugar del vacío y del error. Es uno de los caminos que posibilita lo que el psicoanálisis llama “*un signifiant manquant*” (S. André, 1995: 294)

Consuelo es, como decíamos antes, una obra suma, una obra que recoge todas las angustias y las soluciones analizadas a lo largo de las obras anteriores. Concentra en su protagonista toda la problemática trayectoria de la mujer y da un repaso a los tópicos que le rodean y la descreditan. La historia de *Consuelo* es la de una iniciación, de un aprendizaje de la vida a partir de la herencia goetheana y del modélico Wilhelm Meister. El punto de partida de la historia está dentro de la moda romántica: una joven medio zíngara, medio española (siempre la presencia del toque exótico), huérfana, pobre y fea, aunque dotada de una voz fuera de lo común, se abre camino como cantante de ópera en Venecia, durante el siglo XVIII. Sand aprovecha el españolismo, el gusto romántico por la música, el interés renovado por el fondo histórico. Es una obra de madurez en la que incluye todas sus inquietudes: la fe, el amor, la creación artística, la democracia, la situación de las mujeres, etc.

La belleza y la fealdad son parámetros de medición de la sociedad para valorar a la mujer; es el parámetro que intentan aplicar a *Consuelo* sin éxito, ya que *Consuelo* es obra de G. Sand y ésta lucha por buscar otro destino a sus protagonistas. Sand aprovecha, como en sus otras novelas, contrafiguras de su personaje principal para subrayar rasgos decisivos. Así, los personajes de *La Corilla* y de *la Clorinda*, mujeres lascivas y perezosas de talento dudoso; así también *Anzoleto*, *Albert*, *Liverani*, hombres que asumen parte de los rasgos atribuidos habitualmente a las mujeres -perfidia, narcisismo, celos, fragilidad, dulzura, etc. Sand insiste en demostrar que la calidad moral

y artística no es una cuestión de sexo sino de estructuración y de desarrollo.

Consuelo es una mujer expuesta a la mirada de los hombres. Las probabilidades de caer en la trampa de la seducción son enormes. Sand, evidentemente, elige esta situación para plantear una cuestión: ¿es necesaria o no la apariencia física para el triunfo de la mujer? El capítulo 8 del primer tomo aclara las diferentes opiniones: la de la Clorinda, para la que la belleza es prioritaria; la del viejo maestro, que dice: *"Il faut la voir et l'entendre en même temps"*; la de Consuelo: *"Hélas! pourquoi faut-il donc quelque chose de plus à une cantatrice que de savoir chanter?"* A partir de este momento abandona la librea del pueblo e intenta mejorar su aspecto humilde, rechazando de plano los aderezos inútiles. El narrador insiste en la transfiguración que produce el arte por encima de todos los arreglos.

El traje, sin embargo, sigue siendo a lo largo de toda la novela un "semáforo" que indica la ascensión social del personaje, pero siempre junto a la terrible presión, al injusto sometimiento que le aplican los que la emplean en el teatro. El mecenas de Venecia, el emperador Federico de Prusia, el director de la Ópera, para todos la belleza es una señal, es sobre todo un precio, una moneda de cambio sin la cual la artista no existe, no es aceptada: *"elle fut encore belle, sinon comme il convenait à son genre de beauté, mais comme il fallait qu'elle le devint pour être comprise par les yeux vulgaires"*.

G. Sand aleja a su personaje del amor y lo mantiene en un estado de castidad y pureza elegida durante casi toda la novela. Consuelo solamente consigue que la respeten alejándose del mercantilismo amoroso que impera en la sociedad que le rodea. Sus viajes se convierten en huidas para evitar el acoso de sus protectores. La renuncia al amor y al cuerpo es reiterativa y parte de una voluntad de libertad. Cuando por fin cede a la pasión, lo hace en circunstancias muy significativas; se enamora de un amante enmascarado y silencioso que solamente puede expresar sus sentimientos a través de sus ademanes, fuera de las contingencias sociales habituales.

Poco a poco, la "verdadera" femineidad se deslinda de la falsa. Consuelo prueba el traje masculino para escapar de sus perseguidores y entabla con el compositor Haydn una sincera amistad. El traje pone de manifiesto lo que una mujer puede o no puede hacer según el atuendo que lleva: las apariencias conllevan funciones determinadas y limitan un campo de acción. Consuelo descubre, siendo ya mujer, la arbitrariedad del mundo, entendiendo por "mundo" el de la vida mundana. Sale de la arbitrariedad cuando se aísla precisamente de la vida de sociedad. En el episodio que la lleva al castillo de Rudolstadt, en la fortaleza de Spandau y en el castillo de los invisibles. En estos tres espacios puede dedicarse plenamente a la interiorización de su personalidad. Abandona por un tiempo los afeites de su sexo y descubre su verdadera naturaleza.

El final de *Consuelo* es, sin embargo, ambiguo, ya que la liberación no es completa. Accede a la logia de los Invisibles, triunfa en el mundo de la música, pero pierde con el amor y la maternidad todo el terreno ganado y vuelve a la contingencia. Sand, a pesar de su intención de proponer un final optimista ubicado hacia la acción y la voluntad, reconoce la imposible reconciliación de las dos vocaciones.

Concluamos parcialmente esta pequeña exposición: esta novela destaca por la modernidad del destino femenino que retrata. Consuelo, que empieza siendo una exótica zingara, atraviesa el mundo desprendiéndose paulatinamente de los viejos atributos de la mujer: la protagonista elige un camino en el que cuenta prioritariamente el trabajo y la entrega a los demás desde la logia de los Invisibles. No rechaza sin embargo las características biológicas del sexo. Asume el conflicto entre el ser persona y el ser mujer pero denuncia la manipulación estéril entre los sexos y concientemente devuelve al sexo contrario las debilidades morales que han endosado desde siempre las mujeres. Rechaza la belleza como medio para alcanzar cierto poder y propone

otro comportamiento basado en la razón y en el trabajo. Volviendo al final ambiguo, digamos que Sand no asume la necesidad radical de la elección sin alternativa, entre unos y otras. "*Plus qu'une position double-* dice Fraisse- *c'est à une alternative que le sujet féminin est confronté; alternative où la position peut se substituer à une autre: ménagère ou courtisane, opprimée innocente ou révoltée coupable...*"

La belleza, como veíamos al principio es la punta del iceberg de un problema que pone en tela de juicio la validez del conjunto de actividades que produce un ser llamado mujer. La historia de Consuelo es un intento valiente de romper con viejos esquemas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, S. (1995). *Que veut une femme*. París: Seuil.
- COQUILLAT, M. (1982). *La poétique du mâle*. París: Gallimard.
- FRAISSE, G. (1995). *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*. París: Folio.
- FRAISSE, G. (1996). *La différence des sexes*. París: PUF.
- KANT (1984). *Ou bien...ou bien*. París: Gallimard.
- KANT. *L'anthropologie d'un point de vue pragmatique*. París: Gallimard.
- PERROT, Ph. (1984). *Le travail des apparences-XVIII et XIX*. París: Seuil.
- SAND, G (1990). *Consuelo*. Burdeos: Éd. de l'Aurore.

TOTES EREN GUAPES. LA IMATGE D'ALGUNES DE LES PROTAGONISTES DE KATE CHOPIN

Eulàlia Lledó Cunill
IES Narcís Monturiol (Barcelona)

El despertar i *Un asunto indecoroso* són els dos llibres que hi ha traduïts al castellà de l'escriptora estatounidenca Kate Chopin. Són respectivament l'última de les seves dues novel·les (publicada el 1899) i una antologia que aplega deu dels contes que va escriure durant la dècada que va del 1889 al 1899.

Vagi per endavant l'enorme interès i la gran qualitat de l'obra de Kate Chopin, poc divulgada i traduïda aquí, i de la qual no parlaré¹ en general perquè aquestes pàgines se cenyiran al títol de l'article i, és clar, al títol d'aquest col·loqui.

En aquest article em basaré en els dos volums que esmentava més amunt per parlar de la imatge, de les característiques físiques, de la bellesa, en alguns casos insòlita, d'algunes de les seves protagonistes. Al llarg de les dues obres es pot veure tant els trets físics que Kate Chopin atribueix als personatges dels seus escrits com els procediments descriptius que utilitza per fer-ho.

En els diferents contes que aplega *Un asunto indecoroso*, veiem que descriu bàsicament dos tipus de dona, dues imatges ben diferents a partir de la seva descripció física. Per una banda, les que mostren un físic *convencional*, prototípicament *femení*, tal com mana el cànon de l'època; aquestes dones, d'acord amb el seu físic, tenen -almenys al començament dels relats- un comportament, una personalitat i un lloc al món, també prototípicament *femení* i ajustat al que prescrivia el patriarcat per a les dones en aquell moment; aquest primer tipus conforma la majoria de les seves protagonistes. Per altra banda, descriu algunes altres dones a partir d'un físic allunyat de les convencions i del que prescrivia el cànon de l'època. El cas més palès i manifest d'aquests dos tipus de físic, d'aquests dos prototipus que anuncio, els retrobarem en tot el seu esplendor en la protagonista i en un dels personatges principals d'*El despertar*.

Abans de passar a les heroïnes de Kate Chopin, hauria d'aclarir que les protagonistes i personatges principals de la seva obra normalment són dones de classe alta que pertanyen o bé a la comunitat criolla, més aviat catòlica i conservadora o bé a la comunitat presbiteriana, una mica més pragmàtica i progressista. Chopin coneixia prou bé les dues comunitats perquè a l'igual que Edna Pontellier, la protagonista d'*El despertar*, va fer el dur camí que suposava venir de la segona comunitat per integrar-se, a causa del seu matrimoni, en la primera. Pel que fa a l'origen social, veurem que la protagonista d'uns dels contes, la de "La bella Zoraida", n'és l'excepció més manifesta i radical, ja que no descriu una dona de classe alta, sinó que tracta d'una criada, una criada de luxe però en definitiva una criada.

El despertar de la sensualitat

A continuació faré un breu repàs de les descripcions físiques de les dones que surten a *Un asunto*

¹He parlat de l'autora i especialment d'*El despertar* en l'article "*El despertar* de Kate Chopin. O renéixer morint" (Lledó, 1997); també n'ha parlat Olivia de Miguel al pròleg d'*El despertar* (Chopin, 1986).

indecoroso i dels procediments que empra. Al primer conte, "Más sabia que un dios", gairebé no es diu res del físic de la protagonista, personatge que, com el títol del conte ja indica, és una dona esplèndida que prefereix el seu art a un matrimoni aparentment molt avantatjós. Només ens parla del seu cabell: "[...] *mientras observaba el hermoso efecto de una aguja de ámbar que había atravesado entre sus rizos de pelo rubio brillante*" (Chopin, 1996: 10). Fragment en què veiem un dels procediments descriptius de Kate Chopin: no descriure, o gairebé no descriure, l'aspecte físic de les seves protagonistes.

Procediment que es repeteix al segon conte, en "Un asunto indecoroso", on només hi ha breus frases referides al físic de Mildred, la jove que el protagonitza: "[...] *las chicas de veinte años, inteligentes, guapas, [...]*" (Chopin, 1996: 24); "*Los ojos marrones de Mildred, al mirar el fulgor del trigo, se llenaban del reflejo dorado de su luz [...]*" (Chopin, 1996: 26); "*Se quedó de pie, muy quieta, agarrando con fuerza el libro que llevaba consigo. El sombrero de paja se le había deslizado descuidadamente a un lado, sobre el ondulante flequillo castaño bronce que casi le tapaba la frente. Tenía las mejillas y los labios rosados por el sol*" (Chopin, 1996: 26); "[...] *descansó su mano morena en la blanca mano de Mildred*" (Chopin, 1996: 27)².

En aquest últim conte podem veure que hi surt el barret de la protagonista, és a dir, una peça de vestir. Aquest és un altre dels procediments de Kate Chopin per descriure d'una manera metafòrica i metonímica l'aspecte, la imatge, dels seus personatges³.

Procediment que retrobem al tercer conte, a "El hijo de Desirée", del qual extrec els següents fragments: "*La joven señora se recuperaba lentamente; estaba acostada en el sofá, vestida de blanca muselina y encajes*" (Chopin, 1996: 33); "*Una tarde calurosa, estaba en su habitación, con su peñoir, estirando desganadamente entre sus dedos los mechones del largo y sedoso pelo castaño que le caía sobre los hombros*" (Chopin, 1996: 34); "*Desirée no se había cambiado el delicado vestido blanco ni las zapatillas que llevaba. Iba con la cabeza descubierta y los rayos del sol daban un resplandor dorado a su pelo, recogido con una redecilla marrón*" (Chopin, 1996: 37). Només en un fragment del conte, i perquè ho exigeix l'argument, hi ha una referència directa i clara al físic de la protagonista:

-¡Es mentira; no es cierto, yo soy blanca! Mira mi pelo castaño; y mis ojos grises, Armand, tú sabes que son grises. Y mi piel es clara -dijo agarrándole por la muñeca-. Mira mi mano; más blanca que la tuya, Armand. -Reía histérica. (Chopin, 1996: 36)

Al quart conte, a "La bella Zoraida", es descriu la desgraciada protagonista en el començament d'una història que explica una criada dins el mateix conte (potser per això també consisteix en una descripció directa, tan diferent de les que hem vist fins ara) i que acaba sent el conte sencer; se la descriu així:

¡La bella Zoraida tenía los ojos tan oscuros, tan hermosos, que cualquier hombre que mirara demasiado tiempo su profundidad, perdería seguramente la cabeza e incluso, a veces, el corazón. Su piel tersa y suave era color café-au-lait. La elegancia de sus modales y gracia y esbeltez de su cuerpo eran la envidia de la mitad de las damas que visitaban a su ama, Madame Delarivière. (Chopin, 1996: 40)

²Crec que és remarcable el fet que tant en aquest conte com en la resta de l'obra de l'autora, el físic dels homes hi és profusament descrit.

³Procediment que ens portaria molt lluny si en seguíssim els fils. Només cal veure les definicions i els exemples que dediquen els diccionaris a la roba i a les teles, al vestir i a l'abillament de les dones.

Al cinquè conte ("Una mujer respetable") tornem a les descripcions el·líptiques. Es parla de "*la preciosa cara de su mujer*" (Chopin, 1996: 49), per referir-se a la cara de la protagonista. Línies després es torna a parlar de la roba: "[...] *alargándole un finísimo echarpe blanco con el que, a veces, ella solía envolverse la cabeza y los hombros*" (Chopin, 1996: 50).

El sisè conte és l'interessant "Historia de una hora". La protagonista pateix del cor, informada de la mort del seu marit plora, com ho fan tants i tants personatges de Kate Chopin. Una mica més avall se la descriu d'una manera bastant diferent de les dones que hem vist fins ara:

Era joven, de rostro hermoso y tranquilo y sus facciones revelaban contención y cierto carácter. Pero sus ojos tenían ahora la expresión opaca, la vista clavada en la lejanía, en uno de aquellos retazos de cielo azul. La mirada no indicaba reflexión, sino más bien ensimismamiento.

[...] Su pecho subía y bajaba agitadamente. Empezaba a reconocer aquello que se aproximaba para poseerla, y luchaba con voluntad para rechazarlo, tan débilmente como si lo hiciera con sus blancas y estilizadas manos. Cuando se abandonó, sus labios entreabiertos susurraron una palabrita. La murmuró una y otra vez: "¡Libre, libre, libre!" La mirada vacía y la expresión de terror que la había precedido, desaparecieron de sus ojos, que permanecían agudos y brillantes. El pulso le latía rápido y el fluir de la sangre templaba y relajaba cada centímetro de su cuerpo. (Chopin, 1996: 54-55)

Descripció extraordinària, la de la cara de la protagonista, si tenim en compte el trasbals i el plor que la commou. Extraordinària també la dels ulls i la mirada de la protagonista; a través seu veiem la història del seu gosar alliberar-se. És important remarcar que en el moment que Kate Chopin descriu una de les seves primeres protagonistes que intenten el camí de l'alliberació, de la independència i de l'autonomia, faci referència -a més dels trets físics- a aspectes com el caràcter o la contenció quan en descriu el rostre.

Al setè conte ("Arrepentimiento"), la protagonista és la dona més allunyada dels cànons de bellesa de l'època que hi ha en aquest recull. Ens hi entretindrem una mica perquè veurem que el seu físic correspon a una manera d'estar al món ben diferent a la de la majoria dels personatges que descriu Kate Chopin. El conte comença amb una descripció seva:

Mamzelle Aurélie tenía una figura poderosa, mejillas rosadas, cabello entre castaño y gris, y una mirada decidida. En la granja, llevaba puesto un sombrero de hombre, un viejo abrigo militar azul cuando hacía frío y a veces botas altas.

Mamzelle Aurélie no había pensado jamás en casarse. Nunca se había enamorado. A los veinte, le habían hecho una propuesta que inmediatamente declinó, y a los cincuenta, aún no había vivido suficiente para lamentarlo.

Así que estaba bastante sola en el mundo, a no ser por su perro Ponto, los negros que vivían en las cabañas de su propiedad y trabajaban en sus cosechas, las aves de corral, unas pocas vacas, un par de mulas, su escopeta, para disparar a los halcones, y su religión. (Chopin, 1996: 57)

Veiem, doncs, que és la primera protagonista realment adulta i madura (té 50 anys), que el matrimoni no conforma el nucli dels seus interessos i que és independent i autònoma; contrasta fortament amb la presentació que Kate Chopin fa de la seva jove veïna: desesperada perquè té una emergència, ha de deixar les criatures amb algú i no sap com fer-s'ho. D'acord amb la primera descripció que hem vist, línies enllà se'ns diu del tarannà de la protagonista: "Durante aquellos pocos momentos de contemplación, se serenó, mientras decidía una línea de acción que pareciera el cumplimiento de un deber" (Chopin, 1996: 59).

Finalment, Kate Chopin clou el conte amb una descripció de la protagonista, un cop les criatures han marxat recollides per la seva mare:

Dejó caer la cabeza sobre su brazo doblado y empezó a llorar. ¡Pero si lloraba! Y no suavemente como hacen a menudo las mujeres. Lloraba como un hombre, con sollozos que parecían desgarrar el alma. No se dio cuenta de que Ponto le lamía la mano. (Chopin, 1996: 61)

Fixem-nos que la característica dominant en la descripció del físic d'una dona lliure és la semblança amb els homes, articulada en l'últim fragment a través de la manera de plorar, tan diferent del plor de Mrs. Mallard, la protagonista del conte anterior ("Historia de una hora") o de tantes dones d'altres contes. Notem també que, mentre al primer conte hem trobat una artista que no barata el seu art pel matrimoni, en aquest últim, més que l'absència del matrimoni, el preu que paga la protagonista per la seva independència i autonomia és la manca de criatures, l'absència de la maternitat.

El vuitè conte, "Athénaïse", és amb diferència el més llarg del recull. La protagonista és una jove casada de nou que no acaba d'emmotllar-se al seu estat i que ignora, a més, el fet que està embarassada; un dels personatges del conte la descriu agudament així: "*obstinada, impulsiva, inocente, ignorante, insatisfecha y descontenta*" (Chopin, 1996: 90).

La primera idea del seu físic ens la dóna aquesta pinzellada: "*su rostro joven y hermoso de labios lánguidos y taciturna mirada distante*" (Chopin, 1996: 65); més endavant la descriu pràcticament en els mateixos termes: "*No parecía ni enfadada ni asustada, sino profundamente desgraciada, con una súplica en sus suaves ojos oscuros y un temblor en los labios [...]*" (Chopin, 1996: 71).

La tercera referència que hi ha del seu físic comença parlant de la seva faldilla, després passa a referir-se al cos sencer, una mica més avall, barreja la descripció física amb altres elements de la seva personalitat, i acaba com ha començat, descrivint-la a partir de la roba:

Athénaïse fue a buscar su falda de montar colgada en la pared. Era bastante alta, y su figura, aunque no era vigorosa, parecía perfecta en sus delicadas proporciones. [...] Llevaba el pelo castaño cepillado hacia atrás, ahuecado en las sienes y la frente; sus facciones y su expresión escondían una suavidad, una belleza y una frescura tal vez demasiado infantiles, con sabor a inmadurez.

Con mano impaciente, deslizó por la cabeza la falda de montar de alpaca negra y se la abrochó a la cintura, sobre la ropa interior de lino rosa. Después, se ajustó su papalina blanca y cogió los guantes del estante de la chimenea. (Chopin, 1996: 71-72)

Pàgines enllà torna a barrejar físic, roba i expressió, i continua així: "*Athénaïse, sentada frente a su marido, llevaba puesto un peinador blanco. Y aunque es cierto que tenía la cara larga del injuriado, una expresión familiar a algunos maridos, no era lo suficientemente marcada como para estropear el encanto de su frescura juvenil*" (Chopin, 1996: 75). I per acabar aquesta última descripció que barreja vestit, físic, moviment i expressió:

Gouvernail pensaba que era la mujer más hermosa que jamás había visto. Hasta su vestido, el de muselina con encajes, le parecía el más precioso que se podía imaginar. Y nada podía ser más atractivo que la disposición de su pelo castaño bajo el sombrero marinero, todo enrollado hacia atrás, abombado suavemente alrededor de la cara radiante. Y, además, su manera de llevar el parasol, de levantarse la falda y de abanicarse, le parecían tan únicos y peculiares que casi los consideraba dignos de estudio e imitación. (Chopin, 1996: 91)

Al llarg del conte, altres dones fan de contrapunt a la bellesa blanca i estilitzada d'Athénaïse. Per exemple, la seva mare, que és descrita així: "*Era gorda, bajita, y llevaba falda negra y chaqueta holgada de muselina sujeta en la garganta con un prendedor de pelo. El cabello, castaño y liso, tenía unas pocas hebras plateadas. La cara, redonda y sonrosada, era jovial; la mirada, brillante y de buen humor*" (Chopin, 1996: 67). O Sylvie, la mestressa de la pensió de Nova Orleans on va a parar seguint les vicissituds del conte:

Era una corpulenta cuarterona de unos cincuenta años, vestida con un amplio volante del anticuado percal violeta que tanto gustaba a la gente de su clase. Llevaba grandes aros de oro en las orejas y el pelo peinado con sencillez y evidente esfuerzo para alisar el encrespado. Tenía facciones anchas y ordinarias; la nariz respingona dejaba a la vista los anchos agujeros, como poniendo de relieve la majestad y autoridad de su porte -una dignidad que, en presencia de gente blanca, adoptaba un aire de respeto, nunca de servilismo. (Chopin, 1996: 83)

El novè conte, "Un par de medias de seda", sembla un recull i un resum dels contes anteriors en el sentit de demostrar tot el que pot fer la roba, els accessoris, per canviar l'aspecte físic, i no només el físic, d'una dona. En principi, la protagonista, Mrs. Sommers, es descriu simplement com una dona menuda: "*la pequeña Mrs. Sommers*" (Chopin, 1996: 103), denominació que es repeteix al llarg del conte.

Aquesta dona, pobra i vinguda a menys, quan es posa unes mitges de seda i unes sabates bones canvia d'aspecte: "*Se retiraba la falda y giraba los pies a un lado y la cabeza al otro, mientras bajaba la vista y miraba las brillantes botas puntiagudas. El pie y los tobillos parecían muy bonitos. No se daba cuenta de que le pertenecían, que eran parte de ella*" (Chopin, 1996: 106); i encara un altre fragment que funciona com a negatiu del que acabem de veure: "*Hacia mucho tiempo que Mrs. Sommers no se había calzado unos guantes. En las contadas ocasiones que se había comprado un par, habían sido siempre "gangas", tan baratos, que hubiera sido ridiculo y poco razonable haber esperado que se ajustasen a la mano*" (Chopin, 1996: 106).

El desè conte ("La tormenta") descriu físicament Calixta, la protagonista, d'una manera una mica diferent a les altres ja que ho fa a partir de la seva activitat física, potser perquè és més aviat de classe mitjana-baixa que alta; també hi retrobem la descripció de la roba que porta: "*Sentada a la máquina, junto a la ventana, cosía con furia. [...] Pero sentía calor y, de vez en cuando, se detenía para secarse las gotas de sudor sobre la cara. Se soltó el cuello de la bata blanca*" (Chopin, 1996: 110). A la pàgina següent es parla del seu aspecte físic més directament: "*Estaba un poco más llenita que cuando se casó, hacía ya cinco años; pero no había perdido ni pizca de vivacidad. Sus ojos azules conservaban aún la virtud de derretir; y su pelo rubio, despeinado por el viento y la lluvia, se ensortijaba, más obstinado que nunca, alrededor de la sien y las orejas*" (Chopin, 1996: 111). És molt interessant constatar que Chopin no considera que els quilos, el pes, vagin sempre a favor de la bellesa de les dones; trobarem una opinió gairebé igual a *El despertar*. Finalment, i per acabar d'arrodonir el físic de la protagonista, vegem-ne encara aquesta última:

Le retiró el pelo de la cara caliente y sudorosa. Calixta tenía los labios como granos de granada; su cuello blanco y la vista momentánea de su pecho firme y lleno, le agitaron profundamente. Al levantar la vista hacia él, el miedo en sus acuosos ojos azules había dado paso a un somnoliento fulgor que, sin querer, revelaba deseo sensual. (Chopin, 1996: 112)

Desig sexual que l'agermana amb la protagonista certament molt diferent d'"Athénaïse", que arriba a la sexualitat a partir de la seva recent descoberta de la futura maternitat.

Fins aquí els prototipus d'*Un asunto indecoroso*. Hi veiem que Chopin descriu sobretot el físic de les protagonistes a partir de la cara i del cabell, una cabellera que normalment va del ros al castany, preferiblement al castany clar; també les caracteritza a través de la descripció dels ulls i de la mirada; la pell, habitualment blanca, és el tercer tret més usat; en alguns casos, les mans també hi tenen protagonisme. Aquestes descripcions físiques s'acompanyen sovint amb l'aspecte (la textura, el material) i el color (normalment blanc o clar) de la roba.

Quant als prototipus que descriu en aquest recull, veiem que la majoria de les protagonistes solen ser joves, acostumen a ser també dones físicament d'acord amb els cànons patriarcal. La seva

descripció física, malgrat que a moltes en el transcurs del conte se'ls desvetlla la sensualitat o la passió -és a dir, s'allunyen dels patrons que el patriarcat prescrivia per a les dones de l'època- és clarament convencional. Les que més s'aparten del cànon són bàsicament les protagonistes de tres contes. La del primer, "Más sabia que un dios", sabem que és jove però no se'n descriu, per cert, el físic (n'intuïm la bellesa a partir només de la descripció de l'esponerosa i brillant cabellera rossa). La protagonista d'"Historia de una hora", de qui es remarca, a part de diversos trets físics, la resolució i el caràcter inscrit a la cara. Al setè conte, a "Arrepentimiento", trobem la protagonista més allunyada dels cànons de bellesa de l'època que hi ha en tot el recull: una dona més que madura, una dona físicament rotunda i forta; en aquest últim cas, en atribuir un aspecte masculí a una dona *diferent*, Chopin la inscriu en una altra estesa convenció literària.

Un seguit d'altres personatges acompanyen les protagonistes d'aquests contes: mares, amigues, serventes..., especialment en "Athénaïse", el conte més llarg del recull; aquests personatges són descrits també pel seu físic i vestit, també veiem, però, que l'autora se cenyeix menys a un prototipus a l'hora de fer-ho i no busca com a objectiu gairebé fix que siguin dones belles.

Una dona indecorosa

Veiem ara els models de físic femení que ens forneix *El despertar*. El tret més remarcable que proposa la novel·la des d'aquest punt de vista és la singular i particular bellesa de la protagonista, d'Edna Pontellier, tan singular i excepcional com la seva personalitat, com el seu alliberar-se al llarg del relat, singular fins al final, quan tria la mort perquè no existeix la vida que ella voldria. És un tipus de bellesa molt poc convencional, apartada, com deia al començament d'aquest escrit, dels cànons de l'època; és també la bellesa d'una dona exempta de la coqueteria que mostren les criolles que surten en el llibre.

És ja força significatiu que el primer tret que es remarca de l'aspecte físic d'Edna és l'extrema morenor de la seva pell; tret que, no cal ni dir-ho, allunya Edna Pontellier dels cànons estètics de l'època; recordem, per exemple, les protagonistes d'una altra estado- unidència, d'Edith Wharton, posseïdores d'uns cutis valoradíssims, justament perquè no els ha tocat mai la llum del sol, recordem l'estesa blancor de pell i de mans de les protagonistes que hem vist fins ara (amb les excepcions de la protagonista de "La bella Zoraida" i de Sylvie, la corpulenta quarterona d'"Athénaïse"). Tampoc deixa de ser significatiu que el segon que es descriu en la novel·la siguin les mans de la protagonista; són unes mans útils i vigoroses, les mans de l'artista que també s'anirà despertant al llarg de la novel·la:

-
Estás tan quemada que no pareces tú -añadió mirando a su mujer como se mira una valiosa propiedad personal que ha sufrido algún daño. Ella mostró sus manos fuertes y bien formadas, observándolas con expresión crítica y recogiendo las mangas de muselina por encima de las muñecas. (Chopin, 1986: 21)

Mirada crítica sobre les mans que contrasta amb la perfecció de les mans d'Adèle Ratignolle, un altre personatge important del llibre citat al començament d'aquest escrit: "[...] *gesticulando expresivamente con sus manos perfectas*" (Chopin, 1986: 34).

És remarcable també que, ja al començament del llibre, el que li diu el seu marit faci referència al fet que no sembla ella mateixa; de fet, és un fragment premonitori de la seva transformació al llarg del relat. El segon capítol s'obre amb la següent descripció d'Edna:

Los ojos de Mrs. Pontellier eran inquietos y brillantes, de un pardo amarillento; casi del mismo tono que su pelo. Tenía un modo peculiar de fijarlos de repente sobre un objeto y sostenerlos allí como si estuviera perdida en un laberinto interior de contemplación o de pensamiento.

Sus cejas eran un poco más oscuras que el pelo. Gruesas y casi horizontales, ponían de relieve la profundidad de los ojos. Era más atractiva que hermosa. Su rostro fascinaba por la indudable franqueza de su expresión y una contradictoria y sutil combinación de facciones. Su porte era seductor. (Chopin, 1986: 23)

Veiem, doncs, que Chopin insisteix amb els ulls i la mirada de la protagonista, però també que la descripció del físic d'Edna Pontellier passa per uns topants i per remarcar-ne uns aspectes que l'autora gairebé no ha fet servir fins ara: més atractiva que bella, de contradictòries faccions, la seducció del seu posat. Pàgines enllà, continua la descripció:

*Aunque ambas mujeres eran de buena estatura, Madame Ratignolle tenía más aspecto de matrona y una figura más **femenina**⁴. El encanto físico de Edna Pontellier seducía sin que uno se diera cuenta. Las líneas de su cuerpo eran alargadas, limpias y simétricas. Era un cuerpo que de vez en cuando adoptaba posturas magníficas, y nada tenía que ver con la apostura estereotipada de un figurín. Un observador casual y poco selectivo no se habría vuelto al verla pasar. Pero, de poseer más sensibilidad y mejor criterio, habría reconocido la noble belleza de sus hechuras y la graciosa severidad, basadas en el equilibrio y en el movimiento, que hacían a Edna diferente del montón. (Chopin, 1986: 40)*

Aquest encant i poder de seducció, aquesta bellesa harmònica, gens estàtica ni immòbil d'Edna Pontellier, el moviment ocult de la seva bellesa es contraposa a la molt més "femenina" bellesa de Madame Ratignolle, la qual encarna el cànon de bellesa de la societat de l'època i en conseqüència farà corporis també els valors puritans de la societat criolla:

Se llamaba Adèle Ratignolle; no hay palabras para describirla, excepto las clásicas que tan a menudo han servido para describir a antiguas heroínas de novela y a las hadas de nuestros sueños. Sus encantos no tenían nada de sutil ni de oculto; toda su belleza estaba a la vista, esplendorosa y manifiesta: la madeja de pelo dorado, que ni peines ni prendedores lograban contener; los ojos, azules como zafiros; los labios fruncidos en un mohín, tan rojos que, al mirarlos, sólo podían recordar las cerezas o alguna otra sabrosa fruta carmesí. Estaba engordando un poco, pero esto no parecía restarle un ápice de su gracia en cada paso, postura o gesto. No se podía desear que su cuello blanco estuviese una pizca menos lleno, ni que sus hermosos brazos fuesen más esbeltos. (Chopin, 1986: 31)

Notem la ironia de l'autora quan ens diu que no cal descriure-la, que és la bellesa clàssica d'una *antiga* heroïna de novel·la. Notem també el contrast entre els dos últims fragments: entre la bellesa subtil i amagada d'Edna i la perfecció de figurí d'Adèle. Segurament, també és important en la contraposició d'aquests dos models el fet que la bellesa d'Edna sigui menys corpòria, que literalment pesi menys. També és important destacar que Edna és menys *femenina* però de cap manera és descrita ni en el vestit ni en el físic com Mamzelle Aurélie, la masculinitzada protagonista del conte "Arrepentimiento".

Penso que és important també que, malgrat que Adèle representa tot el que Edna no és ni vol ser, tant la mirada d'Edna com la de l'autora cap a Adèle és una mirada tendra i comprensiva, el seu encant és ben real: no se'ns presenten com a models excloents ni rivals.

⁴ .La negreta és meva.

Com que es tracta d'una novel·la, al llarg del llibre es retraten evidentment d'altres personatges i s'incideix més cops en el físic d'Edna i d'Adèle. Així, al llarg de la novel·la, a part de la parella d'enamorats que es passeja entotsolada per Grand Isle, de l'enigmàtica dama de negre, de Madame Lebrun, de les vaporoses dames vestides de blanc..., una gran quantitat de serventes la pell de les quals va del daurat al negre i moltes altres dones hi treuen el nas:

Se llamaba Mariquita, y tenía una cara redonda, traviesa y seductora, con unos hermosos ojos negros. Tenía las manos pequeñas, y las mantenía cruzadas sobre el asa de la cesta. Los pies eran anchos y toscos, y no se molestaba en esconderlos. (Chopin, 1986: 68)

[Madame Antoine] *Estaba gorda y caminaba con pesadez y torpeza.* (Chopin, 1986: 73)

Mrs. Highcamp, aunque mujer de mundo, era sencilla e inteligente: delgada, alta y rubia, rondaba la cuarentena; su comportamiento no llamaba la atención, y poseía unos penetrantes ojos azules. (Chopin, 1986: 132)

*Estaba también una tal Miss Mayblunt, que ya no era una adolescente y miraba el mundo a través de unos impertinentes, con curiosidad entusiasta. Se pensaba, y se decía, que era una intelectual; se sospechaba que escribía libros con un **nom de guerre**.* (Chopin, 1986: 153)

La vieja Célestine, con un pañuelo alrededor de la cabeza sosteniéndole el moño, renqueaba de aquí para allá, interesándose por todo y deteniéndose a veces hablando patois con Robert. (Chopin, 1986: 173)

També hi trobem, com ja apuntava abans, altres descripcions del físic d'Edna i Adèle. Es descriuen, convenientment acompanyats de la roba, per exemple, els escultòrics braços i coll d'Adèle: "*Madame Ratignolle parecía allí, en casa, más hermosa que nunca, con el batín que dejaba casi totalmente al descubierto sus brazos y exhibía las espléndidas y deslizantes líneas de su garganta blanca*" (Chopin, 1986: 102). També els braços més forts i poderosos d'Edna:

[...] *Edna se aflojó la ropa y se desnudó casi enteramente. Se lavó la cara, el cuello y los brazos en la jofaina situada entre las ventanas. [...] Estiró sus fuertes miembros, un poco doloridos. Durante un rato, recorrió con los dedos su melena suelta. Contempló sus brazos redondos mientras los sostenía estirados hacia arriba y se los frotaba alternativamente, observándolos de cerca, como si viera por primera vez la suave y firme calidad y textura de su carne.* (Chopin, 1986: 73-74)

Aquestes descripcions, sovint divergents, incideixen en coses curioses però demostratives dels diferents temperaments i físics de l'una i de l'altra; un d'aquests aspectes és la diferent relació amb el menjar que tenen les dues dones. Adèle, com podem veure en aquest fragment, es mostra llepafils davant del menjar: "*La dama parecía encontrarse en un aprieto para elegir, pero al fin, se decidió por una barrita de turrón de almendra, al tiempo que se preguntaba si no sería demasiado fuerte y podría hacerle daño*" (Chopin, 1986: 32), Edna, per contra, mostra en molts moments del llibre una franca i sanitosa gana: "*Edna dio un mordisco al panecillo, rompiéndolo con sus fuertes dientes blancos. Vertió un poco de vino en el vaso y se lo bebió de un trago*" (Chopin, 1986: 75), o, una mica més enllà: "*Estaba satisfecho como un niño, habiendo descubierto y comprobado el apetito y deleite con que Edna comía los manjares que él le había proporcionado*" (Chopin, 1986: 76). També trobem moltes descripcions de la roba que porten l'una i l'altra, aquest fragment n'és testimoni:

Aquella mañana llevaba puesto un fresco vestido de muselina blanca con una banda zigzagueante de color, que iba de arriba a abajo; un cuello de lino blanco, y el sombrero de paja que colgaba en la parte exterior de la puerta. Llevaba puesto el sombrero de cualquier manera, sobre el pelo dorado, ligeramente ondulado, abundante y muy pegado a la cabeza.

Madame Ratignolle, más cuidadosa con su cutis, se había envuelto la cabeza con un velo de gasa. Llevaba guantes de cabritilla y guanteletes que le protegían las muñecas. Iba vestida completamente de blanco, con sedosos volantes que le sentaban muy bien. Los drapeados y prendas vaporosas que se ponía armonizaban con su espléndida y lujosa belleza, como no lo habría hecho un ropa de línea más severa. (Chopin, 1986: 40)

El vestit i els accessoris s'acorden i arrodoneixen, doncs, el físic de les protagonistes. És interessant constatar, després de veure tantes randes, barrets, puntes, volants i mussolines, que quan al final Edna escull morir abraçada pel mar, ho fa així:

Edna había encontrado su viejo traje de baño colgando de la misma percha, deslustrado.

Se lo puso y dejó la ropa en la caseta. Pero cuando se encontró junto al mar, absolutamente sola, se despojó de aquella prenda desagradable, que le picaba en el cuerpo, y, por primera vez en su vida, quedó desnuda al aire libre, a merced del sol, del viento que la fustigaba y de las olas que se le ofrecían.

¡Qué raro, qué impresionante resultaba permanecer desnuda bajo el cielo! ¡Qué delicioso! Se sintió como un recién nacido que abriera los ojos en un mundo familiar que, sin embargo, le era desconocido. (Chopin, 1986: 195)

Veiem, doncs, que, al llarg de les descripcions d'Edna, Chopin s'allunya clarament per primer cop de les convencions literàries pel que fa al físic de les dones i crea una dona d'una bellesa insòlita, lluny de la bellesa convencional de les seves anteriors protagonistes. Al final del llibre ens mostra un esplèndid cos nu, el cos nu d'una dona nova. Nua per primer cop, alliberada de tot, fins i tot de la roba: a cos descobert.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

CHOPIN, Kate (1899). *El despertar*. Trad. Olivia de Miguel. Madrid: Hiperión, 1986.

CHOPIN, Kate (1996). *Un asunto indecoroso*. Trad. Olivia de Miguel. Barcelona: Ediciones del Bronce.

LLEDÓ, Eulàlia (1997). "El despertar de Kate Chopin. O renéixer morint". En *Dona finestrera*. Barcelona: Laertes, 169-192.

ANORÈXIA NERVIOSA I LA NEGACIÓ DEL SUBJECTE FEMENÍ

Gemma López
Universitat de Barcelona

Qualsevol procés normatiu de socialització, tant el femení com el masculí, es caracteritza per l'adquisició de certs conceptes preestablerts que la societat patriarcal imposa a tots els éssers humans. D'aquesta manera, els homes aprenen a comportar-se de forma *masculina*, mentre que les dones assimilen un paradigma de conducta *femení*. Aquest abarca des d'un determinat comportament social fins al descobriment i la consegüent internalització de la imperfecció inherent al propi cos.

Aquesta internalització s'aconsegueix a partir del constant bombardeig, més o menys subliminal, d'imatges pejoratives relatives al subjecte femení, que es mostren a registres culturals tan primordials i estesos com la religió, la mitologia i el conte de fades. Dins la tradició judeo-cristiana, tan influent en el món occidental, ja trobem un raonament bàsic que promou la suposada impuresa del cos femení. Així doncs, la Bíblia ens explica com l'home va ésser creat a imatge i semblança divina, implicant la perfecció del cos masculí. La dona, d'altra banda, fou creada a partir d'una costella del seu company, revelant implícitament que el cos femení és imperfecte, inacabat i, per tant, esdevé moldejable (Wolf, 1990: 93). Les característiques argumentals bàsiques del mite cristià de la Creació es reiteren en la mitologia grega, on se'ns relata que Afrodita, deessa de l'amor, el desig i la bellesa, nasqué dels genitals d'Urà ("Greek Mythology Gods"). Una de les conseqüències d'aquests missatges s'evidencia en estudis que revelen la propensió dels homes a modificar la pròpia imatge de manera positiva, mentre que les dones tendeixen *naturalment* a la distorsió negativa del propi cos (Wolf, 1990: 94).

El motiu principal pel qual es produeix una discriminació tan bàsica en aquests discursos seria el ja reconegut sentiment misogin que manifesten religions i mitologies en general. Ara bé, si recorrem a discursos científics, presumiblement basats en evidències empíriques, com el discurs psicoanalític, descobrirem que el cos femení se'ns presenta un cop més com a defectuós i implícitament *impur*. Sigmund Freud considera que el desenvolupament psicosexual del subjecte femení és categòricament diferent al del subjecte masculí. El nen petit veu al pare com a rival per l'afecte de la mare i tem la castració com a càstig per aquest desig incestuós i prohibit; d'altra banda, la nena petita descobreix que ja ha estat castrada i, en aquesta precària situació d'inferioritat, ha d'acceptar que no podrà mai obtenir el poder (masculí) que el penis representa (Green & LeBihan, 1996: 154). El psicoanalista francès Jacques Lacan, seguidor de les teories freudianes, afirma que la dona pertany al reialme de la *mancança*, és a dir, que la identitat genèrica femenina es forma a través de l'absència d'allò que atorga poder cultural i social: el fal·lus (Lacan, 1977: 19). Lacan perpetua la impuresa del cos femení amb l'afirmació que la dona s'epitomitza en una ferida oberta, un cos enigmàtic i corrupte que sagna cada mes (Mitchell & Rose, 1982: 86-98). D'aquesta manera, queda demostrat que el procés d'aculturació femení es basa en l'aprenentatge que el propi cos és un *locus* obscur, mal-leable i innoble i, com a tal, ha d'ésser rebutjat.

Avui dia, continua resultant gairebé impossible d'evadir el bombardeig cultural que relaciona el cos femení amb inherents atributs negatius. Segons Naomi Wolf, autora, entre d'altres, de l'estudi *The Beauty Myth* (1990), ens trobem enmig d'una violenta reacció per aturar l'avenç social de la dona (Wolf, 1996: 16). A aquesta reacció Wolf l'anomena precisament "el mite de la bellesa" (Wolf, 1990: 10). Segons l'escriptora, aquest *mite*, que consisteix en prescriure de manera

cruel i rigorosa imatges de suposada bellesa femenina com a arma política, ha suplantat la coacció que mites sobre la maternitat, la castedat i la passivitat ja no podien sustentar (Wolf, 1990: 18)¹. Resumint, en el moment en què les demandes feministes aconseguien que les dones accedissin a la distinció de *ciutadan(e)s de primera classe*, era necessària una ideologia per fer que tornessin a sentir-se inútils (Wolf, 1990: 18).

És a partir d'aquests paràmetres que el fenomen de l'anorèxia nerviosa femenina, en el qual em centraré, pot ésser entès. Tal i com expressa el títol d'aquest article, l'anorèxia es produeix en el context d'una *negació*, per part del subjecte femení, que es produeix a tres nivells interrelacionats. Primordialment, trobem una negació al menjar, que ens involucraria en un discurs mèdic. No obstant, també veurem que es produeix una negació -un rebuig- del propi cos, un fenomen que es podria explicar en termes psicoanalítics i, tal i com argumentaré finalment, la negació d'un ideal patriarcal de bellesa, que ens conduïria a un discurs feminista. L'anorèxia nerviosa se'ns presenta com un tipus de tortura sobre el cos femení que podríem qualificar d'únic, en el sentit que es tracta d'una pugna entre dona, cos i ment, sense que hi intervinguin agents externs *materials*. És a dir, es tracta d'un tipus de tortura autoinflingida, on el botxí, el subjecte femení, adopta a la vegada el paper de víctima que es consumeix en la pròpia destrucció.

L'anorèxia nerviosa és un desordre d'autoinaniació que normalment afecta a dones adolescents occidentals i que es manifesta en una fòbia incontrolada al menjar. Els símptomes més comuns són el ja esmentat rebuig del menjar, una consegüent pèrdua de pes, hiperactivitat, una visió distorsionada del propi cos, osteoporosi, hipotèrmia i amenorrea ("Mental Health Net"). També ve acompanyada de trastorns hipocondríacs, com depressius, neuròtics i esquizoïdes (Nissen, 1991: 192). De les dades clíniques que s'obtenen als hospitals on es tracta aquesta malaltia, es pot extreure un perfil típic de la pacient anorèxica. Normalment, la persona afectada és de classe mitjana/alta, obedient, perfeccionista i ambiciosa. Tot i ésser extremadament intel·ligents, se les podria descriure com a dones infantils que presenten una necessitat obsessiva d'aprovació externa, potser ocasionada per la seva manca d'independència i autoestima. Sembla ser que la persona afectada d'anorèxia té un desig fonamental de controlar la pròpia vida, un desig que es manifesta en el terreny de la ingesta, que la pacient veu com l'única àrea on és absoluta sobirana ("Mental Health Net"). La necessitat de reduir pes pot començar per les observacions dels altres sobre l'engreixament provocat per la pubertat. És per això que en alguns casos existeix una connexió temporal directa amb els primers intents d'aproximació eròtica, la qual cosa provoca un fort rebuig a la sexualitat i el desig de romandre en el paper de nena petita (Nissen, 1991: 192).

Una sèrie d'estudioses feministes han intentat d'aclarir la manifestació de l'anorèxia des de perspectives psicoanalítiques. Així, Susie Orbach interpreta el greix al cos femení com a expressió d'un lligam problemàtic, de dependència i rebuig, entre mare i filla (Wolf, 1990: 188). De fet, sembla que les estructures familiars on es produeix l'afecció presenten una distribució unilateral de papers generalment concentrada en la figura materna, que priva la filla d'autonomia, mantenint-la subordinada (Nissen, 1991: 194). Kim Chernin també fa una connexió entre el terror que la pacient anorèxica té al greix i el rebuig d'una figura materna totpoderosa. Chernin, però, va més enllà, i llegeix el menjar com a pit primordial, el *món perdut* de l'abundància femenina que hauria d'ésser recuperat, no rebutjat, per les dones (Wolf, 1990: 188).

¹Algunes dades ens ajudaran a entendre millor la tesi de Naomi Wolf: al mateix moment que les dones van guanyar control sobre els seus cossos a través dels drets reproductius (la famosa píndola), el pes de les models femenines va baixar un 23% (la famosa Twiggy) per sota del pes de la dona del carrer, i els desordres alimentaris van pujar de manera catastròfica (Wolf, 1990: 10).

Chernin no és pas l'única que llegeix el menjar com a alguna cosa més que simple ingesta². De fet, per a l'infant, la ingesta d'aliments té una importància que va més enllà del seu metabolisme. Quan l'infant és alimentat, interpreta que està essent estimat i protegit; és a dir, tots i totes aprenem a crear un vincle entre menjar i afecte que no s'acaba de perdre mai per complet (Nissen, 1991: 192). Segons Naomi Wolf, el menjar és un símbol primordial de vàlua social. Per tant, a les comunitats on les dones no tenen el mateix estatus que els homes, aquestes no mengen el mateix menjar o no n'ingereixen la mateixa quantitat³ (Wolf, 1990: 189). Així doncs, quan una dona es nega quelcom tan primordial com el menjar, està també negant-se ella mateixa, evidenciant que no mereix l'afecte primordial que la ingesta representa.

Les lectures tradicionals de l'anorèxia nerviosa ens han ensenyat que les adolescents que pateixen aquesta malaltia volen assolir un ideal de bellesa que veuen reflectit en les figures espigades de les models famoses. Aquesta explicació és extremadament problemàtica, principalment perquè passa per alt el fet que l'anorèxia és una psicopatologia i, a més, perquè posiciona la persona afectada com a capriciosa, i la malaltia com a desig d'adolescent al que se li pot atorgar relativa importància. Com ja he dit abans, les dones afectades d'anorèxia solen ser extremadament intel·ligents, el que demostraria que difícilment creuran que es pot aconseguir un ideal de bellesa torturant el propi cos. Considero també que s'hauria de problematitzar la creença que la societat està completa i absolutament dominada per la moda. Al contrari, societat i moda, com societat i literatura, estan interrelacionades, és a dir, la moda materialitza els moviments socials, i això justificaria per què avui dia ens movem cap a un tipus de bellesa ambígua, que presenta uns cossos femenins carents de formes exorbitants, un tipus de bellesa típicament finisecular.

És davant el paradòxic estatus d'aquesta afecció que una sèrie d'estudioses n'han suggerit certes lectures alternatives. Sheila McLeod, per exemple, considera que la persona afectada d'anorèxia està expressant el seu rebuig a ser identificada exclusivament amb la carn, degut als atributs de ciutadania de segona classe que aquesta identificació comporta (Mc Leod, 1983: 8). Kim Chernin apareix novament com la més radical en les seves interpretacions. En el seu estudi *Womansize: The Tyranny of Slenderness* (1983), Chernin suggereix que la pacient anorèxica està mantenint una lluita contra el propi cos, una lluita que té una doble finalitat. A un nivell bàsic, està intentant esborrar les marques visibles del seu sexe⁴; mentre que, per altra banda, està protestant simbòlicament contra la manca de poder de les dones en general. És a dir, al ser-li negat el poder en l'esfera pública, l'anorèxica es venja exercint control a l'única àrea on encara pensa que gaudeix d'autoritat: el seu propi cos (Chernin, 1983: 65). Tant si compartim aquestes interpretacions com si no, el que ambdues tenen en comú és la noció que l'anorèxia és una mena de resistència a la connexió absoluta entre dona i cos. L'anorèxia seria, així, un crit metafòric per al reconeixement de la dona com a ent racional, no un simple caprici per esdevenir més maca o esvelta⁵.

²En relació a aquest punt, ens hauríem de referir a les lectures de Joan Jacobs Brumberg i Rudolph Bell, que es poden trobar a l'estudi de Naomi Wolf (Wolf, 1990: 188).

³Wolf explica que a la Roma hel·lenística, per exemple, les noies rebien 12 mesures de menjar en lloc de les 16 mesures que rebien els nois (Wolf, 1990: 190).

⁴Aquesta aversió a les formes corporals femenines (pit, malucs...) estaria òbviament relacionada amb el desig que l'anorèxica té de romandre una nena petita, apuntant a un model *ideal* de bellesa ambigua (Nissen, 1991: 192).

⁵De fet, aquesta interpretació de l'anorèxia nerviosa com a un intent d'esdevenir més desitjable obviaria aquells casos donats com a reacció a una violació sexual (Wolf, 1990: 199).

La importància a l'aparença externa s'ha magnificat als anys 80 i 90 (recordem el famós *culte al cos*). La literatura anglesa escrita per dones i produïda en aquestes dècades és un clar reflex d'aquesta importància. D'aquesta manera, trobem autores com Fay Weldon, Angela Carter, Michelle Roberts i Jeanette Winterson, entre d'altres, que ens ofereixen descripcions força detallades de l'aparença externa de les protagonistes de les seves novel·les. Aquestes són dones que tendeixen a un model i un comportament anorèxic en algunes ocasions. És aquest el cas de les primeres heroïnes d'Angela Carter, com podem veure a la següent cita on se'ns descriu com Melanie, una adolescent de quinze anys

*grew to fear the bread pudding. She was afraid that if she ate too much of it she would grow fat and nobody would ever love her and she would die a virgin. A gargantuan Melanie, bloated as a drown corpse on bread pudding, recurred in her dreams and she would wake in a sweat of terror. She pushed the fatal bread pudding around her plate with her spoon and shyly shovelled most of her helping onto Jon's plate*⁶.

Carter relaciona aquesta por que l'adolescent té al pudding amb el procés que la transforma de nena petita en jove adulta⁷. Per a Melanie, el ritus d'adquisició de la identitat femenina la involucra en el desig d'esdevenir un objecte d'art, somiant que posa per a pintors famosos davant el mirall de la seva habitació. A la vegada, l'adolescent aprèn a rebutjar el cos decadent de la vella Mrs Rundle, la dona soltera amb "*immense false teeth*", que Melanie descriu com a "*fat, old and ugly and had never, in fact, been married*"⁸.

Les figures femenines angulars i turmentades, però, deixen pas a la representació femenina que gaudeix del propi cos a mida que ens anem acostant a la fi de segle, també en la narrativa. El cos femení, doncs, tendeix a l'extrem oposat, s'allibera, es deixa anar, i aquesta redempció es tradueix en físics femenins gegants, carnavalescs i exorbitadament optimistes. Així és com podríem descriure la *Dog Woman* (la dona dels gossos), qui apareix a *Sexing the Cherry*, obra escrita per Jeanette Winterson el 1989. La dona dels gossos és veritablement immensa i pesa tant que ella sola és capaç de fer volar un elefant assegint-se a l'altre extrem d'una balança. Tal i com ella mateixa explica, la gent s'espanta quan la veu, de tan alta i grassa com és, i fins i tot el seu pare refusa de tornar-la a tocar després d'un desafortunat incident quan, de ben petita, va voler explicar-li una història assegint-la a la seva falda i ella, amb el seu pes, li va trencar les dues cames. Winterson presenta el cos gegantí de la dona dels gossos com a símbol de poder alternatiu, de força tant física com psíquica. De fet, això és el que sent un alter ego d'aquest mateix personatge quan somia que ella també és gegant: "*When I am a giant I go out with my sleeves rolled up and my skirts swirling round me like a whirlpool ... Men shoot at me, but I take the bullets out of my cleavage and I chew them up. Then I laugh and laugh and break their guns between my fingers the way you would a wishbone*"⁹.

⁶"Melanie va aprendre a témer el pudding. Tenia por que si en menjava massa s'engreixaria i ningú no l'estimaria i es moriria verge. Una Melanie gargantuesca en forma de cadàver ofegat en pudding recorria els seus somnis i es despertava suada de terror. Amb la cullera, empenyia el pudding fatal pel plat i tímidament li passava gairebé tot al plat d'en Jon" (La traducció és meva. L'original és a A. Carter, 1967: 3-4).

⁷És aquest el procés d'aculturació al que m'he referit al començament d'aquest article.

⁸Mrs Rundle té una "dentadura postissa immensa", és "grassa, vella i lletja i, de fet, mai no s'havia casat" (La traducció és meva. L'original és a A. Carter, 1967: 3).

⁹"Quan sóc gegant surto al carrer amb les mànigues arremangades i les faldilles arremolinant-se al meu voltant ... Els homes em desapareixen, però jo em trec les bales de l'escot i me les menjo. Llavors ric, ric molt i els trec les pistoles de la mateixa manera que trencaríeu un os de la sort" (La traducció és meva. L'original és a J. Winterson, 1989: 121).

És amb aquest sentiment positiu, amb el moviment cap al gaudiment del propi cos, tant si és gegantí com si no, que m'agradaria concloure aquest article. El moviment també cap a la utopia literària i potser cap a la realitat social en què les dones ja no han de negar-se elles mateixes en un crit metafòric però en molts casos mortal. L'escriptor britànic D. H. Lawrence va escriure que aquells i aquelles que viuen una època essencialment tràgica han de refusar de viure-la tràgicament (Lawrence, 1928: 5). El segle XX s'ha descrit repetidament com a tràgic, i potser n'és; en aquest cas, l'única manera de sobreviure'l seria efectivament una negativa: la negativa a viure'l tràgicament.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CARTER, Angela (1967). *The Magic Toyshop*. Londres: Virago, 1993¹⁰.
- CHERNIN, Kim (1983). *The Tyranny of Slenderness*. Londres: Women's Press.
- "Greek Mythology Gods". Article tret d'Internet, que es pot consultar a l'adreça:
http://www.intergate.net/uhtml/jhunt/greek_myth/html.
- GREEN, Keith & LeBIHAN, Jill (1996). *Critical Theory and Practice: A Coursebook*. Londres: Routledge.
- LACAN, Jacques (1977). *Écrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. Londres: Tavistock.
- LAWRENCE, D. H. (1928). *Lady Chatterley's Lover*. Harmondsworth: Penguin, 1990⁴.
- McLEOD, Sheila (1983). "The way of all flesh". A *The Guardian* del 21 de juny.
- "Mental Health Net". Article tret d'Internet que es pot consultar a l'adreça:
<http://www.cmhc.com/factsfam/anorexia.htm>.
- MITCHELL, Juliet & ROSE, Jacqueline (eds.) (1982). *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École freudienne*. trad. Jacqueline Rose. Londres: The Macmillan Press.
- NISSEN, George (1991). *Transtornos psíquicos en la infancia y juventud*. Barcelona: Herder.
- WINTERSON, Jeanette (1989). *Sexing the Cherry*. Londres: Vintage.
- WOLF, Naomi (1990). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. Londres: Vintage, 1991².

"-¿BONITA? NO, MUJER". DOS IMÁGENES DEL CUERPO FEMENINO EN LA OBRA DE CLARICE LISPECTOR: LORI Y MACABEA.

Elena Losada Soler
Universitat de Barcelona

"-¿Bonita? no, mujer.". Cuando supe cuál sería el tema de nuestro encuentro oí estas palabras como susurradas en mi oído. Proceden de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, un texto de Clarice Lispector, publicado en 1969 y considerado, quizás algo injustamente, una obra menor.

Cuando fui reflexionando, releendo textos de y sobre Clarice, me di cuenta de que la percepción de la belleza femenina en su obra ha sido un tema poco tratado por la crítica. Clarice Lispector es un mundo tan vasto, encontramos en su obra reflexiones tan sorprendentes, profundidades tan abismales y temas tan altos -y tan agradecidos para el lucimiento de un crítico literario- que el análisis del tema de la imagen o imágenes de la belleza femenina queda reducido a menciones anecdóticas.

Creo que merece un tratamiento si no más profundo al menos un poco más extenso. Es cierto que no es el eje capital en torno al cual se construye la obra clariceana; pero también lo es que en la creación y descripción de los muchos personajes femeninos que habitan sus textos es un tema que no puede soslayarse. No es posible describir un personaje sin delinear su cara y su cuerpo y en el caso de las mujeres la descripción de ese rostro y de ese cuerpo ha sido durante siglos lo único que interesaba porque las mujeres sólo tenían cuerpo frente a las cualidades morales e intelectuales del hombre. Siempre que se construye literariamente una mujer se construye también una actitud -epocal, personal y de género- sobre la cuestión de la belleza. En el caso que nos ocupa debemos tratar de interpretar una mirada de mujer urbana de la segunda mitad del siglo XX.

No puedo detenerme ahora para trazar una visión general de la obra de Clarice Lispector. Me limitaré a apuntar algunos aspectos: la originalidad de su visión del mundo y su capacidad para captar el instante revelador, el que puede transformar una vida desde su aparente nimiedad. Pero, sobre todo, quisiera destacar su necesidad de un lenguaje que pudiera fundir la iluminación del instante, un lenguaje que, como el de los místicos, intenta expresar lo inefable y golpea incansable contra los límites de las palabras: "Yo quisiera escribir un libro gPero dónde están las palabras? Se han agotado los significados. Como sordos y mudos nos comunicamos con las manos" (Lispector, 1978: 47).

En la lucha contra esa palabra racional, gastada y limitada, alcanza Clarice su mayor triunfo y con ese lenguaje que ella quiso "[...] escuálido y estructural como el resultado de escuadras, compases y agudos ángulos de estrecho enigmático triángulo" (Lispector, 1978: 47) construye sus personajes, sus mujeres de todas las edades: niñas extrañas, de mirada perturbadora; adultas que intentan descubrir su identidad, alcanzar la posesión de un yo; y viejas solitarias, que descubren que sólo el deseo no las ha abandonado ante la estupefacta mirada de una sociedad que no concibe que un cuerpo viejo de mujer pueda sentir alguna forma de sensualidad, y no digamos inspirarla.

De entre esta polifonía femenina he elegido tres voces para comentar a partir de ellas tres imágenes de mujer, tres formas de belleza y fealdad. Lori, la primera, es la protagonista de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Las otras, Macabea y Gloria, habitan *La hora de la estrella*, publicada el mismo año de la muerte de Clarice, hace ahora veinte años.

Aprendizaje o el libro de los placeres es una historia de amor, un aprendizaje de la alegría de la vida a través del cual los protagonistas llegarán a hacerse dignos uno del otro. Sólo así Lori y Ulises (no puedo detenerme en ello, pero tampoco pasar por alto la onomástica simbólica: Lorelei, la sirena, Ulises el navegante, aunque sus roles clásicos en esta novela se vean de alguna forma alterados) podrán alcanzar un amor que roce lo esencial, que no esté sujeto a los miedos y autodefensas. *Aprendizaje* es un *Bildungsroman*, una educación sentimental y sensual -tal vez demasiado transparente y paternalista, una vez más el hombre enseña y la mujer aprende- destinada a que Lori pueda pasar de decir "mi nombre es Lori" a decir "mi nombre es yo". Se trata de un libro irregular, en el que momentos extraordinarios y frases que cortan el aliento se ven lastrados por el excesivo didactismo de este *aprendizaje* en el que el único *maestro* es él.

Lori deberá aprender a amarse a sí misma antes de amar a Ulises, deberá ser capaz de *ver* a sus pequeños alumnos, deberá salir de sí misma antes de poder nadar en el mar y a través de este baño primordial acceder a lo que habita en su interior:

Avanzando, abre las aguas del mundo por la mitad. Ya no necesita coraje, ahora ya es vieja en el ritual recuperado que había abandonado hacía milenios. Baja la cabeza dentro del brillo del mar, y retira una cabellera que sale toda goteando sobre los ojos salados que arden, juega con la mano en el agua, pausada, los cabellos al sol se están casi inmediatamente endureciendo con la sal [...] (Lispector, 1969: 70-71)

Al principio de su relación Lori sólo sabe atraer a Ulises con las armas que la construcción social de la feminidad le indican. Con el dinero que su padre le envía compra "vestidos caros y siempre ajustados" (Lispector, 1969: 14). Es decir, para dotarse de una imagen adecuada al estereotipo no invierte su propio dinero, el que ella misma gana, sino el dinero de su padre; con el dinero del hombre paga su imagen social. Lori se viste como un guerrero se recubre de su armadura, porque también ella, con su traje ajustado, va a una guerra.

Lentamente Lori modificará su propia imagen, el ritual del arreglo será cada vez más una ordenación del propio yo, una cosmética -en el sentido más estrictamente etimológico del término- interior:

[...] se miró al espejo y sólo era guapa por el hecho de ser una mujer: su cuerpo era delgado y fuerte, uno de los motivos, imaginarios, que hacía que Ulises la quisiera; [...] arreglarse era un ritual que la ponía seria; la tela ya no era simplemente un tejido, se transformaba en materia de cosa y a esa entretela ella le daba cuerpo con su cuerpo [...] su pelo lavado por la mañana y secado al sol en la pequeña terraza parecía de seda castaña antigua -¿guapa? no, mujer[...] (Lispector, 1969: 14)

El 23 de noviembre de 1968 Clarice había escrito ya este fragmento en una crónica publicada en el *Jornal do Brasil*. Es muy frecuente en su obra esta recuperación de materiales, tránsito y diálogo interior:

Adornarse es un ritual tan grave. La tela no es sólo un mero tejido, es materia de cosa. Es a esa tela con mi cuerpo le doy cuerpo. Ah, ¿cómo puede un simple paño ganar tanta vida? Mis cabellos, hoy lavados y secados al sol de la terraza, parecen la seda más antigua. ¿Bonita? No, pero mujer. Mi secreto ignorado por todos, incluso por el

espejo: mujer. ¿Pendientes? Dudo. No. Quiero sólo la oreja delicada y simple -algo modestamente desnudo. Dudo más: todavía sería mayor riqueza esconder con los cabellos las orejas. Pero no me resisto: las descubro, estirando el pelo hacia atrás. Y queda de un feo hierático como de una reina egipcia, con el cuello alargado y las orejas incongruentes. ¿Reina egipcia? No, soy yo, yo, toda adornada como las mujeres bíblicas. (Lispector, 1984: 158)

Entre ambos textos hay un cambio de focalización, el yo insistente, enfático, duramente conquistado, de la crónica se ha transmutado en la voz ajena del libro. Pese a ello dos notas de gran interés se repiten. La primera es el espejo ante el cual las mujeres confirman su identidad y su belleza, el espejo-juez, mágico, arquetípico y masculino, de la madrastra de Blancanieves. Pero ahora el espejo, que sólo puede reflejar apariencias, queda minimizado por el descubrimiento de la esencia *ser mujer*. Este es el secreto que el espejo ignora.

Este progresivo descubrimiento del yo más profundo irá acompañado de un cambio estético. Al principio Lori necesita el maquillaje-máscara para acudir a una reunión social que la aterroriza:

Entonces, sin entender lo que hacía -sólo lo entendió después- se pintó demasiado los ojos y demasiado la boca hasta que su rostro blanco de polvo parecía una máscara: estaba poniendo sobre sí misma algún otro: ese alguien era fantásticamente atrevido, era vanidoso, tenía orgullo de sí mismo. [...] La máscara la molestaba, para colmo sabía que era más guapa sin pintura. Pero estar sin pintura sería la desnudez del alma. " (Lispector: 1969: 74)

Pero cuando Lori ha terminado su aprendizaje, cuando conoce ya el secreto que el espejo no revela, acude sin maquillaje, sin máscara y sin miedo a la cita definitiva con Ulises en busca de "una alegría que no haya sido catalogada" (Lispector, 1969: 42), por fin poseedora de una identidad y de una imagen física de esa identidad que tampoco necesita ser catalogada:

Aprovecharía el calor fuera de lo normal de ese día, que arruinaría el maquillaje, para ir sin pintura. Sin máscara. (Lispector, 1969: 78)

Esta *otra* identidad que el maquillaje presta es un tema muy querido a Clarice. Debajo de esa máscara late el *rostro desnudo*. En uno de los cuentos de *El via crucis del cuerpo* -"Él me bebió"- el maquillador crea el rostro de Aurélia Nascimento, todo en ella es bellamente postizo. Un día el maquillador-creador y su obra se enamoran del mismo hombre y éste prefiere a Aurélia, entonces Serjoca, como un dios vengativo, destruye su propia creación:

Entonces, mientras era maquillada, pensó: Serjoca me está robando el rostro. La impresión era que él borraba sus rasgos: vacía una cara sólo de carne. [...] Incluso los huesos -y tenía una osamenta espectacular- incluso los huesos habían desaparecido. Me está sorbiendo, pensó, me va a destruir. (Lispector, 1974: 62)

Aurélia Nascimento tendrá que *nacer* de nuevo -y lo hará con dolor, como todo nacimiento- para reencontrar su propia identidad enterrada bajo el maquillaje que Serjoca había creado:

Se acercó al espejo. Se miró profundamente. Pero ya no era nada. Entonces -entonces de repente se dió una fuerte bofetada en el lado izquierdo del rostro. Para despertarse. Se quedó de pie mirándose. Y, como si no bastase, se dió dos bofetadas más en la cara. Para encontrarse. Y realmente sucedió. En el espejo vio por fin un rostro humano, triste, delicado. Ella era Aurélia Nascimento. Acababa de nacer. (Lispector, 1974: 63)

En *La hora de la estrella* encontramos las otras dos imágenes de mujer que antes he mencionado. *La hora de la estrella* es una novela casi póstuma que Clarice escribió ya "con un pie en el estribo". Es un libro sorprendente, una novela social en que la reflexión sobre la escritura domina el texto, literatura de cordel confesa: "Ya he avisado que era literatura de cordel aunque me niegue a mostrar la menor piedad" (Lispector, 1977: 33) pero efectivamente sin piedad, porque como señala Hélène Cixous: "La piedad es deformante, es paternalista o maternal, barniza, recubre, y lo que Clarice Lispector pretende, aquí, es desnudar, en su minúscula grandeza, a ese ser" (Cixous, 1989: 168). Por eso, y porque nos hallamos en un subgénero narrativo prefijado, Clarice recurre a un cambio de género autoral completado con la apropiación irónica de un enunciado machista: "Otro escritor, sí, pero tendría que ser hombre, porque una mujer escritora puede lagrimear tonterías" (Lispector, 1977: 15).

Nos encontramos con la historia de una vida insignificante, la de Macabea, una campesina del Nordeste reciclada en secretaria (con faltas de ortografía) en Río. En la vida mísera de Macabea sólo hay un gran suceso: una adivina le vaticina que al salir de la consulta su vida cambiará por completo, conocerá a un extranjero rubio y rico que se casará con ella y la tratará como a una reina. ¡Eso sí que es un destino feliz y no el de la chica que salió antes, que iba a ser atropellada por un coche! "Ahora ve a encontrarte con tu maravilloso destino" (Lispector, 1977: 74), le dice la adivina. Cuando sale es atropellada por un impresionante Mercedes amarillo que ni siquiera se detiene y muere después de pronunciar una última frase que nadie comprende: "En cuanto al futuro" (Lispector, 1977: 79).

Macabea, como Lori, se mira mucho en el espejo. Pero busca algo muy diferente a la pregunta de la refinada protagonista de *Aprendizaje*. El espejo de Lori sólo reflejaba su apariencia, el de Macabea -malévolamente- no refleja ni siquiera eso. Macabea es invisible, no parece, luego no es:

Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y desconchado, lleno de pelos, algo concordante con su vida. Le pareció que el espejo opaco y oscurecido no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la nariz de cartón de un payaso. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya oxidada. (Lispector, 1977: 26)

También Macabea quiere saber quién es. La imagen física se une siempre en la obra de Clarice Lispector a la pregunta esencial ¿quién soy yo? y ¿cómo puedo llegar a ser yo?

[...] porque, por mala que fuese su situación, no quería verse privada de sí, quería ser ella misma. [...] Sólo una vez se hizo una pregunta trágica: ¿quién soy yo? Se asustó tanto que dejó de pensar por completo. (Lispector, 1977: 32)

A lo largo de los siglos la mujer ha sido un yo a través de la mirada de un hombre. Macabea busca su identidad en el espejo de cristal sucio y después la buscará en los ojos-espejo -espejo tan deplorable como el anterior- de su novio Olímpico, obrero metalúrgico con sueños de grandeza. Olímpico le insufla -cree ella- una identidad, y saberse alguien le infunde el deseo de ser bella:

Nunca olvidaría que en el primer encuentro él la había llamado "señorita", él la había convertido en alguien. Como era alguien, hasta se compró una barra de labios color rosa. (Lispector, 1977: 52)

Pero el hombre es un Dios que crea y destruye. El insulto de Olímpico cuando Macabea se atreve a confiarle su sueño vuelve a dejarla sin reflejo:

Y tú tienes color de sucia. No tienes cara ni cuerpo para ser artista de cine. (Lispector, 1977: 52)

Por eso, porque el hombre es Dios -o lo ha sido-, la mujer -que es su creyente- hará cualquier cosa, con su alma y con su cuerpo, para satisfacerle. En otro cuento de *El Via Crucis del cuerpo* -"Miss Algrave"- la protagonista transforma su realidad física y también su realidad mental para atraer y conservar al ser -hilarante mezcla de extraterrestre y Espíritu Santo- que ama:

¿Será que le gusto porque soy un poco estrábica? Se lo preguntaría en la próxima luna llena. Si era por eso, no había duda: cargaría la mano y se volvería completamente bizza. Ixtlan, todo lo que quieras que haga lo haré. (Lispector, 1974: 32-33)

Macabea ha caído en el primer mundo -aunque sea en su forma más suburbial- desde un mundo antiguo, que no es tercero porque está más allá del tiempo y de los esquemas económicos. Ella -que viene de una sociedad en que el hambre no es una imagen- asocia todo placer a la comida. Sueña con comida -que es su represión- y no con los símbolos fálicos del vienés. Un día el anuncio de una crema de belleza la hará soñar:

Había un anuncio, el máspreciado, que reproducía en colores el bote abierto de una crema para la piel de mujeres que simplemente no eran ella. Mientras, según aprendiera, hacía el gesto fatal de abrir y cerrar los ojos, dejaba volar la imaginación con delicia: la crema era tan apetitosa que, si tuviese dinero para comprarla, no sería tonta. Qué piel ni qué nada, se la comería, sí, a cucharadas, del propio bote. (Lispector, 1977: 38)

Imagina una crema que nutrirá no sólo su piel sino todo su ser. Es fascinante esta ingenua ingestión-digestión. Macabea desea absorber la belleza, comer la belleza, hacer realidad todas las imágenes del canibalismo amoroso -"te comería a besos"- y todas las metáforas horto-frutícolas de la poesía: piel de melocotón, labios de cereza...

Frente a Macabea, que es lo neutro vivo tan caro a Clarice Lispector, Gloria, su compañera de oficina, es un producto urbano que no quiere comerse las cremas de belleza, las usa para ser una versión degradada de Marilyn Monroe, ídolo común a las dos.

A pesar de ser blanca, tenía en sí la fuerza de lo mulato. Se oxigenaba hasta el amarillo huevo sus cabellos crespos, cuyas raíces siempre estaban oscuras. Pero aun oxigenada era rubia, lo que sumaba un punto más para Olímpico. (Lispector, 1977: 57)

Gloria tenía un trasero alegre y fumaba cigarrillos mentolados. (Lispector, 1977: 62)

Gloria encarna, en forma de caricatura hiperbolizada, un *standard* social propuesto como modelo desde las revistas que hojea. Es tan hiperfemenina según ese canon que casi entraría en la definición que ha dado Louise Kaplan de homeovestismo:

El concepto de homeovestismo, que implica la imitación del género, define de manera más fiel que la palabra exhibicionismo lo que sucede cuando una mujer se viste para exhibirse como una mercancía sexual valiosa. (Kaplan, 1991: 99)

Macabea envidia dulcemente las cualidades de su compañera -cualidades que harán que ésta le *robe* el novio en cuanto pueda- y entre todas ellas, una: la gordura:

Gloria era la ostentación del existir. Y todo debía de ser porque Gloria era gorda. La gordura siempre había sido el ideal secreto de Macabea. (Lispector, 1977: 59)

Finalmente Macabea, que es una versión tropical de los humillados y ofendidos dostoyevskianos¹, encuentra una pequeña venganza frente a ese poder que tiene Gloria, una venganza hecha con sus propias armas y atacando donde más podría dolerle:

-Perdona que te lo pregunte: ¿ser fea sabe mal? [dice Gloria, iniciando las hostilidades]
-Nunca lo he pensado, me parece que cae un poquitín mal. Pero yo te pregunto si a ti que eres fea te sabe mal.
-¡¡¡Yo no soy fea!!! - gritó Gloria. (Lispector, 1977: 59)

Poco puede importarle a Macabea, que tiene como máximo deseo el dulce de guayaba con queso, una acusación tan social, pero para Gloria ser fea sería no existir. Macabea ha dado en el clavo.

Llena de su sabiduría esencial Macabea se dirige al encuentro del Mercedes amarillo. Y en el momento iniciático de su muerte intuye la única verdad:

[...]virgen como era, al menos había logrado intuir, pues en ese momento comprendía que la mujer nace mujer desde el primer vagido. El destino de una mujer es ser mujer. (Lispector, 1977: 59)

Intentemos ahora, a modo de conclusión, establecer alguna relación entre estas tres imágenes de mujer.

Al inicio del libro Clarice -no Rodrigo, el narrador- incluye una hermosa dedicatoria:

He aquí que dedico esto al viejo Schumann y a su dulce Clara, que hoy ya son huesos, ay de nosotros. [...] me dedico a la añoranza de mi antigua pobreza, cuando todo era más sobrio y digno, y yo no había comido langosta. (Lispector, 1977: 9)

En realidad los tres personajes femeninos que hemos comentado son tres estadios en relación a esa *langosta* simbólica y social, es decir tres gradaciones de civilización y de capacidad

¹ De la impresión que le causó la lectura de Dostoyevski (una de las pocas influencias literarias que Clarice Lispector reconoció) da prueba el siguiente comentario de la autora, recogido por Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colassanti y João Salgueiro en 1976 [Coleção Depoimentos no 7, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991, p. 7]:

J.S.: ¿Nunca sintió un impacto violento con un libro?

Un poco, a veces. Lo sentí con *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, que me provocó una fiebre real [...]

En cuanto a *Humillados y ofendidos*, hay una mención explícita en *La hora de la estrella*: El título era *Humillados y ofendidos*. Se quedó pensativa. Tal vez hubiese visto por primera vez una definición de clase social. (Lispector, 1977: 39)

para apreciar lo neutro vivo: Macabea, la mujer antes de la langosta; Gloria, la mujer después del sucedáneo de langosta; Lori, la mujer después de la langosta.

Macabea, que viene de la nada y no tiene nada, tiene una actitud genesíaca ante la vida, todo es primera vez para ella. La constante sorpresa se traduce en una inmensa gratitud por las bellezas del mundo -Radio Reloj, una taza de café soluble...- y esta gratitud es tan patética como las gracias que Don Quijote da a los Duques por liberarle de los gatos que ellos mismos han azuzado.

Finalmente, y pese a todo lo que las separa, Lori y Macabea -no así Gloria, que es apenas la caricatura de un estereotipo para que frente a ella resalte la unicidad de Macabea- tienen algo en común: el deseo de ser y la conciencia de que sólo podrán ser siendo mujeres y llegando a ver en un espejo su rostro desnudo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIXOUS, Hélène (1989). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.
- KAPLAN, Louise J. (1991). *Perversiones femeninas. Las tentaciones de Emma Bovary*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- LISPECTOR, Clarice (1969). *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. Cristina Sáenz de Tejada y Juan García Gayo. Madrid: Siruela, 1989.
- LISPECTOR, Clarice (1974). *Via Crucis do Corpo*. Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1991.
- LISPECTOR, Clarice (1977). *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1989.
- LISPECTOR, Clarice (1978). *Un soplo de vida-Pulsaciones*. Trad. Elena Losada Soler. En *El Paseante*, no 11, Madrid: Siruela, 1988.
- LISPECTOR, Clarice (1984). *A Descoberta do Mundo*. Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1992³.

LA DESCOMPOSICIÓN DEL CANON

Caridad Martínez
Universitat de Barcelona

I. Estética y poética

El siglo XVI significa en Francia un momento de ebullición estética que marca el paso a lo que llamamos moderno (en oposición a medieval o antiguo), y en el que Francia presenta unas condiciones muy particulares. Respecto del tema que nos reúne hoy, se encuentra con dos tendencias extremas que han contribuido a la constitución de la mujer-objeto, la cortés y la *gauloise*, la entronización de la mujer y la misoginia. La importancia que adquieren en la época la llamada *querelle des femmes* y la del *Roman de la Rose* (con sus dos partes tan bien diferenciadas), pone de manifiesto que no se trata tan sólo de diversas concepciones de la mujer, ni siquiera de diversas concepciones del amor, sino de diversas concepciones de la poesía: sabido es que la identificación amor-poesía es tradicional, sin duda por tener ambos un mismo objeto, la belleza. En esta situación vinieron a insertarse el petrarquismo y el neoplatonismo, así como los modelos grecolatinos, y el impacto deslumbrante de las artes plásticas, procedentes de la vecina Italia, reforzó un naturalismo pagano. Tales influencias constituyeron una auténtica revolución, pero también dieron lugar en ocasiones a una fraseología tópica y estéril, que desapareció con el tiempo, como los resabios medievales. Sólo la asunción de la propia personalidad aceleró un proceso de modernización del que son componentes importantes el conflicto de la conciencia y el lenguaje, y la disgregación del discurso. A ese proceso contribuyó sin duda el escepticismo y la ironía que solemos vincular al genio francés (o cuando menos a su proverbial *esprit*). El "yo" lírico, el dialógico y el dramático (en que incluyo las colecciones de cuentos), relacionó lo interior y lo exterior, lo visible y lo invisible, e incorporó las influencias exógenas a la más candente actualidad (y hasta a la simple coyuntura), de la mano de un progresivo cuestionamiento de la dicotomía idealismo y realidad, poesía y vida, o cuerpo y alma, entre otros estereotipos que tardaron en desaparecer. Así coexistieron mitologías de diversas procedencias, que se amalgamaron entre sí, creando en ocasiones una "*beauté barbare*" (Joukovsky, 1967: 76) muy poco canónica, que no supo ni quiso formular su poética, que sólo algunos conceptos críticos procedentes de las artes plásticas han ayudado a entender (como el de manierismo y el de barroco), y que el canon clasicista rechazó o ignoró¹. Aunque se benefició de sus frutos.

II. El naturalismo

El naturalismo constituye uno de los aspectos más seductores del Renacimiento, y a él contribuyó sin duda la afirmación platónica de que la belleza es el resplandor de la verdad.² El concepto de naturaleza, que abarca lo material y lo moral e inscribe al hombre en el mundo

¹ Como no hay estética sin ética, sin duda mucho de esto había en tal rechazo (no hay más que ver los juicios sobre Montaigne que figuran en apéndice de la edición de Villey), así como en las polémicas mencionadas y en las que se produjeron ya en el siglo XVII, por ejemplo la del *Cid*.

² Así lo hacía Baumgarten (1714-1762), considerado el fundador de la moderna estética como disciplina filosófica, que para él trataba del conocimiento sensible, y era la *scientia pulchre cogitandi*, es decir, la del "pensar ajustado", y no sólo, en sentido restringido, la del "pensar bellamente". (Ferrater Mora, 298. También es éste quien dice que "La historia de la ética se complica a partir del Renacimiento", 1059)

físico, sedujo a los artistas y revitalizó la poesía, introduciendo un elemento de descomposición en los códigos estéticos y morales. La aspiración a la difícil síntesis fue común a la vida y la poesía. Y no cabe duda de que el erotismo (la fuerza más vigorosa y compleja de la naturaleza, en que el deseo, la belleza, la fecundidad y el placer se funden, como testimonia la pareja Venus-Cupido³) era un campo indicado para ello: "*O vis superba formae!*", dijo Juan Segundo en uno de sus *Besos*, de 1539, donde Olga Gete traduce "¡Oh fuerza soberbia de la belleza!" (108-109). Diversas voces poéticas masculinas se alzaron contra los estereotipos, incluidos los modernos (Jodelle, Du Bellay, La Boétie). Toda esta problemática puede decirse que culminó en Montaigne, que hablaba de "*nous autres naturalistes*" (III, 12, "*De la phisionomie*", 1056), y que con tanta humanidad como humor supo hablar del placer de Venus y de sus "ejercicios" (III, 11, 1033, y I, 44, 312), así como destacar el papel del arte para embellecer la naturaleza, precisamente en el campo del erotismo (III, 5, "*Sur des vers de Virgile*", uno de los capítulos más largos de los *Essais*). Él fue bien consciente de transgredir todos los cánones, sin dejar por ello de admirar, aunque como algo inaccesible, la perfección y la armonía. En un lugar privilegiado de su obra (I, 28, "*De l'amitié*", 183), y empleando una imagen procedente del arte y un término que había puesto de moda el arte de los jardines, tildaba su propia obra de *grottesques* (contraponiéndola a lo que consideraba un hermoso *tableau*, el *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie, al que su obra sólo podría servir de marco), y lo ilustra con la horaciana evocación de la sirena ("una hermosa mujer por arriba, que acaba en pez"). El término merece que nos detengamos en él, pues, procedente de las grutas que se construían en los jardines, tiene que ver con el culto a la naturaleza que profesó la época, y representa su lado oculto y misterioso, tan fascinante como amenazador. Los jardines proliferaron en este siglo como un elemento más del solaz y el prestigio de los grandes. Pero también permitieron explayarse al arte en su diseño, su arquitectura y su decoración. Tradicionalmente asociados a la belleza y al placer, han servido de metáfora para el amor y para la poesía (y a ellos volveremos de la mano de Louise Labé). Pero también para la colaboración del hombre con la naturaleza, una colaboración en que naturaleza y cultura, arte y naturaleza, no son antitéticos sino complementarios⁴. Los Valois construyeron algunos en sus mansiones de caza, fronterizos entre la seguridad del refugio y los peligros del bosque, y el arte manierista los pobló de seres híbridos y metamórficos, partícipes de la naturaleza humana y animal (y hasta la vegetal), como resaltó Marguerite Yourcenar en un texto sobre uno de los famosos *châteaux de la Loire*.

Pero volviendo a la poesía, ha llegado el momento de decir que quizá fueron las mujeres, al asumir insólitamente una voz propia en el tradicional dúo amoroso, quienes introdujeron algunos de los elementos más declaradamente innovadores. Margarita de Navarra y Louise Labé, en su obra en prosa (*L'Heptameron* y el *Débat de Folie et d'Amour*, respectivamente), se revelan conocedoras de la naturaleza humana y de la ambigüedad del erotismo, y son también en otros aspectos montaignianas *avant la lettre*. Y, por lo que hace a su obra lírica, muestra una implicación personal que difícilmente se halla en sus colegas del otro sexo. Ni ángel ni arpía, tan alejada del falso feminismo que pretendía idealizarla y de la misoginia que la caricaturizaba, la mujer es en su obra un ser de carne y hueso, inserto en la realidad. Otro de los aspectos en los que

³ Para la importancia de Venus, cf. Lucrecio, *De rerum natura*, p. 77.

⁴ Cf. los jardines de Bagnaia, que representan la historia de la humanidad, en su camino desde el primitivismo a la civilización. Un camino semejante es el que hace Maurice Scève seguir a Adán en su largo poema *Microcosme*, para reconstruir afanosamente en la historia el jardín del Edén.

cabe esperar de las mujeres escritoras algún cambio es el referente al cuerpo masculino, que Gabriel A. Pérouse ha abordado desde el punto de vista moral y estético (Pérouse, 1990: 67-72). Pero lo cierto es que sólo Louise Labé, gracias a un apasionamiento que corre parejas con la limpidez de la forma y la musicalidad, es el único poeta del siglo XVI cuya lectura no ha cesado hasta nuestros días. Como dice Aurora Aragón, "en una época en la que el lirismo, por imitación de Petrarca, cantaba amores platónicos o ideales, o bien caía, por contraste, en un licencioso himno al placer físico, Louise ha sabido encontrar un justo término entre ambas tendencias. Sin ceder a la grosería jamás, ha concedido al placer corporal su verdadera importancia y ha contado sus sensaciones a la vez que sus sentimientos: osadía que muchos críticos, contemporáneos o muy posteriores, no han podido perdonarle. La alegría de la voluptuosidad aparece cantada con la misma sinceridad que el dolor" (129-130). Por su parte, Dudley B. Wilson, insistiendo en la pasión, la contrapone no sólo a los *blasonneurs* contemporáneos, de los que dice que "*l'amour ne figure pas dans leurs ouvrages*" (26), sino a los grandes poetas como Ronsard: "*dans toutes ces descriptions des beautés de son amie, le lecteur ne peut guère s'empêcher de penser que le détail anatomique, que Cassandre elle-même, n'est là que pour servir aux besoins d'une poésie dominée par l'esthétique de la beauté, que cette beauté est loin d'être naturelle et que, trop souvent, le poète renonce au réel en faveur de l'abstrait*" (20). Mientras que "*Elle évoque une sensualité mutuelle basée sur un contact de quatre lèvres. / Ce qui est pire, c'est que -malgré toutes ses lectures- l'haleine qui sort de ses lèvres n'a rien de spirituel, ce n'est pas du tout un baiser à la manière envisagée par Castiglione -un pur rendez-vous entre deux âmes. Au contraire, elle est poussée par un instinct qui a certainement ses racines dans la partie reproductrice du corps, et elle finit par perdre pied dans des extrêmes de bonheur terrestre, de ravissement sexuel. Gisèle Mathieu s'est déjà servie d'une phrase qui paraît résumer cette attitude: elle parlait de «cette simplicité déconcertante»*" (28)⁵.

III. Los jardines de Louise Labé

Louise Labé, que era famosa por su propio atractivo personal y que era conocida como "La Belle Cordière" (y así se llamaba la calle en que vivía), publicó su obra precedida de una corona poética de sus admiradores, en la que se hace mención de sus jardines. La alusión es sin duda metafórica, y dudamos si interpretarla en clave poética o amorosa, pues lo cierto es que con ella se representa la belleza y el placer del amor. Traigo este recuerdo a cuento del piropo más bonito que dedica Louise Labé al objeto de su amor, cuando, refiriéndose a sus ojos, los llama "*petits jardins*" (son. XI, v. 2). Todo este soneto trata de los ojos, los de él y los de ella, seductor y seducida ("*mes yeus*", v. 9; "*ses yeus*", v. 10), y desde el primer verso, "*O dous regars, o yeus pleins de beauté*", hasta la *pointe* final, "*Sentant mon oeil estre à mon coeur contraire*", pasando por el "*mon oeil*" del v. 4. La imagen de las flechas de amor completa el cuadro.

No es éste el único ejemplo en relación con la belleza de los ojos y la amenaza seductora que representan, en la lírica de Louise Labé. Efectivamente, de ellos trata desde el primer soneto, el italiano, que los equipara al veneno del escorpión: "*Pur, amor, coi begli occhi tu fatt'hai / Tal piaga dentro al mio innocente petto, / Di cibo e di calor già tuo ricetta, / che remedio non v'è si tu nol dai*" (vv. 5-8). El soneto II, que es ya el primero en francés, prosigue con ellos desde el primer verso: "*O beaus yeus bruns, ô regars destournez*", que inicia un largo apóstrofe anafórico de exclamaciones (una forma semejante, aunque no tan prolongada tiene el soneto III)⁶.

⁵ Wilson se refiere a la intervención de Gisèle Mathieu-Castellani en este mismo Congreso.

⁶ Se trata de un soneto justamente famoso, que fue, por cierto, objeto de un análisis estructural por parte de Nicolas

Los ojos son el lugar de encuentro del alma y el cuerpo, lo interior y lo exterior, del sujeto y el objeto. El sentimiento amoroso, que funde todas las potencias y aspectos del ser humano, implicándolo y comprometiéndolo por entero, ha hecho de ellos un tema tradicional no sólo en la poesía erótica sino también en la filosofía, pues tienen también relación con la revelación y la lucidez⁷. También la tenían en la época con la patología, renovada por Ficino: como dice Beecher,

L'oeil était au centre de l'échange, non pas comme organe aristotélicien de perception, mais comme canal par lequel les vapeurs sanguines étaient émises et reçues. Ficin avait émis la théorie qu'un bel objet avait pour effet d'attirer la partie la moins épaisse du sang vers l'image qui se trouvait dans le cerveau, qu'il avait ensuite attiré vers l'objet lui-même. [...] Tout cela permettait à Ficin d'unir son système à celui qui contrôlait la source de la mélancolie. La beauté même et le regard amoureux provoquaient des réactions indépendantes qui devinrent des causes nouvelles de la naissance de symptômes communs et d'un mal commun (432).

En relación con esta imagen del jardín usada en el ejemplo que nos ocupa, hay que considerar la presencia del tema en el contexto de la obra de la propia autora, amén del hecho de que su significado no se reducía al recreo sino también a la utilidad derivadas del cultivo de la naturaleza. Así puede verse en la mención de Priapo, "*ce Gentil Gardien des Jardins*" que hace Mercurio para concluir su defensa de Locura, a la que llama "*cette belle Dame, qui vous a donné tant de contentement avec Genie, Jeunesse, Bacchus, Silene, et ce Gentil Gardien des Jardins*" (92). Destaquemos, también en el *Débat* la presencia de Venus, como personaje importante del drama (el más bello de cuyos lamentos por la ceguera de Eros es, por cierto, "*O Venus, sans fruit belle!*", 36), y que al reclamar justicia ante Júpiter justifica dramáticamente los hermosos discursos de los dos abogados defensores. Apolo le recuerda que él mantiene cuidados sus jardines en Chipre e Ida (40), y en su parlamento en defensa del aspecto benéfico y razonable del Amor, atribuye a éste la invención de los jardines, entre otras relacionadas con la belleza, como la moda (58).

En los poemas, pueden citarse otras imágenes mitológicas de la naturaleza aplicadas a la belleza del amado. Así por ejemplo Flora, en el son. VI, v. 6, o Céfito, en el XV, v. 2 y 11. Se trata, el primero, de un soneto bien interesante desde el punto de vista amoroso, por la confusión de sus elementos: parece como si al principio "*le plus beau don de Flore*" fuera la persona entera, mientras que es la idea del beso la que introduce la mención de los labios, más relacionada con la idea tradicional de la rosa como don de Flora (rosa que aquí no se menciona). En ambos sonetos, el tema es el poder vivificador, renovador y embellecedor del regreso del amado, la alegría del amor⁸.

Para concluir, observemos que Louise Labé ha dejado bien patente que el deseo y el amor no soportan ningún código, no ya el de la moral, ni tampoco el de la razón, sino ni siquiera el de la belleza, ya sea ésta la de la naturaleza, ya sea la del arte. Si su obra en prosa lo muestra en forma de fábula (drama y tratado a un tiempo), los sonetos lo afirman en forma lírica: el XXI termina con el binomio que hemos venido mencionando en relación con el tema del jardín, "art/nature":

Ruwet.

⁷ Como dice Borges, la historia de la civilización es la historia de dos o tres metáforas. Aquí tenemos otra no menos importante que la de la esfera, de la que él está hablando al hacer tal observación.

⁸ Cf. "La Primavera" (1477-78) y "El nacimiento de Venus" (c. 1485), de Botticelli. En su ed. cit. de Lucrecio, Valentí anota: "El poder vivificador de la naturaleza sugiere al poeta una descripción de la primavera en la que parece que se inspiró Botticelli para pintar su famoso cuadro" (77).

"Que tout le beau que l'on pourrait choisir, / Et que tout l'art qui ayde la Nature, / Ne me sauroient accroître mon desir". El XXIV (y último), es una llamada "dames lyonnaises", mediante la mención de la fuerza del Amor, que no repara en belleza ni fealdad: "Sans votre ardeur d'un Vulcan excuser, / sans la beauté d'Adonis acuser, / Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses: / En ayant moins que moy d'ocasion, / Et plus d'estrange et forte passion. / Et gardez vous d'être plus malheureuses"⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÓN, M^a Aurora (1981-1982). "El vocabulario afectivo en los poemas de Louise Labé", *Archivum*, XXXI-XXXII: 113-131.
- BEECHER, Donald (1990). "L'amour et le corps: les maladies érotiques à la Renaissance". En *Le Corps à la Renaissance*. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (eds.). París: Aux Amateurs de Livres: 423-434.
- FERRATER MORA, José (1979). *Diccionario de filosofía*, Madrid: Alianza, 1986⁴.
- GIUDICI, Enzo (1986). "Misteri e oscurità nell'opera di Louise Labé". En *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Universitat de Barcelona-Quaderns Crema.
- JOUKOVSKY, Françoise (1967). "La guerre des dieux et des géants", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIX: 55-92.
- LABÉ, Louise (1976). *OEuvres*. Ed. bilingüe Caridad Martínez. Barcelona: Bosch.
- LABÉ, Louise (1981). *OEuvres complètes*. Ed. Enzo Giudici. Ginebra: Droz.
- LUCRECIO (1976). *De rerum natura*. Edición bilingüe Eduard Valentí Fiol. Barcelona: Bosch.
- MARTÍNEZ, Caridad (1996). "Louise Labé. Una consciència poètica per a la dona nova". En *Amor e identitat*. Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.). Barcelona: PPU, 21-28.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1990). "Les marques du féminin". En *Louise Labé, les voix du lyrisme*. Guy Demerson (ed.). Saint-Étienne-París: P.U. Saint-Étienne-CNRS, 189-205.
- MONTAIGNE, Michel de (1924, 1965). *Les Essais*. Ed. Pierre Villey. París: P.U.F., 1978³.
- PÉROUSE, Gabriel-André (1990). "La Renaissance et la beauté masculine". En *Le Corps à la Renaissance*. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (eds.). París: Aux Amateurs de Livres, 61-76.
- RIGOLOTT, François (1990). "Louise Labé et les 'Dames Lionnoises': les ambiguïtés de la censure". En *Le signe et le texte. Études sur l'écriture au XVIe siècle en France*. Lawrence D. Kritzman (ed.). Lexington, Kentucky: French Forum, 13-30.
- RUWET, Nicolas (1964). "Un sonnet de Louise Labé". En *Langage, musique, poésie*. París: Seuil, 1972, 176-199.
- SEGUNDO, Juan (1979). *Basia*. Ed. bilingüe Olga Gete. Barcelona: Bosch.
- WILSON, Dudley B. (1990). "La poésie amoureuse de Louise Labé et la tradition poétique de son temps". En *Louise Labé, les voix du lyrisme*. Guy Demerson (ed.). Saint-Étienne-París: P.U. Saint-Étienne-CNRS, 17-34.
- YOURCENAR, Marguerite (1978), "Ah, mon beau château!". En *Sous bénéfice d'inventaire*, París: Gallimard.

⁹ De la función de las "dames lyonnaises" se ha ocupado Rigolot, y yo misma, en sentido diferente. En cuanto al hecho de que Louise Labé no volviera a publicar nada después de su único volumen de 1555 (que se reeditó en 1556), es una de las incógnitas que quedan sobre ella, personaje sin embargo ampliamente documentado desde el punto de vista histórico y que, a diferencia de otras escritoras contemporáneas, firmó su único libro con su verdadero nombre. V. sobre algunas de esas incógnitas, Giudici 1986.

CONTRABELLESA A LA LITERATURA ROMANA

Marc Mayer
Universitat de Barcelona

En un col·loqui en el qual es vol tractar el tema de la dona ens ha semblat que no hi podien faltar els clàssics i sobretot els clàssics llatins que contenen un regitzell d'informacions gens menyspreable. Ens va semblar també que una argumentació *a contrario* podria resultar més suggeridora i fins i tot més amena i atractiva que una enumeració convencional de les virtuts, qualitats i característiques que en l'imaginari col·lectiu romà eren considerats els ideals per a la dona.

No entrarem tampoc ara en com es va formar i en com es reflecteix aquest imaginari que de tota manera ha estat vigent amb escassos altibaixos fins a un període molt recent. La dona com a tal pot ésser marginada, sotmesa, però almenys literàriament molt difícilment pot ésser evitada.

En la pròpia formació de la literatura llatina, una literatura sense dones escriptores pràcticament, apareix ja des del primer moment un tipus de dona que sorprèn per la seva modernitat, una certa Tarentilla:

*quasi pilla, in choro ludens datatim dat se et communem facit.
alii adnutat, alii adnctat, alium amat, alium teret.
alibi manus est occupata, alii pervellit pedem,
anulum dat alii spectandum, a laboris alium invocat.
cum alio cantat, at tamen alii suo dat digito litteras...*

(fr. 74-79; E.H. Warmington, *Remains of Old Latin*, 1936; reimpr. Londres, Harvard 1967)

Evidentment el que s'ens diu és clarament un blasme que Nevi no defuig però que al lector d'avui sembla encisador. El pare de la poesia llatina i antecessor directe de Nevi, Enni, sembla un bon coneixedor, no diré de la "psicologia femenina" que sembla sempre molest, però sí del món de les dones del seu temps. El fragment 22 dels *Annals* (segons l'edició de L. Valmaggi, 1900; reimpr. Torí 1967) ens mostra les confidències de la dissortada Dido a la seva germana Euridíce.

*excita cum tremulis annus attulit artubus lumen,
italia tum memorant lacrumans, exterrita somno:
"Euridica prognata, pater quam noster amavit,
vires vitaeque corpus meum nunc deserit omne.
Nam me visus homo pulcher per amoena salicta
et ripas raptare locosque novos; ita sola
postilla, germana, soror, errare videbar
tardaue vestigare et quaerere te neque posse
corde capessere: semita nulla viam stabilibat.
Exim compellare pater me voce videtur
his verbis: - o gnata, tibi sunt ante ferundae
aerumnae, post ex fluvio fortuna resistet.-*

*Haec ecfatus pater, germana repente recessit
nec sese dedit in conspectum corde cupitus,
quamquam multa manus ad caeli caerulea templa
tendebam lacrumans et blanda voce vocabam.
Vix aegro cum corde meo me somnus reliquit."*

Un passatge de Gel.li (III,12) atribueix a P. Nigidi Figul un cruent comentari de *bibax* i de *bibosus* (frg.V, ed. Swoboda, Viena-Praga 1889; reimpr. Amsterdam 1964) en el qual cita Laberi que en un mim que porta per títol *Salinator* diu:

"Non mammosa, non annosa, non bibosa, non procax"

S'atribueix també a Nigidi un seguit de citacions de la *Compendiosa doctrina* de Nonni Marcel, obra que sabem és una veritable mina de citacions dels autors més antics de la literatura llatina primerenca fins a l'extrem que l'eruditíssim Linsday el denomina "diccionari del llatí republicà". Nonni diu, tot citant Afrani:

Homo mulierosus confert alio me ilico. (frg. VI ed. Swoboda)

A l'*homo mulierosus* s'oposen evidentment les *virosae mulieres* per a la qual cosa Nonni exhibeix el testimoni de Lucili al llibre VII de les *Sàtires*: "*Dixi ad principium venio: vetulam atque virosam uxorem caedam potius quam castrem egomet me.*" i Afrani al *Divortium* :

*"Vigilans ac solles, sicca, sana, sobria.
Virosa non sum; et si sim, non desunt mihi
Qui ultro dent: aetas integra est, formae sies"*

i també hi afegeix Swoboda, com si estigués relacionat, un altre passatge de Nonni (p. 433, 26):

*Morata, morigera et morosa hanc habent distantiam, quod (morata est moribus); morigera (morem gerens, obsequens); morosa contrariis et perversis moribus. Afranius Vopisco:
Dum me morigeram, dum morosam praebeo,
deinde aliquid dedita opera controversiae
concinno, laedo interdum contumeliis...*

Plautus, *Aulularia* II,3,62:

Dum modo morata recte veniat, dotata est satis.

Aquest humor romà gairebé arcaic pot servir perfectament per a copsar quina és la idea positiva on hem vist la part oposada. Són nombrosos els estudis que han tractat els aspectes positius que els textos i per tant la societat romana atribueixen a la dona i la situació real d'aquest com a conseqüència d'aquests criteris. No hi entraren dones, però segurament sí és indispensable per al nostre objectiu l'esment de dos poetes: Catul i Ovidi. Aquests dos poetes poden, com ja deuen esperar, exemplificar l'estat del tema durant la denominada Edat d'Or de la literatura romana. El Catul de :

*Ameana puella defututa.
tota milia me decem poposcit,
ista turpiculo puella naso,
decoctoris amica Formiani
propinqui, quibus est puella curae,*

*amicos medicosque convocate:
non est sana puella, nec rogare
qualis sit solet aes imaginisum. (carm. XLI)*

Aquest últim vers és discutit i altres diuen *est ingeniosa*. El tema del mirall ací és divertit i si s'accepta la seva presència no podem fer altra cosa que recordar Apuleu, un del més "delicats" representants de la delicadesa en el tractament i en la crítica de la dona en el món antic. Tornem, però, al nostre Catul:

*Salve, nec minimo puella naso
nec bello pede nec nigris ocellis
nec longis digitis nec ore sicco
nec sane nimis elegante lingua,
decoctoris amica Formiano.
Teu provincia narrat esse bella?
Tecum Lesbia nostra comparatur?
O saeculum insapiens et infacetum! (carm. XLIII)*

El contrast amb Lèsbia està servit i amb ell el nostre tema d'ací al *ille mihi par esse deo videtur...* (LI) hi ha un pas i el camí es pot fer *a contrario*.

D'Ovidi només prendrem per a aquest tast els *Remeis a l'amor*, fer -ho amb els *Remeis per a la cara* seria potser un recurs massa fàcil puix que la correcció del defectes comporta l'esment dels mateixos. De tota manera n'hi ha prou amb indicar:

*est etiam placuisse sibi quaecumque voluptas
virginibus cordi grataque forma sua est.
laudatas homini volucris Iunonia pinnas
explicat, et forma muta superbit avis.
sic potius uos urget amor quam fortibus herbis,
quas maga terribili subsecat arte manus. (vv. 31-36)*

El passatge anterior ha estat un elogi de la dona que filava i ha lamentat el luxe oriental del parament femení com ho faria una llei suntuària que no manca tampoc a la seva època.

Però l'Ovidi que ens interessa ara no és el dels *Medicamina Faciei* sino el dels *Remedia amoris*:

*saepe refer tecum scelerate facta puellae
et pone ante oculos omnia damna tuos:
"illud et illud habet nec ea contenta rapina est;
sub titulum nostros misit auara Lares.
sic mihi iuravit, sic me iurata fefellit,
ante suas quotiens passa iacere fores!
diliget ipsa alios, a me fastidit amari;
institor,heu noctes, quas mihi non dat, habet". (vv. 299-306)*

i més endavant:

*profuit adsidue uitii insistere amicae,
idque mihi factum saepe salubre fuit.
"quam mala" dicebam "nostrae sunt crura puellae!"
nec tamen, ut uere confiteamur, erant.
"braccia quam non sunt nostrae formosa puellae!"
et tamen, ut uere confiteamur, erant.
"quam brevis est!" nec erat. "quam multum poscit amantem!"*

*haec odio uenit maxima causa meo.
 et mala sunt vicina bonis; errore sub illo
 pro vitio uirtus crimina saepe tulit.
 qua potes, in peius dotes deflecte puellae
 iudiciumque breui limite falle tuum.
 turgida, si plena est, si fusca est, nigra uocetur;
 in gracili macies crimen habere potest.
 et poterit dici petulans quae rustica non est,
 et poterit dici rustica si qua proba est.
 quin etiam, quacumque caret tua femina dote,
 hanc moueat, blandis usque precare sonis.
 exige uti cantet, si qua est sine uoce puella;
 fac saltet, nescit si qua mouere manum.
 barbara sermone est: fac tecum multa loquatur;
 non didicit chordas tangere: posce lyram.
 durius incedit: fac inambulet. omne paillae
 pectus habent: uitium fascia nulla tegat.
 si male dentata est, narra quod rideat, illi;
 mollibus est oculis: quod fleat illa, refer.
 proderit et subito, cum se non finxerit ulli,
 ad dominam celeres mane tulisse gradus.
 auferimur cultu; gemmis auroque teguntur
 omnia: pars minima est ipsa puella sui.
 saepe, ubi sit, quod ames inter tam multa, requiras:
 decipit hac oculos aegide dives Amor.
 improvisus ades: deprendes tutus inermem;
 infelix uitii excidet illa suis.
 non tamen huic nimium praecepto credere tutum est:
 fallit enim multos forma sine arte decens. (vv. 315-350)*

Com podem veure el mestre d'amor predica el desamor poc convençut. Ja heu vist que no he volgut entrar en el tema de les dones heroïques, prodigis de virtut en el sacrifici des de la fidel Lucrecia, l'amatent mare Cornèlia, o les estoïques Arria, dona de Paetus i Màrcia, esposa de Cató. Una i altra acompanyaren els seus marits, en el suïcidi, encara que la primera fou impedita, per ordre directa de Neró, de consumir el seu desig.

Tampoc hem vist en la petita enumeració presentada l'astúcia d'una Tanaquil, dona de Tarquini l'Antic, que no queda darrera de Lívia, la pragmàtica esposa d'August. Les monedes imperials canten les consignes oficials de les virtuts de l'emperadriu i per tant de les dones romanes.

En el cas de Domitilla, primera esposa de Vespasià, preconitza la *Pax Augusta* i la *Pietas Augusta*; Júlia, filla de Titus, la *Venus Augusta* i la *Salus Augusta*; Plotina, dona de Trajà, l'*Ara Pudicitiae*; Matídia, germana del mateix emperador, de nou la *Pietas Augusta*. Sabina, dona d'Hadrià, la *Pudicitia*, la *Pietas*, la *Salus*, *Venus Genetrix*, amb figures de Ceres, la Concòrdia o Vesta; la dona de l'emperador filòsof, Marc Aureli, introdueix la concòrdia, la *Fecunditas*, *Iuno Lucia*, *Diana Lucifera*, la *Humanitas*, la *Pudicitia*, la *Pietas*, *Vesta* i altres alegories i deesses: tot un programa que al segle III es complicarà amb consignes lligades al moment, como ara *Fides militum*, *Felicitas publica*, *Indulgentia Augusta*, *Concordia Aeterna*, *Fortuna Augusta* que porta Salunina, dona de Galiè, i que intenten donar un bri de confiança a un període herètic, no en va portà l'emperadriu al segle III l'apel·latiu de *mater castrorum*.

La realitat, però, era molt diversa i els interiors de la *domus Augusta* veien figures com

Messalina o Poppea i també les de les emperadrius de l'època antonina en unes famílies que no es caracteritzen per la seva fertilitat.

Una lliberta cristiana, Acte, romandrà al costat de Neró en la seva dissort i li procurarà una tomba digna. Entre les cristianes, Helena, mare de Constantí, s'ens mostrarà una dona de caràcter ben diferent al de la seva dona Fausta.

No cal parlar del paper de vegades molt decisiu de les dones de la família de Teodosi. Esmentem només, ara per ara, l'enèrgica Gal·la Plàcidia i la seva no menys decidida filla. No us vull omplir de més records però les monedes ens porten retrats fàcils d'abastar d'aquestes dones que, malgrat la seva elevada posició, han de maldar per a situar-se en una línia d'actuació directa.

Les crítiques de l'autor de la *Història Augusta* a les dones síries de Septimi Sever es són un exemple preclar. L'atribució d'un Senat de dones i d'un món de govern paral·lels és molt distant de la realitat d'aquestes dones que intentaran redreçar situacions fins al regnat de l'excèntric Heliogàbal. És ben clar que el blasme del possible autor de la *Història Augusta*, un senador pagà en un món creixentment cristià, tradueix una postura propera a la de Tàcit quan aquest es refereix cruelment a la *muliebris impotentia* d'Agripina, mare de Neró.

També en aquest últim cas podríem parlar de les circumstàncies polítiques que amaga l'historiador però que altres indicis ens permeten d'entreveure.

La bellesa fou un arma per a moltes d'elles, el resultat d'un poder que sembla que exerciren amb indubtable habilitat i intel·ligència i amb el que entraren en un món reputat masculí. L'Antiguitat i els historiadors les equipararen als exemples nefastos de dones excepcionals com: Semíramis, Cleopatra o Zenòbia.

LA MUJER MEDIEVAL ANTE EL ESPEJO: LA INTIMIDAD IMPOSIBLE DE LA LÍRICA

Rafael M. Mérida Jiménez
Universitat de Barcelona

Para mi hermana M^a Ángeles

Mirémoslo como lo miremos, parece que las autoras de poesía lírica del ámbito románico medieval no estaban demasiado *interesadas* en hablar de su belleza: la falta de un corpus abundante y amplio de textos no resta entidad a una confirmación que, tal vez, suele observarse en exceso ligada a nuestra perspectiva contemporánea. La belleza femenina, aunque suene paradójico, era territorio privilegiado de los hombres, como lógica consecuencia del papel de la mujer en las literaturas del Medioevo occidental. Ante una ausencia casi estricta y generalizada de un *yo poético*, ante un legado -o, lo que es casi igual, ante un sistema retórico-demoledoramente masculino, tanto laico como religioso, la hipotética conclusión se transforma en apriorismo y, a un tiempo, en interrogante: ¿qué espacio literario robaron, si lo hicieron, las autoras-poetas medievales en lengua vulgar? Alejados del ámbito de la narrativa, en prosa y en verso, distanciados por necesidades de espacio, aquí y ahora, de las órbitas latina, francesa, hispanoárabe y anglogermánica, voy a esbozar un intento de aproximación articulado mediante una serie de ejemplos sobre nuestro tema de reflexión y debate en las literaturas provenzal, italiana, castellana y catalana medievales ¹.

El inicio imprescindible de una cuestión como la de la auto-imagen de la mujer en la lírica románica medieval nos lo otorgan las *trobairitz* en lengua de oc: sus *vidas*, escritas por mano de hombre, resultan poco definitorias y más fieles a unos tópicos que a una siempre difusa individualidad. María de Ventadorn era “*de bel plazen cors avinen, ses maestria*” o Castelloza “*era domna mout gaia e mout ensinada e mout bella*” (Riquer, 1995: 103 y 176). En cambio, sus canciones invitan a pensar sobre los límites de la recreación física, habitual contrapunto de una gentileza en el trato y en sus afectos. Recuerdo, en especial, la cobla quinta de “*Ar em al freg temps vengut*”, de Azalais de Porcairagues (Riquer, 1975: 462), en donde se establece una clara correspondencia entre amado y amante:

*Bels amics, de bon talan
son ab vos toz jornz et gatge,
cortez'e de bel semblan,
sol no-m demandes outratge*

o los primeros versos de aquella composición de la condesa de Dia (Riquer, 1975: 794), cuando nos confiesa que

*Ab joi et ab joven m'apais
e jois e jovens m'apaia,
car mos amics es lo plus gais*

¹ Recordemos que la literatura portuguesa no nos brinda ningún testimonio lírico escrito por mujer, pues las *cantigas de amigo* fueron compuestas por hombres, al igual que muchas otras piezas poéticas medievales puestas en boca de señoras y doncellas. (Dronke, 1968: 107-135)

per qu'ieu sui coindet'e gaia

El caso de la condesa de Dia me parece, desde la óptica de nuestro Congreso, uno de los más elocuentes, ya que ella se define en tanto que contrapunto de un espejo masculino y a quien no sirven, según otra canción suya, “*merces ni cortesia,/ ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens*” (Riquer, 1975: 800). La trivialidad no nos impide observar un rasgo constituyente que las *trobairitz* brindan de sí mismas en los escasos ejemplos con que contamos que convergen hacia la belleza: ellas *son* en la medida en que se contemplan en el objeto amado y es este objeto el que, sin duda, las hace sujeto. Diría incluso que estas poetas en lengua provenzal resultan subordinadas por partida doble: su voz y su imagen serían una hipoteca masculina, pero también como sujetos líricos se amoldan a la tradición amorosa que las convierte en objetos. El lenguaje personal que entreveríamos en sus versos (Lejeune, 1977: 203) no profundiza en la dimensión diferencial de su hermosura. Una de las pocas excepciones en este sentido -quizás la única- sería la canción “*Na Maria, pretz e fina valors*”, de Bieiris de Romans (Rieger, 1991: 505-506); su lectura, no obstante, al derecho y al revés, confirma la hipótesis de la sujeción a una tradición inevitablemente autoimpuesta, a no ser que cometamos la peculiar torpeza de confundirla con una *lesbiana* (Rieger, 1989):

*Na Maria, pretz e fina valors
e-l gioi e-l sen e la fina beutatz,
e l'acuglir e-l pretz e las onors,
e-l gent parlar e l'avinen solatz,
e la dous cara, la gaia cuendanza,
e-l douz esgart e l'amoros semblan,
ce son en vos, don non avetz egansa,
me fan traire vas vos ses cor truan.*

Sin embargo, el corpus trovadoresco provenzal, amén del singular conjunto de piezas líricas de las *trobairitz*, ineludible por tantas razones, también acoge el nacimiento de una tradición en lengua vulgar en donde la descripción de la belleza femenina hace acto de presencia: me refiero a los debates y diálogos en verso entre dos poetas, uno hombre y otro mujer². Este sería el caso de las *tensons* entre Lombarda y Bernart Arnaut, Alamanda y Giraut de Bornelh, Ysabella y Elias Cairel, así como el de Guillelma de Rosers y Lanfranc Cigala. Bernart Arnaut inicia su mensaje declarando “*Lombards volgr'eu eser per Na Lonbarda*” y, más adelante, afirma de ella que “*mas trop me tarda,/ qar bel veser/ e mon plaiser/ ten e bel ris en garda,/ que nuls no-l pod mover.*” Giraut de Bornelh se dirige a la *trobairitz* en busca de consejo y le saluda como “*bell'e blonda*”. Elias Cairel no duda en confesar que “*eu non crei q'el mond sia/ domna tan pros ni ab beutat tan gran/ com vos avetz*” (Rieger, 1991: 243, 185 y 276). Pero ni Lombarda, ni Alamanda, ni Ysabella participan con alusiones a nuestro tema, que queda reducido a la mención, por lo demás ciertamente tópica, de sus compañeros. Únicamente Guillelma de Rosers participa en el debate aludiendo a las cualidades de la dama, cuando en la cobla VI de “*Na Guillelma, maint cavalier arratge*” (Rieger, 1991: 228), cae en la ¿inevitable? tipología de definición:

² Recordemos que, según la clasificación propuesta por Rieger (1990), contamos con un total de 26 *tensons* con voz femenina que pueden ser divididas en cuatro apartados: tres diálogos “entre mujeres”, ocho diálogos mixtos “firmados”, trece diálogos mixtos con interlocutoras anónimas y dos diálogos con forma de “*jeux de rôles*” con una voz femenina.

*Lanfranc, eu dic que son malvatx usatge
degra laissar en aqel meteis dia
le cavalliers qe domna de paratge
bella e pros, deu aver en bailia.
Q'en son alberc servis om largamen,
ja el no-i fos ; mas chascun razon pren,
car sai qe ha tan de recrezemen
q'al maior ops poders li failliria.*

Sólo puedo pensar que las *trobairitz* no prestaron atención a un físico y a una moral que tendió hacia la fosilización retórica. Quizás debamos pensar que ellas no se miraban en el espejo como mujeres, sino como trovadores, y que no nos encontramos ante una lírica que brinde un papel estelar a una hipotética subjetividad femenina, aunque observemos resquicios y pistas sugerentes (Ferrante, 1989, y Riquer, 1994). Estas *tensons* y diálogos sirven más a los trovadores que a las *trobairitz*, son ellos los que preguntan y ellas las que responden, las que tienen el papel pasivo, de entrada, como receptáculos de la curiosidad o de la cuita masculina. Curiosamente, por último, cabe subrayar que sólo conservamos las muestras de estas cuatro autoras en estos otros tantos coloquios. Ni tan siquiera el azar ha querido que sepamos de su arte a través de sus propias composiciones. La subordinación del género literario llega hasta la aceptación de la versificación impuesta por sus compañeros, como si su destino las hubiera obligado a ejercer su maestría a través de un canal redobladamente masculino.

El caso de "La Compiuta Donzella di Firenze" resulta en extremo insólito para el ámbito italiano, pues se trata de la única autora cuyas composiciones hemos conservado (ya del todo descartadas Gaia da Camino, personaje del *Purgatorio* dantesco, y la legendaria Nina siciliana). Sin embargo, conviene recordar las discusiones planteadas desde los estudios románticos sobre la identidad de esta mujer: para algunos críticos se trata de la única creadora de quien nos ha llegado su testimonio poético; otros, al contrario, optan por asumir que no sería sino el *senhal*, a la manera trovadoresca, de un hombre (Cherchi, 1989). Parece una cuestión difícilmente aclarable, aunque si nos atenemos a la configuración del cancionero del Vaticano en donde leemos sus versos, no deberíamos dudar sobre su entidad histórica como muestra su editor (Contini, 1960: 433-438).

Conservamos dos sonetos y una *tenzone* de la *Compiuta Donzella*, redactados probablemente hacia finales del siglo XIII, y es justamente esta tercera composición la única pieza que nos brinda los comentarios que ahora nos interesan. El anónimo masculino que inicia el diálogo ficticio, tal vez Chiaro Davazanti, nos ofrece un retrato extraordinario de esta mujer, a quien desea rendirse en vasallaje y a quien pide su amor. Los cinco primeros versos resultan en extremo elocuentes: "*Gentil donzella somma ed insegnata,/ poi c'ag(g)io inteso di voi tant' or(r)anza,/ che non credo che Morgana la fata/ né la Donna de(l) Lago né Gostanza/ né fosse alcuna come voi presc(i)ata [...]*".

Evidentemente, el retrato que se nos ofrece posee un notable interés para la historia de la difusión de los modelos artúricos franceses: el hada Morgana y la Dama del Lago son equiparadas con Gostanza d'Altavilla, madre de Federico II y dama de extendida fama y aprecio por las cortes italianas. La respuesta de la *Donzella* resulta sin duda más modesta, pues nos pinta un retrato que combina los tópicos de la humildad y del servicio amoroso:

*Ornato di gran pregio e di valenza
e risplendente di loda adornata,*

*forte mi pregio più, poi v'è in plagenza
d'avermi in vostro core rimembrata*

*ed invitate a mia poca possenza
per acantarvi, s'eo sono insegnata,
come voi dite c'ag(g)io gran sapienza;
ma certo non ne son (tanto) amantata.*

*Amantata non son como vor(r)ia
di gran vertute né di placimento;
ma, qual ch'i' sia, ag(g)io buono volere*

*di servire con buona cortesia
a ciascun ch'ama sanza fallimento:
ché d'Amor sono e voglio ubidire.*

Resulta clara la influencia de los modelos estilísticos y lingüísticos desarrollados por Guittone d'Arezzo, de su temática subjetiva y, en algún sentido, trágica (Calenda, 1993: 311-324). Desde esta óptica podemos comprender mucho mejor el vocabulario empleado, sobre todo en la segunda estrofa, donde diríamos que se complementan los elogios del anónimo con las virtudes del intelecto. Se trata de un retrato indirecto, conformado a partir de los rasgos subrayados por el *otro*, que a un tiempo responde y se autorresponde, que define al sujeto y se proyecta en el diálogo, según las leyes de la retórica provenzal todavía no transformada por los stilnovistas (Menegueti, 1984: 158-161) ³.

Como todos sabemos, la lírica femenina castellana no nace hasta su plasmación en los cancioneros quinientistas. Pero, a pesar de los siglos transcurridos desde el primer poema citado, las sorpresas en lo que atañe a nuestro tema de trabajo son nulas. Ni en el breve texto conservado, incompleto, de Doña María Sarmiento, de temática religiosa, ni en la canción atribuida a la Reina Doña Juana (probablemente Juana de Portugal, segunda esposa de Enrique IV de Castilla), ni en las *invenciones* de la marquesa de Cotrón y de "la Reina de Portugal", ni en los *motes* de Doña Catalina Manrique, Doña Marina Manuel ni de damas anónimas varias -si es que podemos dar un valor poético a *invenciones* y *motes* recogidos en los cancioneros del siglo XV- las autoras aluden a la belleza (Pérez Priego, 1990: 50, 52, 57, 58, 60, 65, 67, 72-73 y 74-77).

Muy finamente deberíamos hilar para valorar como alusivos a la belleza algunos versos de las otras mujeres castellanas que nos han legado textos poéticos. Parece difícil el caso de Doña Mayor Arias y su triste poema ante la ausencia de su esposo Ruy González de Clavijo, de viaje a la *Embajada a Tamorlán* que le encomendara Enrique III de Castilla a principios del siglo

³ El texto del primer soneto del anónimo poeta es el siguiente: "Gentil donzella somma ed insegnata,/ poi c'ag(g)io inteso di voi tant' or(r)anza,/ che non credo che Morgana la fata/ né la Donna de(l) Lago né Gostanza// né fosse alcuna come voi presc(i)ata;/ e di trovare avete nominanza/ (ond'eo mi faccio un po(ca) di mirata/ c'avete di saver tant'abondanza):// però, se no sdegnaste lo meo dire,/ vor(r)ia venire a voi, poi non sia sa(g)gio,/ a ciò che 'n tutto mi poria chiarire// di ciò ch'eo dotto ne lo mio corag(g)io;/ e so che molto mi poria 'nantire/ aver contia del vostro signorag(g)io." Tras la respuesta de la Donzella, el poeta concluye: "Perc'ogni gioia ch'è rara è graziosa,/ mi son tardato, Compiuta Donzella,/ d'aver scritto a la vostra risposa/ la qual faceste a me fresca e novella.// E ben si testimonia, per la losa/ che di me usaste, che voi siete quella/ in cui altezza e gran valor riposa:/ cotal a(l)bor mostr' alto sua fior bella.// Sua fiore bella e d'amare lo frutto/ mostra 'n altezza com'è d'alto stato:/ però in gioia ab(b)o vostro detto tutto,// e pregovi che mi sia perdonato/ s'io m'invitai laove sone al postutto/ ch'io non son degno d'esser presentato." (Contini, 1960 : 436-438)

XV y que se convertiría en uno de los libros de viajes más interesantes del Medioevo peninsular. La alusión más clara y arriesgada aparece en una estrofa de oscura lectura, que nos dice: “Vivo en oraciones,/ este es mi meneo,/ non vistré colores/ ni aun cuantra peo/ fasta mis amores/ vengan, que deseo/ por ti, segund creo,/ non dará espuela.” (Pérez Priego, 1990: 45-46, vv. 62-69, y Severin, 1991).

Florencia Pinar tampoco nos brinda en sus canciones un retrato de la mujer de la época de los Reyes Católicos. Los efectos del amor son, como casi siempre, devastadores, y si Arias aludía a la tristeza interior y exterior, Pinar metaforiza sus estragos en una celebrada canción (Pérez Priego, 1990: 83, vv. 5-12, y Deyermond, 1978):

*Ell amor es un gusano,
bien mirada su figura:
es un cáncer de natura
que come todo lo sano.
Por sus burlas, por sus sañas,
dél se dan tales querellas
que, si entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.*

¿Podemos entender "lo sano" también como "lo bello"? Tal vez sí, pues la hermosura y la salud se han asociado como pareja durante siglos de una manera casi unívoca. La voz de Pinar, tras los recientes estudios publicados, parece menos insignificante de lo que la crítica tradicional había zanjado por ignorancia (Snow, 1984, y Deyermond, 1995), aunque la atribución de sus poemas y las relaciones textuales que propicia la presencia de su hermano a través de las “glosas”, no parecen del todo resueltas (Di Stefano, 1996: 243-247).

Lamentablemente para el tema que nos ha reunido aquí, la mejor descripción de la belleza femenina nos la brinda un poema recogido en el *Cancionero de Herberay des Essarts* de una autora de personalidad dudosa. Se trata de la *respuesta* de una tal "Vayona" a la *pregunta* de Diego de Sevilla. Según Charles Aubrun, editor de esta recopilación, *Vayona* podría ser una dama francesa de la corte de la condesa de Foix que gobernó Navarra entre 1457 y 1461, personaje a quien se aludiría en unos versos de claras reminiscencias literarias:

*Si mirades más vezes, Diego y hermano,
aquesta señora tanto excellente,
fallares que su real continente
es muy más divino que no humano;
su rostro y sossiego con tanta mesura,
su mirar tan honesto de sabia entendida,
todos aquestos con gran fermosura
la tienen velada y no adormida. ⁴*

Vayona podría ser un hombre, sin lugar a dudas, si atendemos a la configuración de su retórica, a su vocabulario e imagería. La pobreza de sugerencias resulta tal que ni tan siquiera vislumbramos la tímida subjetividad de otros poemas líricos femeninos, en donde entrevemos

⁴ La pregunta de Diego de Sevilla es la siguiente: “Dezitme, señora, si Dios vos dé vida,/ pues la discreción con vos siempre mora,/ la viril infanta de todas señora/ ¿para qué se nos muestra en son de dormida?/ Si es por estar tan bien basteçida/ de noble mesura sossiego en oír,/ la cara serena con poco reír,/ acto es de dama, por çierto, entendida.” (Ambas piezas en Pérez Priego, 1990 : 70)

unos mínimos rasgos que nos permiten aventurar el inicio de una lejana imagen propia. *Vayona* no se mira, sino que contempla a otra y sus versos copian, una vez más, la casuística heredada. La intimidad de trato que imaginamos parece también un mero pretexto para cumplir con el papel de mensajero que Diego de Sevilla le impone.

Y de un diálogo a otro, sin duda más atractivo. A pesar de los escasos versos de que disponemos de poetisas catalanas medievales, conservamos un singular debate, cuyo sentido primero alude plenamente a la belleza femenina: se trata de la “*Demanda feta per mossèn Ausiàs March a la senyora Na Tecla, neboda del Pare Sant*”, escrita hacia 1458. Se trata, como sabemos, de Tecla de Borja (1435-1459), sobrina de Calixto III y hermana de Alejandro VI, pontífices ambos de la poderosa familia valenciana que propició la formación literaria de esta joven viuda noble, que fuera clasificada como “*poetessa i al mateix temps com a dama intel·lectual*” (Massó i Torrents, 1936: 412). No puede ser éste el momento adecuado para abundar en un tema tan relevante como el de la educación de nuestras autoras; conviene subrayar en todo caso, ni que suene perogrullesco, su dimensión cortesana, que las distingue, también en este aspecto, de la lírica “popular” en boca de mujer, como pudieran ser las cantigas de amigo gallego-portuguesas o las *chansons de femme* francesas (Earnshaw, 1988).

El espacio cortés, su cultura e ideología, modela de forma rigurosa las piezas que estamos analizando. Ausiàs March se interroga sobre belleza e intelecto mediante una aproximación esquiva no sólo como consecuencia del género escogido y de la destinataria de su pregunta, sino también por el uso de una alabanza retórica -sobre la que deberíamos incorporar la diferencia de edad y la condición aristocrática del diálogo-: ¿qué sería más importante en nuestra dama, lo que admiran los ojos o lo que aprecian los oídos? Otros cuentan maravillas de ella, March, más experimentado en estas lides, entra en el juego literario y dirige su duda hacia quien mejor debiera darle cumplida respuesta (“*Vós, qui de totes valeu més/ així de fora com de dins*”), hacia quien, en definitiva, mejor ha podido contemplarse en el espejo ⁵. En su *resposta*, Tecla de Borja confirma nuestras sospechas:

*Oïdes vostres raons belles,
bon mossèn March, a qui em coman,
responc-vos breu al que dit han
segons jui que faç d'aquelles.
Molt poc estim lo que en mi és,
mas, puix forçat és lo meu dir,
al qui dirà més val que em mir,
jo li condemne lo procès.
Però, si parle lo revés,
de veritat mudant camins,
a vós remet los meus juïns,
qui sou de tots lo més entès.*

A mediados del siglo XV, Tecla de Borja acepta y rechaza a un tiempo las palabras del poeta, quizás por humildad, quizás por *coquetería*. Ella no puede -o no quiere- juzgar; aunque su versos nos sugieren que podría ser sujeto (lo es, ya de entrada, al responder), se complace al transformarse en objeto: se encomienda por partida doble a Ausiàs March y responde eludiendo

⁵ El texto de la *demanda* de March es el siguiente: “*Entre els ulls i les orelles/ jo em trop un contrast molt gran/ e d'aquell jutgessa us fan/ parlant de vós maravelles./ Dien los ulls que val molt més/ de vós lo veure que l'oir./ Elles no hi volen consentir,/ dient que lo contrari és./ Vós, qui de totes valeu més/ així de fora com de dins,/ d'aquests dos senys mirau les fins/ e no l'esguard que propi els és.*” (Ambas piezas en Ferraté, 1994 : 402-403)

o confirmando a través de quien la juzgue. Tecla condena y a un tiempo se inhibe, ni atiende a la finalidad de los dos sentidos propuesta ni a sus apariencias (March, 1959: 132-134). Su manera sutil nos confirma su inteligencia, su negativa a proyectarse nos impide calibrar la percepción de su propia belleza.

Los ejemplos de la lírica románica medieval apuntados en las presentes páginas confirman por partida doble la imposibilidad de una experiencia singular que nos permita tejer una genealogía de la percepción femenina de la propia belleza. Los escasos versos conservados nos recuerdan que el arte de la composición poética durante la Edad Media románica fue una empresa masculina, en donde las pocas mujeres que se atrevían a acometer tal práctica debían atenerse a una retórica impuesta. Nuestras autoras son, en la mayoría de los casos, convidadas de piedra en un festín de palabras cuyas reglas ni rompen ni transgreden. Se dejan querer y participan ocasionalmente para confirmar su obligado papel; su voz se modula a partir de los esquemas, ideológicos y técnicos, que se les brinda, como si no pudieran concretar por sí mismas su propia realidad.

La verdad es esa y no otra. Las mujeres medievales de estas cortes, de estas ciudades, de estos palacios y conventos, no pudieron construir sus identidades a través de la experiencia lírica, ajena a su continente y a su contenido. No pudieron, y muy pronto algunas de ellas lo supieron: utilizaron cartas y tratados, mostraron su piedad y sus visiones, sus sueños y su religiosidad, y, a veces también, su intimidad. Será sólo a través de estas vías menos transitadas donde observaremos el inicio de la autocontemplación. La lengua latina les resultaba mucho más reconocible, a pesar de la densidad secular de su retórica, pues ellas mismas fueron educadas en un latín más ineludible que la lengua vulgar, en pleno ejercicio de construcción y artificio. Todavía deberían transcurrir unos cuantos siglos para que la lírica pudiera convertirse en un sendero en donde pudiera traducirse la imagen que contemplaban ante el espejo ⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALENDA, Corrado (1993). "I Siculo-toscani". En *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Franco Brioschi & Costanzo Di Girolamo (eds.), Turín: Bollati Boringhieri, vol. I, 311-324.
- CHERCHI, Paolo (1989). "The Troubled Existence of Three Women Poets". En *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. William D. Paden (ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 198-209.
- CONTINI, Gianfranco (1960). *Poeti del Duecento*, Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi.
- DEYERMOND, Alan (1978). "The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar", *Mester*, 7, 3-8.
- DEYERMOND, Alan (1995). "Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones". En *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Juan Paredes (ed.). Granada: Universidad, vol. I, 31-52.
- DI STEFANO, Giuseppe (1996). "Romances en el Cancionero de la British Library, Ms. Add. 10431". En *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 239-253.
- DRONKE, Peter (1968). *La lírica en la Edad Media*. Trad. J. M. Pujol. Barcelona: Ariel, 1995.
- EARNSHAW, Doris (1988). *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. Nueva York: Peter Lang.
- FERRANTE, Joan M. (1989). "Notes Toward the Study of a Female Rhetoric in the Trobairitz". En *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. William D. Paden (ed.). Philadelphia:

⁶ Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a Lina Anguera, Gianni Pandolfi, Isabel de Riquer y Marta Segarra, quienes me brindaron su inestimable ayuda y sus consejos en diversos momentos durante la preparación de este trabajo.

University of Pennsylvania Press, 63-72.

FERRATÉ, Joan (1994). *Les poesies d'Ausiàs March. Introducció i text revisat*. Barcelona: Quaderns Crema.

LEJEUNE, Rita (1977). "La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, 20, 201-217.

MARCH, Ausiàs (1959). *Poesies*. Ed. Pere Bohigas. Barcelona: Barcino. 1959, vol. V.

MASSÓ i TORRENTS, Jaume (1936). "Poetesses i dames intel·lectuals". En *Estudis Universitaris Catalans. Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, 20, vol. I, 405-417.

MENEGHETTI, Maria Luisa (1984). *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Turin: Einaudi, 1992.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1990). *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid: Castalia.

RIEGER, Angelica (1989), "Was Bieiris de Romans Lesbian? Women's Relations with Each Other in the World of the Troubadours". En *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. William D. Paden (ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 73-94.

RIEGER, Angelica (1990), "En conselh no deu hom voler femna. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque", *Perspectives médiévales*, 16, 47-57.

RIEGER, Angelica (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen: Max Niemeyer.

RIQUER, Isabel de (1994). "Tota dona val mays can letr'apren: las trobairitz". En *Mujeres y literatura*. Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.). Barcelona: PPU, 19-38.

RIQUER, Martín de (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 1983.

RIQUER, Martín de (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

SEVERIN, Dorothy Sherman (1991). "Language and Imagery in Mayor Arias' poem *Ay mar braba esquiva* to her husband Clavijo". En *Homenaje a Hans Flasche*. K.-H. Körner y G. Zimmermann (eds.). Stuttgart: Franz Steiner, 553-560.

SNOW, Joseph (1984). "The Spanish Love Poet Florencia Pinar". En *Medieval Women Writers*. Katharina M. Wilson (ed.), Atenas: University of Georgia Press, 320-332.

PARA QUE LA DIOSA PUEDA BAILAR DE NUEVO

Sara Molina Doblas
Q Teatro. Cía. Sara Molina. Granada

”La mujer sólo puede desarrollar su nueva relación consigo misma a través de sus relaciones con otras mujeres”. Elisabeth Lenk.

M30. Esto no es África . Pornografía y Obscenidad. Trabajo experimental.

Granada, Festival Internacional de Teatro 1989. Un grupo de 33 mujeres procedentes de ámbitos profesionales diversos, actrices, amas de casa, enfermeras y estudiantes, se dan cita en una plaza pública de la ciudad convocadas por Jorge Molina, actor, y Sara Molina, actriz y directora de escena, con la intención de llevar a cabo una *performance*, trabajo experimental, fiesta ritual, experiencia vivencial, en el denominado *off* Festival.

Se trata de un trabajo de escritura escénica. “De lo que se trata es de escribir directamente sobre la escena con un lenguaje único, que más tarde podrá ser codificado”. José Sánchez. En ese momento lo literario se vive bajo la fórmula de Borges: “la literatura es un sueño dirigido”.

Así, metafóricamente, se prepara un guión escénico, cuaderno de dramaturgia -de imágenes soñadas- compuesto por una serie de “minisecuencias”, engarzadas poéticamente, que se somete al debate y la discusión y que se resuelve finalmente bajo el concepto de autoría propia por la directora de la puesta en escena, responsable del resultado final.

Se crea un espacio escénico formado por 33 mujeres que realizan un ritual de consagración de la belleza, exaltación de la vida, con elementos procedentes de los múltiples simulacros festivos de la “tribu urbana”. Un desnudo colectivo de las treinta y tres mujeres constituye la frase central de la propuesta escénica. Frase subrayada, en bastardilla, entrecomillada o cursiva. Una frase mayúscula escrita con el cuerpo de las treinta y tres mujeres en el lugar escénico.

“Los artistas y amantes del arte contemplan con deleite las apariencias superficiales, los fenómenos naturales, el cuerpo, e intentan descodificarlo, como si fuesen jeroglíficos, una lengua muerta, porque piensan que la imagen no basta en sí misma”, Elisabeth Lenk.

Se trata en ocasiones de la búsqueda de un único cuerpo a través de muchos, de ese lugar que es ser yo misma: “yo o ninguna parte”.

El escenario como página en blanco: oquedad, hueco, espacio vacío. Página escrita o dibujada. ”Espacio psíquico por el cual se pavonean las imágenes”. Allí la propuesta escénica deviene en signo.

“El arte matriarcal no es texto, no está limitado a la manufactura de productos artísticos. Por el contrario, es un proceso que da expresión externa a una estructura pre-existente, que se halla en el ritual de la danza. Es un proceso en que todos participan colectivamente para crear esa expresión externa: todos son simultáneamente autores y espectadores”, Heide Göttner-Abedroth.

“Con frecuencia, la mujer cree, al entrar en relación consigo misma por primera vez, cuando se refleja por primera vez a sí misma, que se ha vuelto loca. Pero esta locura aparente no es ninguna locura; es el primer paso hacia la cordura”, Elisabeth Lenk.

Las mujeres entran en escena tomadas de la mano.

Por los altavoces se nos comunica el inicio del ritual. Dará comienzo con la amputación de algún miembro de su cuerpo. Se dispone la mesa y los cuchillos, las mujeres acuden e

intentan llevar a cabo la acción, arrojan los cuchillos al suelo entre gritos. La situación es cómica, ridícula, profundamente irónica. Puede parecer que estas mujeres estuvieran locas.

Caen desmayadas al suelo, después corren de un lado a otro del espacio escénico hasta formar un grupo compacto que se desplaza en una carrera en la que permanecen unidas pero sin sentido; parecen estar buscando algo... Se detienen, toman contacto con los espectadores y se dirigen a ellos utilizando la letra de una popular melodía: “Me importas tú, y tú, y tú, y solamente tú”. Se arrojan contra los espectadores, les tocan, les besan y regresan a sus posiciones como si estas acciones fueran una transgresión de una prohibición explícita que ellas deciden romper por momentos. Forman una línea y se exhiben con movimientos de seducción insinuantes, cercanos a la danza. Guiñan a los espectadores y les animan a mirarlas. Se trata de un juego.

Una vez más se trata de la tentativa de encontrar un lenguaje con el cual hacer frente a la confusión. En el camino que la construcción o *deconstrucción* de este lenguaje recorre, están presentes la contaminación y la mezcla, los caminos abiertos y los que no conducen a ninguna parte y los caminos cerrados por el discurso del Amo.

Está presente el intento de crear un discurso de *estética feminista* que intuitivamente se verifica en nuestra práctica, pero que en ese momento se desconoce.

El espacio escénico se busca como espacio de *verdad* o más bien como espacio de consagración de la verdad, versus catarsis, o más bien *éxtasis*, que raramente conseguiremos, tal vez en alguno de los ensayos, en el primer ensayo de nuestro desnudo colectivo. Luego frente al espectador tomaremos en cuenta otras razones, nos tomarán...

Renunciaremos al espectáculo en favor de la celebración de un acto de comunicación.

“Algún día, en el futuro, los hombres se dividirán en prudentes y locos, como las vírgenes de la Biblia. Los locos se desesperarán, rechinarán los dientes y harán muecas, y rezarán porque se restablezcan las viejas relaciones. Los prudentes pulirán sus lámparas y esperarán”, Elisabeth Lenk.

La representación se llevará a cabo en la capilla, desmantelada desde hace tiempo, de un instituto de la ciudad durante dos días, a partir de las once de la noche, favoreciendo de este modo la presencia de los espectadores habituales del Festival de Teatro y convocando a todo tipo de público, asociaciones de vecinos y gente del barrio. La entrada es gratuita y el material escenográfico, de iluminación y sonido, vestuario, etc., es íntegramente aportado por el equipo.

Previamente los ensayos se han desarrollado durante una semana antes de la representación, en el patio del instituto, desde las once de la noche hasta la una de la madrugada; este es el único horario posible para permitir la asistencia de la mayor parte de las mujeres con jornada laboral.

Una primavera inclemente nos obliga en alguna ocasión a ensayar bajo la lluvia, todas las mujeres demuestran ante cualquiera de las muchas dificultades que se presentan durante el proceso, un entusiasmo y alegría que colman de sentido esta experiencia.

Finalmente, las dos representaciones se llevan a cabo con una presencia importante de espectadores que reclaman más actuaciones para aquellos que no han podido ver *lo que allí ha sucedido*.

La sensación del equipo tras las actuaciones es de pleno éxito, entendiendo ese éxito como la capacidad de provocar, con este acto teatral, una respuesta de comunicación y empatía totales con el público asistente a cada representación.

Se ha tratado esencialmente de una narración metafórica sobre la mujer, la belleza y la alegría de estar vivo. La propuesta escénica toma al conjunto de las mujeres y a un niño de cinco

años como soportes para este ritual de celebración de la vida. Los deja libres en el espacio y recoge la mirada *inocente* del que acude a verlos.

En la *estética matriarcal* "la fuerza principal es lo erótico, y no el trabajo, la disciplina, la renuncia. Su principio primario es la continuación de la vida como ciclo de re-nacimientos, y no la guerra o la muerte heroica por unos ideales abstractos e inhumanos. La comunidad, la maternalidad y el amor de hermanas son las reglas básicas de la sociedad matriarcal, y no la autoridad paterna, el dominio del marido, el egoísmo personal y grupal".

"Y no requiere ningún saber técnico especial. Es más bien la capacidad de dar forma a la vida y de cambiarla; es en sí mismo energía, vida, un impulso hacia la estetización de la sociedad. Nunca puede estar divorciado de una compleja acción social, porque es él mismo centro de esa acción", Heide Göttner-Abendroth.

Las mujeres entran en fila abrazas unas a otras, cantando una canción tribal, en el espacio vacío de la escena, están completamente desnudas. Componen después un friso móvil de posiciones corporales, como si posaran para ser esculpidas, pintadas, miradas. No se trata de exhibirse sino de entregarse sinceramente a la mirada del otro, ese Otro "que vendrá y te comerá", eso nos dijeron, pero puede que no siempre sea cierto.

Reaparecen en escena vestidas con trajes de flores, saltan unas contra otras y se encuentran en su salto, se empujan o se abrazan. Un niño que ha permanecido sentado en escena todo el tiempo, y que en esta representación se ha dormido, es despertado de su sueño, e invitado a colocar un pequeño jarrón de cristal en el suelo del escenario. Las mujeres, ahora de una en una, traen un ramo de flores y lo colocan en el florero que se llena de inmediato. Las mujeres arrojan las flores al suelo, o contra los espectadores, sobre sí mismas.

Depositán al pequeño en un nido de ramas y hojas secas, junto al que se han colocado dos cigüeñas de escayola modeladas en tamaño gigante. Suena una composición al piano de Satie, las mujeres forman una hilera y en una disociación rítmica de movimientos y música, bailan un canción hasta caer extenuadas.

Descansan en el suelo, respiran, jadean, se levantan unas a otras y continúan cada vez con más fuerza su danza, con más vehemencia.

La música cesa.

Suena ahora un tango, las mujeres invitan a los espectadores y espectadoras a bailar.

El espacio escénico es ocupado por todos. La acción concluye. Actrices y espectadores aplauden. Todas las puertas de acceso al local se abren al tiempo.

"Los impulsos eróticos y agresivos no se dejaban simplemente en libertad -fiesta primitiva- se bailaban y así, quedaban contenidos dentro de un contexto social, el de la danza.

El cambio que esto operaba en la realidad social era lograr una vida comunal nueva y significativa. [...] hoy día [...] el *ethos* subyacente de la magia se ha perdido. En cambio, sólo está al servicio de las presiones de la sociedad patriarcal, para conformar, para disimular y para manipular [...] No sólo estaban involucrados el intelecto, los sentimientos, y la capacidad de acción, sino también el medio natural... es tarea del arte matriarcal moderno desarrollar un sistema de actividades simbólicas basado en un "*ethos* de la magia" que corresponda a nuestro actual saber", Heide Göttner-Abendroth.

DONA, BELLESA I PORNOGRAFIA: MASTERPIECES DE SARAH DANIELS.

Enric Monforte
Universitat de Barcelona

El concepte de bellesa està conformat segons un cànon estètic predeterminat per la ideologia capitalista i patriarcal en la qual està basada la societat actual i que estableix clarament els llocs a ocupar per l'home i la dona. En el cas de la dona, aquest cànon, a les darreries del segle XX, tendeix a reforçar per una part una imatge física predominantment andrògina i per l'altra una posició de submissió envers l'home. L'ús de la pornografia és una pràctica i un exemple perfecte per demostrar aquesta idea. *Masterpieces*, l'obra teatral de Sarah Daniels, tracta de la pornografia en les seves diferents formes i en els efectes que aquesta té en la vida de les persones, fonamentalment dones. Per altra banda, l'aplicació de teoria cinematogràfica feminista tant al fet pornogràfic com al fet teatral en si mateix ofereix noves perspectives d'anàlisi.

Sarah Daniels és una feminista radical lesbiana que creu en la idea de l'artista com a terrorista (Minwalla, 1990: 26). Certament, a Daniels li agrada utilitzar el teatre per provocar i fer tremolar els fonaments d'una societat per altra banda terriblement conservadora. Daniels pertany a la tendència radical -també anomenada cultural- del feminisme britànic, malgrat que en el seu teatre també es puguin trobar elements propis d'altres tendències¹. El feminisme radical o cultural, segons Gayle Austin, "*stresses [the] superiority of female attributes and [the] difference between male and female modes; favors separate female systems, [and considers the] individual [as being] more important than the group*" (1990: 6). D'aquestes tres característiques, les dues primeres (com veurem a continuació) poden aplicar-se perfectament a *Masterpieces*, mentre que la tercera és problematitzada pel contingut ideològic del text.

Segons Tracy Davis, *Masterpieces* (1983) "*depicts the hegemonic exertion of men's power over women, individually and generically*" (Davis, 1989: 94). L'argument es pot resumir així: la Rowena és una assistent social de classe mitjana a qui la vida li canvia totalment a partir de la progressiva presència de pornografia. Les bromes sexistes aparentment innòcues, les revistes i vídeos pornogràfics i, finalment, les pel·lícules *snuff* (pel·lícules on s'assassina persones) la fan trencar el seu matrimoni i empènyer un desconegut que l'estava molestant al metro. L'obra se centra, doncs, en els "*effects of pornography on women and argues that pornography is indissolubly linked with masculine hegemony*" (Davis, 1989: 89). També podríem dir, seguint Elaine Aston, que Daniels utilitza Rowena "*to illustrate the devastating effects which systems of representation (women represented as Woman) have on women's lives*" (Aston, 1995: 129). És a dir, per mostrar la manera com el poder objectifica les dones.

Els personatges principals de l'obra són tres matrimonis de classe mitjana i una dona de classe obrera. Rowena, la protagonista, sembla raonablement feliç en el seu matrimoni amb el Trevor, qui participa a les feines de la casa malgrat que sembli necessitar l'aprovació constant de la seva dona. A través de la seva feina, la Rowena entra en contacte amb la Hilary, una prostituta mare soltera que, a l'obra, representarà la classe obrera. En contraposició a la Rowena, la Hilary no té estudis, i posa al seu fill el nom de "Heathcliffe", però no com a homenatge a Emily Brontë sinó per una cançó de Kate Bush. L'exerció del poder dels homes sobre les dones és clara en el cas de la Hilary com a dona, com a dona pertanyent a la classe obrera, com a mare soltera, i com a

¹ Aquestes altres tendències són la liberal o burgesa i la materialista o socialista.

prostituta. El personatge de la Hilary és també rellevant estructuralment, ja que al bell mig de l'obra, en un llarg monòleg que actua de pont entre les dues parts, ens explicarà la seva vida, en la qual l'exerció de l'opressió a través del sexe és evident. Així, des que era a l'escola, la Hilary s'adonava de la manera en què els nois la miraven: "*When I was about thirteen I used to look at the boys in our class looking at us, and think how odd that they wanted to stick their cocks in us*" (Daniels, 1991: 196)². Més endavant, passa també per un seguit d'experiències relacionades amb diferents mètodes anticonceptius per acabar paradoxalment quedant embarassada com a conseqüència del trencament d'un preservatiu. La mirada sobre la seva vida és lúcida: "*Still at sixteen I was old enough to know me life had been mapped out*" (198). El fet que l'autora utilitzi un personatge com aquest com a contraposició als valors de la classe mitjana i com a exemple d'opressió social i de classe és un tret que correspondria a la vessant materialista del feminisme, la qual emfatitza qüestions de raça, classe social i tendència sexual. També seria, per tant, una excepció a la vessant radical. L'altra excepció seria la importància que *Masterpieces* dona al concepte de grup, en aquest cas de dona com a grup. Allarg de l'obra, la Rowena, la Yvonne i la Jennifer formen progressivament un autèntic nucli que serà totalment oposat al format pels personatges masculins de l'obra: els seus respectius marits, Trevor, Ron i Clive. El món femení és vist, per Daniels, com a una alternativa a l'agressió constant del món masculí, opressió que es manifesta en forma de bromes sexistes, de violència verbal o fins i tot de violència física (com es veu en la violació de Ron a Hilary). En aquest sentit, l'obra és totalment radical i encara podríem dir que essencialista, ja que la dona és tractada de manera decididament superior a l'home. Les dones de l'obra tenen un altre sentit de l'humor, estan més relacionades amb la terra, tenen un altre ritme interior. Els homes, per contra, semblen reclamar constantment una atenció sexual i són del tot insensibles als estats d'ànim de les seves dones. També es defensen entre ells i formen grups de pressió. De fet, Daniels sembla no trobar cap possibilitat d'enteniment entre els sexes ja que la relació existent és clarament la d'opressor/oprimida i cap dels personatges masculins sembla tenir la intenció de millorar la situació, de cedir una part del seu poder. D'aquesta manera, el títol de l'obra esdevé representatiu, ja que pot considerar-se com "*an ironic pun on the grim reality of a patriarchal culture as well as a reminder of men's centrality, women's customary marginality, and the wielders and genital weapons of power (the «masters» and their «pieces»)*" (Davis, 1989:94-95).

M'agradaria en aquest punt parlar de la possible aplicació de la teoria cinematogràfica feminista a l'obra i, concretament, del concepte de "*the gaze*", definit per Laura Mulvey i Ann Kaplan. A l'escena 8 de l'obra, Yvonne, amiga de Rowena des que anaven a l'escola, i immersa en una profunda crisi matrimonial que la fa fins i tot sentir revulsió cap al semen, diu a Rowena: "*Men, it's all to do with the way men are taught to view women*" (202, l'èmfasi és meu). Poc després, Rowena demana a Yvonne que li deixi veure unes revistes pornogràfiques que aquesta ha requisat a l'institut de secundària on treballa. Les paraules de Rowena després d'una estona observant les revistes són significatives: "*How they must hate us*" (204). El gènere masculí observa, doncs, el femení, i en conseqüència aquest últim és objectificat. El com s'arriba a aquesta objectificació té una resposta psicoanalítica. Jacques Lacan explica que una vegada la nena ha entrat dins l'ordre simbòlic que distingeix entre subjecte i objecte, aquesta és assignada al lloc d'objecte (o mancança). Ella és aleshores "*the recipient of male desire, passively appearing rather than acting. Her sexual pleasure in this position can thus be constructed only around her own objectification*" (Kaplan, 1983: 26). La dona és, doncs, objectificada com a conseqüència dels sistemes de representació existents. Segons la crítica britànica Laura Mulvey "*pleasure in looking*

² Totes les cites posteriors de l'obra pertanyen a aquesta mateixa edició.

has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly [...] she holds the look, plays to and signifies male desire" (Mulvey, 1975: 750). En aquest sentit, les paraules de la Rowena i de la Yvonne adquireixen un nou significat. Com a conseqüència de la ideologia patriarcal de la societat, l'espectador de cinema o de teatre, així com el consumidor de pornografia, és considerat intrínsecament masculí. Com a tal, la visió que tindrà de la dona serà des d'una posició activa, com a objecte sexual o, el que és el mateix, com a fetitx. Això estaria relacionat amb el fet que, des d'una perspectiva psicoanalítica, la dona pot representar un problema per a l'home, ja que epitomitza el temor a la castració. Segons Mulvey,

She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of penis, implying a threat of castration and hence unpleasure. Ultimately, the meaning of woman is sexual difference, the absence of the penis as visually ascertainable, the material evidence on which is based the castration complex essential for the organisation of entrance to the symbolic order and the law of the father. Thus the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified. (753)

La dona és per tant la receptora de la mirada masculina, i com a receptora adquireix el significat del desig masculí. Aquest desig, però, ve acompanyat d'un temor a la castració que la dona representa, segons Lacan. És en aquest context que les paraules de la Rowena adquireixen un sentit clar, i sobretot si ho apliquem al món de la pornografia. L'objectificació de la dona respon, doncs, a una economia del desig masculí. Mulvey i Kaplan també relacionen la identificació de l'espectador amb el protagonista masculí d'una pel·lícula amb el que Lacan anomena "la fase del mirall". Aquesta fase té lloc quan el nadó es reconeix a un mirall com a ésser independent del cos matern. Aquest reconeixement implica el seu pas del món imaginari al món simbòlic, que també està definit per l'adquisició del llenguatge, la identificació amb el pare i l'acceptació de la llei que aquest representa. Segons Kaplan i Mulvey, la identificació que té lloc entre l'espectador i el protagonista masculí d'una pel·lícula produeix una constant repetició de la "fase del mirall", un constant accés a aquest món simbòlic, a ocupar una posició de subjecte. Segons Kaplan, "*The idealized male screen heroes give back to the male spectator his more perfect mirror self, together with a sense of mastery and control*" (1983: 28). I és aquesta posició la que es nega a la dona i la que les crítiques feministes reivindiquen. La dona, símbol d'objectificació pels sistemes de representació socials i culturals conservadors, pot intentar apropiarse de la mirada i feminitzar-la. Per això, però, li caldrà primer "deserotitzar-la" (Kaplan, 1983: 28). En el cas de la pornografia heterosexual, en qualsevol de les seves formes (fotografia o vídeo) l'espectador masculí s'identificarà amb els personatges masculins, que passaran a ser "ego-ideals" (Kaplan, 1983: 28) per a ell. Identificant-se amb ells, hi projectarà el seu desig masculí cap a les actrius. Els actors, posseint les actrius, actuaran com a emissors del consumidor, que simplement exercirà el seu poder com a membre del patriarcat. La Rowena s'adona que els consumidors de pornografia odien les dones per l'amenaça que representen per a la seva virilitat i també perquè la dona està totalment relegada a la categoria d'objecte passiu.

No vull acabar sense referir-me a l'escena final de l'obra. Rowena és al jutjat, esperant rebre la sentència per haver empès un home al metro. Al ser qüestionada per una dona policia sobre el motiu pel qual va obrar d'aquella manera ella explica en un monòleg esfereïdor el contingut d'una pel·lícula *snuff* que acabava de veure la nit del crim. Explica

com una noia és assassinada davant de la càmera pel director de la pel·lícula, com aquest li talla la mà amb una serra mecànica i, finalment, com l'obre en canal per acabar traient-li les entranyes en un ritu macabre. La Rowena contrasta l'expressió de plaer, de poder i de triomf de l'assassí amb la por, el dolor i el terror extrems a la cara de la víctima. Quan la Rowena acaba, la dona policia testifica el que ha dit: "*I've seen photos, hundreds of photos of little girls, young women, middle-aged women, old women...with torn genitals, ripped vaginas, mutilated beyond recognition. I try to not think about it*" (230). Segons R.Coward, la societat escriu els seus missatges sexuals sobre el cos femení. Aquesta mateixa societat patriarcal escriu també el seu desig masculí sobre el cos de la dona i després el destrueix, de la mateixa manera que evita, tallant-li literalment la mà, que la noia assassinada de la pel·lícula *snuff* pugui escriure per ella mateixa o, el que seria el mateix, pugui deixar de ser un objecte. També l'anihilació del cos i del sexe femení després d'haver-lo posseït pot entendre's com una transformació en fetitx, com una recerca del penis que faci desaparèixer la por a la castració que provoca la visió de la vagina. És per això que la dona policia parla dels genitals femenins destrossats. I és aquesta por, segons Sarah Daniels i en paraules de la Rowena, la conseqüència de l'odi extrem dels homes cap a les dones, i que es fa totalment palès en el negoci pornogràfic.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ASTON, Elaine (1995). *An Introduction to Feminism and Theatre*. Londres: Routledge.
- AUSTIN, Gayle (1990). *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- DANIELS, Sarah (1991). *Plays: I*. Londres: Methuen, 1997.
- DAVIS, Tracy C. (1989). "Extremities and Masterpieces: A Feminist Paradigm of Art and Politics". *Modern Drama*, 1: 89-103.
- KAPLAN, E. Ann (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Londres: Routledge, 1993.
- MINWALLA, Framji (1990). "Sarah Daniels: A Woman in the Moon". *Theater*, 3: 26-29.
- MULVEY, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast, Marshall Cohen y Leo Braudy (eds.). Oxford: Oxford University Press, 746-757.

LA "RARA BELLEZA" DE LAS DAMAS EN LAS NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS Y DE MARIANA DE CARVAJAL

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona

El amor genera la trama en casi todas las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), los *Desengaños amorosos* (1647)¹ de María de Zayas y en las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal. Y como el amor, en definición platónica, es deseo de hermosura, las damas que pueblan las páginas de estas novelas son casi todas hermosas. La misma palabra implica ya su retrato, heredado de la lírica. Desde la tradición trovadoresca asumida por el petrarquismo, la dama es hermosísima y cruel, es la *belle dame sans merci* que desdeña al yo poético -la voz de la lírica-, que no tiene perfil, sólo es sujeto y albergue de sentimiento. El canon de belleza se crea en esencia con la descripción del rostro: desde el cabello rubio, largo, ondulado, que será oro, incendio, sol, mar, golfo de luz en metáforas que se fosilizan, a sus labios rojos, claveles, corales, rubíes, púrpura, que destacan sobre la blancura de la piel. Decir "hermosa" supone evocar ese canon invariable (Catenazzi, 1977 y Savona, 1973). En la lírica italianizante de la Edad de Oro, gracias a esa codificación, los grandes poetas pueden superponer atrevidas metáforas y llegar a bellísimas y audaces creaciones (Navarro, 1995).

En la novela no hay ruptura. Ni los escritores ni las escritoras renuncian a la convención, pero el discurso sí puede asomar distinto, a diferencia del de la lírica, que está también codificado. Ni María de Zayas ni Mariana de Carvajal se detienen casi nunca en el retrato de sus personajes, pero cuando lo hacen, surge la imagen esperada. Una de las más desgraciadas protagonistas de un *Desengaño*, Elena, será, por supuesto, "hermosísima"; sus carnes serán "blanquísimas y delicadas"; sus cabellos "más eran madejas de Arabia que otra cosa"; sus hermosas manos "parecían copos de blanca nieve" (236-37), pero su retrato se precisa para indicar la condición desastrada en la que vive (cómo va pobremente vestida, vulgarmente peinada, cómo lleva una calavera en las manos obligada por el cruel de su marido).

Sólo asoma en ambas novelistas una nota excepcional: el color castaño del cabello de una dama. Zelima, la protagonista del *Desengaño* primero, tiene "largos, ondeados y hermosos cabellos, que ni eran oro ni ébano, sino un castaño tirante a rubio" (123-24), y lucen sobre su vestido, que se describe minuciosamente. De esa falsa mora -no será Zelima, sino Isabel- se destaca la armonía de su andar y se intensifica con términos de comparación adecuados a su aparente identidad: "la hermosura, el donaire, la majestad de sus airosos y concertados pasos no mostraba sino una princesa de Argel, una reina de Fez o Marruecos, o una sultana de Constantinopla" (124).

Doña Leonor, una joven viuda alegre, que intentará en vano conquistar al protagonista de *La industria vence desdenes*, una de las novelas de Mariana de Carvajal, es también castaña, y su cabello se describe asimismo sobre el elegante vestido:

Era el pelo de vara y media y de color castaño claro, y rizado de menudos rizos, dejando a la parte del rostro lo bastante para copete y guedejas; dejó lo restante caído a la espalda; púsose un apretador de esmeraldas y

¹ Se editan como *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto, de Doña María de Zayas Sotomayor*. Cito siempre los *Desengaños amorosos* por la edición de Alicia Yllera.

algunas rosas de grueso aljófara, con otras muchas rosas y sortijas; con un vestido de color de perla con franjas de oro sobre vivos leonados, y muchos alamares en la ropa guarnecida de los mismos vivos. (Carvajal, 1993)

(En las novelas cortesanas, al igual que las pastoriles, se describen minuciosamente los trajes, no las personas).

La hermosura lo abarca todo. La hermosa Florentina, en el décimo y último *Desengaño*, tiene "más que hermosas mejillas", por donde resbalan lágrimas, y se deja caer con "un profundo y hermoso desmayo" (499).

La hermosura es una cualidad esencial para la mujer. Como decía Castiglione en *El cortesano* -traducido por Boscán- "es mucho más necesaria en la dama que en el cortesano; que ciertamente a la mujer que no es hermosa, no podemos decir que no le falte una muy gran cosa" (Castiglione, 1994). Los pilares que sustentan la perfección de la dama son la hermosura, la nobleza y la riqueza; los tres atraen la voluntad del hombre. Dirá María de Zayas, en boca de doña Francisca, en el *Desengaño* octavo: "Pues parece que por lo admirable de ver juntas en una mujer nobleza, hermosura, riqueza y virtud, no sólo admira, mas es imán que se lleva tras sí las voluntades" (*Desengaños*, 372).

A veces -no siempre-, la hermosura suple al dinero. Un caballero casa en un relato de Mariana de Carvajal, "con una dama igual a su calidad, tan hermosa que la sirvió de dote su belleza" (134). Y el conflicto central de esta novela, *La industria vence desdenes*, surge porque la bella protagonista, empobrecida por la afición desmedida por el juego que tenía su padre, ya muerto, siente su situación económica como escollo insalvable para poder aceptar el amor de su amado Jacinto. La riqueza del tío del joven, canónigo, resolverá el conflicto.

En cambio, la desgraciada protagonista del *Desengaño* octavo, doña Ana, hermosísima, pagará con la muerte su pobreza. Sus dos hermanas sí casan "por su hermosura, sin dote, con dos capitanes" (387), pero no son materia novelable. Su espantoso marido, don Alonso, primero "le daba a cada paso en la cara con su pobreza" (392), y acabará cercenándole la cabeza con un gran cuchillón mientras ella, descuidada, estaba comiendo.

La hermosura delata el otro pilar de la dama: la nobleza. En novelas cortesanas, se intuye la resolución del conflicto gracias a la extraordinaria belleza de la protagonista; es un anticipo de la anagnórisis que permitirá un matrimonio juzgado imposible por la aparente baja condición de la muchacha². La trama de *La Venus de Ferrara*, la primera novela de Mariana de Carvajal, está asentada en esta premisa. Floripa se disfrazará de labradora para ver a su primo, el duque, y éste la distinguirá entre todas y se enamorará de ella. La hija de ambos, Venus, también de "rara belleza" -término que se repite una y otra vez para encarecerla- se hará pasar por su doncella para ver a otro duque, que a su vez intercambia su papel con el de un privado suyo. Los disfraces no impedirán que cada cual se enamore de quien debe. Como dice el intuitivo duque: "No se puede negar que la princesa es muy linda, mas en esta dama echó naturaleza todo el resto", (34).

La presentación de la protagonista de *Celos vengan desprecios*, de Mariana de Carvajal, une la preeminencia de su estado a su extraordinaria belleza: "Narcisa, dama milanese, señora de vasallos, tan ilustre por su sangre como altiva por los pensamientos, era de tan rara hermosura que se aventajaba a todas las demás de su patria" (119). Entre sus pretendientes está el duque Arnaldo, "feo de rostro y sobrado de condición", y no tiene, por supuesto, ninguna posibilidad de optar a su mano, ni tan siquiera será antagonista del vencedor.

² Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La gitanilla* y en *La ilustre fregona* de Cervantes.

La hermosura tiene un enorme poder. Pone en marcha la trama o incluso amortigua la reacción contra la palabra hiriente. María de Zayas aprovecha las atractivas historias que cuenta para lanzar apasionadas y furibundas arengas contra los hombres en advertencia continua a las mujeres de sus engaños y maldades (sobre todo en los *Desengaños*). Al comienzo de la noche segunda, "salieron las desengañadoras siguiendo a Lisis [...] muy ricamente vestidas y aderezadas". Los caballeros quedan admirados "de tanta hermosura y gallardía", las juzgan angélicas, divinas, y se rinden: "en lugar de vengarse, se rindieron". Más que el poder de la argumentación, de nuevo prevalece el de la hermosura, que parece ser la única arma eficaz que se otorga a la mujer. Así los atentos caballeros que escuchan a las "desengañadoras" pierden el enojo "pareciéndoles que con las deidades no se puede tener rencor" y deponen su resistencia diciendo: "Aunque más mal digáis de nosotros, os lo perdonaremos, por el bien de haber visto tanta hermosura" (259). No los convencen, pero aceptan escuchar la reprimenda por el gozo de admirar su belleza.

La hermosura es, sin embargo, un arma de doble filo. Vence, pero acarrea desgracias; seduce y destruye; hasta en la fraseología popular se habla de la fortuna de la fea. Como dice María de Zayas de doña Mencía, la protagonista de su *Desengaño octavo*, "hermosa es fuerza que lo sea, porque había de ser desgraciada" (372). Un novelista casi contemporáneo de las dos escritoras (sus *Intercadencias de la calentura de amor* se publican en 1685), Luis de Guevara, me da las palabras que avalan tal afirmación:

No hay libro que no diga que la hermosura, ya que no es delito en quien la tiene, por lo menos se ha de recatar como si lo fuere. Septimio Florente Tertuliano dice: "Del mismo don de la hermosura se ha de avergonzar la que lo es", en que casi da a entender que es culpa la hermosura. ¿Qué pechos y corazones castos no atropelló este contagio dulce? ¿Troya no estuviera en pie? ¿Grecia no reinara? ¿Y las cinco puertas de Tebas no se sustentaran en sus quicios a pesar del tiempo? (*Novelas amorosas*, 1986: 318)

A la hermosura de la mujer se le atribuyen los desastres colectivos creados por los hombres: las guerras, y los familiares: la pérdida del honor.

No nos extraña así que Teresa de Ávila, al hablar de su madre, nos diga cómo disimulaba su belleza: "Mi madre también tenía muchas virtudes, y pasó la vida con grandes enfermedades. Grandísima honestidad: con ser de harta hermosura, jamás se entendió que diese ocasión a que ella hacía caso de ella; porque, con morir de treinta y tres años, ya su traje era como de persona de mucha edad" (Santa Teresa, 1986: 97). Y no puedo dejar de recordar a ese maravilloso personaje cervantino, la pastora Marcela, defensora de su libertad ("Yo nací libre y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos"). Ella es consciente de su belleza y del poder que tiene, pero confía también en el de su palabra: "Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras" (*Quijote*, I, 14). Pero cuando acaba su discurso, algunos quieren seguirla "sin aprovecharse del manifiesto desengaño que habían oído": la fuerza de la palabra es vana frente a la atracción de la hermosura. Pero ahí está don Quijote, que sí oye y escucha las palabras de Marcela, para evitarlo: "Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía" (Cervantes, 1962: 144).

Las mismas damas son conscientes de que su hermosura es la que les acarrea su desgracia. Zelima o Isabel Fajardo dice de la suya: "No sé si es tanta como decían; sólo sé que fue la que bastó a perderme" (130).

La hermosura despierta en el hombre el deseo de poseerla, y él no cesa hasta conseguir saciar su apetito: "los hombres empiezan amando y acaban venciendo y salen despreciando" le

dice Roseleta a don Juan, el amigo de su esposo que la ronda (*Desengaño tercero*, 208). No les frena el estado de la dama, porque precisamente al estar casada aparece más en público y hay más ojos que la miran. Soltera, sus padres o familiares la guardan celosamente hasta desposarla; casada, hace vida social y se convierte en objeto de deseo. El peligro no se conjura, por tanto, con el matrimonio. Lo atestigua doña Inés, la protagonista del *Desengaño quinto* (*La inocencia castigada*): "siendo doncella, jamás fue vista, por la terrible condición de su hermano y cuñada; mas ya casada, o ya acompañada de su esposo, o ya con las parientas y amigas, salía a las holguras, visitas y fiestas de la ciudad" (266). Don Diego llegará a las prácticas nigrománticas para poseerla. Sus familiares, a pesar de saber su inocencia, la emparedarán.

Una vez gozada la hermosura, deja de atraer. Llega el olvido y la búsqueda de otra hermosura. Como le advierte la narradora -Lisarda es la desengañadora- a Octavia, la protagonista del *Desengaño segundo*, que se entrega a Carlos fiada en su palabra de matrimonio: "¡Ah, Octavia, y qué engaño se te previene! En la hermosura te fías, sin mirar que es una flor que, en manoseándola un hombre, se marchita, y en marchitándose, la arroja y la pisa" (178). Razón tenía porque "finalmente, Carlos aborreció a Octavia, y estaba tan cansado de ella, que se pasaban los dos y los tres días que no la veía, y si la veía, era a fuerza y con poco asiento" (183). Se casará con Camila, "medianamente hermosa y sumamente rica" (183), ejemplo de cómo la riqueza a veces suple la hermosura, unida además a la novedad. La costumbre hastía; lo nuevo despierta el deseo. Así dirá la desengañadora de Camila: "aunque no muy hermosa, el trato y ser ropa nueva le hacía de apetecerla. Tenía Camila la belleza que ha de tener la propia mujer, pues más en las virtudes que en la hermosura ha de florecer; demás que no era tan fea, que pudiera por esto ser aborrecida, y cuando lo fuera, la hiciera hermosa más de cincuenta mil ducados que tenía de dote" (187).

Hay otro sustituto de la belleza: el gesto. Implica ya una actuación y, por tanto, un objetivo. Para conseguirlo, la dama, que no suele serlo, despliega el arte de la seducción y obtiene sus frutos. En el *Desengaño tercero*, Angeliana, a la que don Juan había gozado "con palabra de esposo", quiere vengarse de él y de su mujer. Añade Nise, la desengañadora, "era libre y había errado, causa para que algunas se den más a la libertad" (220). Y acudo a Galdós, a la Saturna de *Tristana* para ilustrar el uso de la palabra: "Libertad, aunque esta palabra no suena bien en boca de mujeres. ¿Sabe la señorita cómo llaman a las que sacan los pies del plato? Pues las llaman, por buen nombre, *libres*. De consiguiente, si ha de haber un poco de reputación, es preciso que haya dos pocos de esclavitud" (Pérez Galdós, 1969: 34-35). Pero volvamos al siglo XVII, a Angeliana y a su comedia de la seducción: "Poníase en las partes más ocasionadas para que don Pedro la viese, y aunque no era tan hermosa como Roseleta, los ademanes libres, con otras señas que con lascivos ojos le hacía, como ya él aborrecía a su esposa, le atraieron de suerte que vino a conseguir su intento, de modo que don Pedro se enamoró de ella, entrando en su casa, no como recatado amante, sino con más libertad que si fuera su marido" (220). El esposo acabará con Roseleta con un procedimiento semejante al de *El médico de su honra*: la deja desangrarse (la habían sangrado por estar enferma, y quitándole la venda, "le destapó la vena"). Le queda, eso sí, la belleza del martirio: "estaba la más bella cosa que los ojos humanos habían visto" (221).

La belleza puede fingirse. Ya Castiglione en *El cortesano* indicaba la necesidad de favorecer la belleza -¡tan necesaria para la mujer!- con recursos disimulados: "siendo un poco más gorda o flaca de lo que conviene o siendo blanca o algo baza, es bien que se ayude con saberse vestir como mejor le estuviere; mas esto halo de hacer tan disimuladamente que cuanto más cuidado pusiere en curar su rostro y en traer su persona aderezada, tanto mayor descuido muestre en ello" (Castiglione, 1994: 355).

Los afeites preocupan a María de Zayas, los ve como una pérdida de tiempo porque su dedicación a ellos desvía a las mujeres del camino que tienen que emprender: "pues no hay duda que si no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres" (228)³.

En pleno discurso combativo, exhorta al abandono de esas fútiles preocupaciones para apoderarse del coto vedado por y para los hombres. La hermosa Filis, que es la narradora del *Desengaño cuarto*, encarna la voz apasionada de María de Zayas:

De manera que no voy fuera de camino en que los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos. ¡Ah, damas hermosas, qué os pudiera decir, si supiera que como soy oída no había de ser murmurada! ¡Ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas, con el entendimiento, y otras, con las armas! (231)

Trescientos cincuenta años después, su voz no suena, por desgracia, todavía del todo extemporánea. Las galas, rosas y rizos son consustanciales a las damas en estas novelas y siguen siéndolo -¿por qué no?- hoy para nosotras. No hay que abandonar la única prerrogativa que siempre se nos ha dado, la posibilidad de ser hermosas, pero tampoco hay que olvidar su grito de "¡volvamos por nosotras!". Dejemos descansar las armas, pero no escondamos nuestro talento en el hoyo bíblico y usemos nuestra inteligencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVAJAL Y SAAVEDRA, Mariana (1993). *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*. Ed. Catherine Soriano. Madrid: Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1994). *El cortesano*. Ed. Mario Pozzi. Madrid: Cátedra.
- CATENAZZI, Flavio (1977). *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*. Brescia: Morcelliana.
- CERVANTES, Miguel de (1962). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1995). *La mirada al texto*. Barcelona: Ariel.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1969). *Tristana*. Madrid: Alfaguara.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros (1996). "Significados de la belleza del cuerpo. La cuestión del adorno femenino". En *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid: horas y HORAS.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1986). Ed. de *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* (1986). Madrid: Castalia.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1986). *Libro de la vida*. Ed. Otger Steggink. Madrid: Castalia.
- SAVONA, Eugenio (1973). *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*. Bari: Adriatica editrici.
- ZAYAS, María de (1983). *Desengaños amorosos*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra.
- (1989). *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Ed. Alicia Redondo. Madrid: Castalia.

³ María-Milagros Rivera (1996) ilustra con otros ejemplos este asunto en "Significados de la belleza del cuerpo. La cuestión del adorno femenino".

BELLEZA FEMENINA Y LIBERACIÓN EN *MODELOS DE MUJER DE ALMUDENA GRANDES*

Carmen Núñez Esteban
Neus Samblancat Miranda
Universitat Autònoma de Barcelona

*"La «belleza» es un sistema monetario
semejante al del patrón oro."
Naomi Wolf*

Acercarnos a *Modelos de mujer* es despertar "la lujuria del ojo", "la fisicidad" del cuerpo, descubrir "el apetito como voz". Miradas, volúmenes y sonidos, cuerpos que se embadurnan, que miran, que mastican o crujen -acompañados de aromas, sensaciones táctiles o palabras- componen un cosmos sensitivo donde la figura de la mujer se define por la constante persecución de un deseo espejo de la fisura existente entre lo que es y lo que desea ser o entre lo que es y un modelo de belleza, avasallador e inaceptable, socialmente prestigiado.

Almudena Grandes construye en sus relatos un mundo donde la realidad se percibe a través de los sentidos. La materialidad de un apetito omnipresente esconde la metáfora de un arquetipo tradicional subvertido donde el ideal se prefigura en la talla, el peso, la apariencia y la autonegación. Las mujeres de estos relatos niegan su propia identidad porque ésta es excesiva, perturbadora o crítica frente al modelo impuesto. Son mujeres escindidas entre una "fiscidad" poderosa, que las impulsa a satisfacer su relación con el mundo material de una manera directa y gratificante, y el temor y rechazo asumidos que esa misma "fiscidad" causa en las estructuras familiares, laborales o sociales que las rodean.

En el primer relato analizado, "Malena, una vida hervida", el devenir vital de la protagonista, una adolescente de ciento setenta y tres centímetros de altura y ochenta y dos kilos de peso -una auténtica vaca- transformada después en una exuberante licenciada en químicas, se convierte en un lento y constante peregrinaje en pos de un modelo de belleza que ella misma ha aceptado como el único satisfactorio, sin percibir que la constante negación de su yo completo y total la aleja de la perfección deseada para recluirla en un mundo de carencias que castiga reiteradamente sus expectativas vitales.

La pasión que posee a Malena es la pasión de ser aceptada. "Dejé de comer a los quince años, ¿sabe usted? [...] Y todo por amor" (Grandes, 77). No sólo por Andrés, objeto de un deseo permanentemente pospuesto, sino por el conjunto de voces que -incluyendo la suya propia- le niegan la permisión de esa pasión. Pasión vergonzante porque se ejerce desde una inadecuación física, y en consecuencia social.

El apetito de Malena, motor del deseo, se convierte en un elemento punitivo -un perpetuo régimen- que condena al personaje a repetir compulsivamente la ceremonia de autocastigo en que se convierte el acto de comer. La necesidad vital se desnuda de todos los elementos placenteros, de aquellos que transforman un acto fisiológico en metáfora sustitutoria -y complementaria- del placer sexual. Porque negar la licitud del sabor, la textura, el aroma y el murmullo del rito

gastronómico, del asombroso placer de la mirada abarcador del conjunto es negar por analogía la satisfacción sin culpas del deseo objetivado en unos cuerpos.

"La naturaleza es sabia" -nos dijeron de niños- y es la naturaleza la que no entiende de escisiones, la que nos susurra al oído: come. Sabido es que la comida es la primera relación que el ser humano establece con lo que le rodea. "Símbolo primario del valor social. Cuando una sociedad valora a alguien, lo alimenta bien" (Wolf, 244). El exterior, el "no yo", se muestran a partir de las sensaciones provocadas por aquello que comemos. Y lo podemos hacer nuestro e integrarlo en nuestro propio cuerpo al tiempo que aprendemos los dos procesos que marcarán nuestras relaciones futuras: la satisfacción y el rechazo. De ahí que sea en la infancia cuando queden marcadas las pautas de integración en el modelo social, un modelo que impone como ética la represión de los apetitos.

Me da la impresión -dice Almudena Grandes- de que "los adultos siempre son básicamente los niños que han sido y, a lo sumo, son producto de las circunstancias que han modificado a esos niños, pero no de mucho más. En mi caso, la gordura marcó mi infancia [...] este desacuerdo radical de lo que yo quería ser con lo que era en realidad fue lo que me acercó a la literatura y me convirtió en una devoradora de libros"¹.

Devoradora secreta, apasionada ocultadora, siempre beligerante, en "Malena, una vida hervida", la comida deviene en instrumento de poder. Un poder que es tanto autocontrol de los propios apetitos como proyección de ese yo escindido en la estructura social.

No importa que la imagen de Andrés aparezca progresivamente degradada en el relato o en la voz de la cuñada, auténtico canal de la impaciencia de Malena, porque es ella misma la que se ha marcado el modelo odiseico de ajuste con la eterna adolescente que nunca fue. De ahí la paradoja que representa la virtualización de Andrés en una materialidad gorda, fofa e inactiva que contrasta con la perfección exquisita con que Malena ha explorado todas las posibilidades sensoriales. En su búsqueda de elementos compensatorios, Malena se servirá del tacto, el olfato y el oído como instrumentos capaces de alcanzar su paladar sin condenarlo. No será precisa la ingestión porque la protagonista ya ha hecho suyos los manjares a través de la impregnación sensorial de las esencias. Domina la comida, la manipula, la asume y en consecuencia domina su propia imagen. Su inadaptación física se ha convertido en transgresora.

Pero la clave de su serenidad residía en un hallazgo muy distinto [...] se llevó el bote (de leche condensada) a su cuarto y probó con toda la mano, la introdujo entre las paredes de lata hasta la muñeca, y luego la extrajo lentamente, para ver cómo las gotas se desprendían de la punta de los dedos y se zambullían en el interior, con un sordo gorgoteo. Repitió esta última acción varias veces y después, tomando precauciones para no mancharse, levantó la mano empapada y se embadurnó completamente la cara. Permaneció así mucho tiempo, respirando, sintiendo, disfrutando del placer prohibido hasta que la piel le empezó a tirar, como cuando llevaba puesta una mascarilla. Se lavó a conciencia con agua fría y sonrió. Aquella noche no cenó, no tenía hambre. (Grandes, 89-90)

Pero, a pesar del tiempo transcurrido, Malena continúa teniendo *hambre* de Andrés, por ello tras el reencuentro final con él -y su fracaso- concibe la idea de su suicidio y comienza a escribir la carta justificatoria del mismo: la confesión retrospectiva y epistolar de su *vida hervida*.

Mas cuando todo parece concluido, la imagen de un nuevo Andrés, "un adolescente de cuerpo frágil y adorable, cuyos labios finísimos, [...] sostenían la tácita insinuación de un amante

¹ Entrevista con Almudena Grandes realizada por Sol Alameda, El País, 31 de marzo de 1996.

pérfido y experto" (Grandes, 101), se convertirá en la vindicación del tiempo de espera de Malena: por fin los apetitos podrán satisfacerse en un único rito calórico, pleno y total.

Tú tienes que ser Andresito, el hijo mayor de Milagros, el que estaba estudiando en Inglaterra, ¿verdad? [...] El mismo, afirmo él, y tú eres Malena, la novia de mi tío, ¿no? Ella también asintió, y le cogió del brazo para llevárselo a un rincón [...] Estuvieron juntos toda la noche. [...] Entonces Malena le arrastró hasta la calle, le metió en el coche y le llevó a su propia casa, sin detenerse a contestar ni una sola de sus preguntas. Abrió la puerta y, tras sugerirle que se metiera en el baño y se desnudara, para ir ganando tiempo, se encerró en la cocina y vació el congelador, que desde hacía tres meses estaba siempre lleno de platos cocinados, listos para servir tras una brevísima estancia en el microondas. [...] Malena también se desnudó. Se puso un gran babero de plástico, fijó otro al cuello de Andrés, y a horcajadas sobre él, empezó con unos pimientos del piquillo rellenos de merluza [...] Ella no comía, no lo necesitaba, tenía bastante con mirarle, con beberse su sonrisa. Él estaba cada vez más relajado y más congestionado al mismo tiempo, su cara progresivamente sudorosa, sus mejillas progresivamente encendidas mientras engullía todo lo que ella ponía en su boca, un pastel de espárragos con mayonesa, una taza de gazpacho, una *quiche lorraine*, un poco de lubina al horno [...] El comía, era feliz, y ella recobró en un instante la lucidez, y decidió que no se mataría nunca, que no se suicidaría jamás, que lo primero que iba a hacer era abandonar sin dolor a Andrés, y que después apuraría la vida hasta el final mientras siguiera teniendo dientes. (Grandes, 103-104)

De este modo la comida y por ende la sexualidad "pasa a ser el gran secreto incuestionable y de profundas raíces, capaz de contar la historia «real» y «verdadera» de nosotros mismos" (Colaizzi, 30).

Aunque en menor medida que en "Malena, una vida hervida", en el relato "Modelos de mujer" se cumplen las palabras de Almudena Grandes incluidas en el prólogo a la colección: "la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo" (Grandes, 14). En "Modelos de mujer", al igual que en "La buena hija", otro de los relatos de la colección, se contraponen las figuras de dos mujeres que rivalizan entre sí: Eva, cuyo nombre remite, bíblicamente, a la mujer creada desde el hombre y Lola, mujer desprovista de lazos de dependencia respecto a la figura de Adán. Una voz narrativa en primera persona -la de Lola- dará cuenta de la fascinadora presencia de ese estereotipo de mujer, *top model*, "abrumadoramente guapa, una pura portada de número extra Todo Belleza" (Grandes, 165), que a lo largo del relato se enfoca a través de diversas miradas, una de ellas la de Lola. En "Modelos de mujer", Almudena Grandes realiza un ejercicio de revancha. Toda la fuerza de su voz se dirige a explorar el territorio donde se definen los modelos de mujer. Y construye un relato basado en la yuxtaposición de dos mujeres que personifican la arraigada escisión entre belleza e inteligencia, cuerpo y mente, que las estructuras de poder siempre han convertido en antagonistas.

Eva, modelo de perfección física, sólo existe cuando representa en su plenitud el papel otorgado. Destinataria de las miradas, mantiene su identidad en el plano de la distancia. Construcción estética, que no necesita voz, vive para ser admirada y no admite otra relación que no sea la del deseo distante. Su plenitud se cimenta en unas medidas perfectas que justifican su sacrificio permanente. La adoración que suscita entre las anoréxicas oligofrénicas del mundo de la moda la compensa del hambre permanente que es el precio que debe pagar. De ahí que puesto que no necesita comer, tampoco necesite hablar porque ambas acciones significan atreverse a salir de uno mismo, osar modificar la propia imagen. Icono mudo, Almudena Grandes la convierte en símbolo del totalitarismo social que recluye a la mujer en la cárcel de las obsesiones dietéticas. Tal como afirma Wolf en *El mito de la belleza*: "Una fijación cultural por la delgadez femenina no es una obsesión por la belleza de las mujeres, sino una obsesión por su obediencia [...]. Las dietas se

han convertido en una *obsesión normativa*" (Wolf, 241). Por ello, cuando Lola contempla la meticulosa precisión de Eva a la hora de enfrentarse a su exigua ración le espeta:

-Llevo casi diez años intentando terminar mi tesis doctoral [...] sobre un libro titulado *Nosotros*, que escribí a principios de siglo un autor ruso llamado Yevgueni Zamiatin. Es una novela de anticipación, una utopía totalitaria, Orwell se inspiró directamente en ella para escribir *1984*. Se sitúa en un futuro cercano: El mundo está gobernado por un Estado único cuya fuerza reside en la anulación absoluta y completa de cualquier iniciativa individual. Todas las normas, todas las leyes, sirven para uniformar a las personas, para convertirlas en pequeños robots obedientes que no hacen preguntas, ni se las contestan. Cuando leí el libro, lo que más me impresionó fue la descripción de las comidas. La ley establecía que cada ciudadano estaba obligado a masticar cincuenta veces cada bocado antes de ingerirlo, bajo pena de sanción grave. En ese momento empecé a admirar a Zamiatin, a pensar seriamente en trabajar sobre él. No he vuelto a encontrar en ninguna parte un indicio tan sutil, y tan contundente al mismo tiempo, de la esencia de la tiranía. (Grandes, 170-171)

Cuando Eva intenta imponerse a Lola para marcar desde un principio su dominio sobre la inteligencia, elige como elemento ridiculizador la parte física más relevante de ésta, la opulencia de sus senos; marca aparente de una superioridad física y en consecuencia sexual. Desvalorizando el tamaño del pecho de Lola, desvaloriza a la vez la mirada masculina recurrente y reiterada sobre el cuerpo femenino y sus analogías nutrientes. En consecuencia, la mirada del otro debe deslizarse sobre una anatomía neutra, matemática en su plenitud, que remite a un modelo de perfección -sumiso y rentable- que adquiere características de canon, provocador del deseo por la imposibilidad de disfrutarlo.

Frente a Eva, Lola es la plasmación de la razón elocuente. La inteligencia basada en la palabra² debe someterse a la presencia de una imagen, modelada desde un punto de vista masculino, como arquetipo indiscutible de la mujer con éxito. El juego se establece dentro de una dependencia mutua. Eva necesita la voz de Lola, y ésta necesita el mundo de Eva.

El escenario literario de Almudena Grandes muestra un enfrentamiento que a la larga resulta desigual y paradójico. En el mundo del cine, el maquillaje, la línea y la apariencia de Eva resultan un lastre insalvable para el personaje, que asiste impotente e incrédulo al triunfo de la inteligencia. La escritora se niega a ser coherente con el mundo de la imagen, donde siempre vence la cosmética, y premia a Lola, "fisicidad" atrayente y comunicadora, con un triunfo final pleno sobre su rival. Testigo del cual es la mueca helada en que se ha convertido la perpetua sonrisa de Eva.

Un desenlace apoteósico y catártico se reviste de un conjunto de atributos de tópica escenografía romántica: música, baile, atmósfera irreal, sometimiento del héroe, lenguaje apasionado y exótico. Victoria que sirve para recomponer la deseada unicidad entre mente y cuerpo, belleza e inteligencia.

...Y mis ojos ardían, y ardía mi piel, y ardió mi alma cuando le vi saltar por última vez, y caer de rodillas ante mí, fatigado y poderoso, agitando el vuelo de mi camisón blanco. Entonces escuché los aplausos, y todo volvió a empezar en un segundo, porque aquello no podía ser más que un sueño, un delirio estruendoso y benévolo, una trampa de mi amor dolorido, pero él rodeó mis muslos con sus brazos de carne verdadera, sentí el peso de su cabeza al apoyarse en mi vientre, y le escuché.

² Soledad Puértolas en su relato *La indiferencia de Eva* recrea un tipo de mujer muy cercano a Lola que como ella seducirá a través de la palabra.

-Skashi ej chtoby ona ushla... -dile que se vaya, traduje para mí, y entonces miré a mi izquierda y la encontré allí, en la puerta del bungalow contiguo al mío, las manos todavía alzadas, como congeladas en el último aplauso, mientras él seguía hablando-, ne muchaj meniá bolshe milaia -no me tortures más, amor mío... Antes de arrastrarle conmigo al interior, me despedí del mundo. La última imagen que contemplé en él fue el rostro de Eva, su ceño fruncido, sus ojos dilatados, su boca abierta, una mueca de asombro ocupando la plaza de una sonrisa radiante. (192-193)

Asombro que evidencia el desconcierto del personaje ante la incompreensión de la escena y provoca el guiño compartido entre autora y lectora. Aparte del humor que encierra el relato, Grandes plantea, además, en él un tema de alcance político: la rivalidad entre mujeres a causa del modelo de "belleza" impuesto conduce a su división y, por consiguiente, a su pérdida de fuerza como colectivo social. El antagonismo propiciado por el poder redundan en beneficio de éste.

Una mirada cómplice, nueva, espoleadora del arquetipo tradicional de belleza preside estos relatos de Almudena Grandes; en ellos las relaciones entre hambre y placer sexual -"Malena, una vida hervida"- o gordura e inteligencia -"Modelos de mujer"- se reconsideran a través de una óptica beligerante, éticamente combativa, denunciadora de las relaciones de poder político, económico y sexual que sustentan el mito de la belleza. Decir adiós al mito es comenzar a reconocerse liberada y, en consecuencia, bella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLAIZZI, G. (1985). "La construcción del imaginario socio-sexual". En: *Eutopías, 2ª Época*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Valencia : Universitat de València.
- GRANDES, A. (1996). "Malena, una vida hervida" y "Modelos de mujer". En: *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 71-106 y 161-194
- PUÉRTOLAS, S. (1988). "La indiferencia de Eva". En: *Una enfermedad moral*. Barcelona: Anagrama, 25-36
- WOLF, N. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

NI ALÍCIA, NI LOLITA

Mercè Otero Vidal
I.E.S. Santa Eulàlia
L'Hospitalet de Llobregat

Sóc aquí per parlar-vos d'escriptores de literatura infantil i juvenil, de les nenes i adolescents protagonistes de les seves obres i de com viuen la bellesa i els problemes que els comporta. Això que quedi clar. Però, d'entrada, si he d'explicar el títol que he posat a la comunicació, em veig obligada a fer una concessió i començar a parlar d'escriptors, de les nenes i adolescents que surten a les seves obres i com les converteixen a elles i la seva bellesa en objectes dels seus problemes, els dels autors, els dels homes, entengui's bé. Aquest és encara el cànon vigent, sobretot després de la insistència i resistència d'Harold Bloom, un cànon de i per a homes blancs i heterosexistes.

Els mites es creen i recreen, per exemple, el de Lolita. Després de la novel·la de Nabokov (1955) i de la pel·lícula de Kubrick (1962), de manera intermitent però contínua, el tema: la seducció, el personatge: la noia adolescent i l'ètica i l'estètica del conjunt de l'obra no han deixat de ser actualitat per a la crítica i el comentari. Potser el cas d'Alícia és una mica diferent, és més nena, i per això l'*Alícia* de Lewis Carroll (Carles Lutwidge Dogson) va quedar classificada com a literatura infantil, malgrat que hi ha molta més subtilitat i intel·ligència en l'*Alícia* que en la sinceritat obscena i en el joc de provocació de *Lolita*. De tota manera, no es pot negar la coincidència de l'imaginari masculí d'ambdós autors, ja que no pot ser casual que Nabokov traduís al rus *Alícia en terra de meravelles*, l'any 1923.

Però em sembla que ja m'he cansat de parlar des de l'androcentrisme... Bé, ara començo de veritat, com diu el títol, no es tracta de parlar ni d'Alícia ni de Lolita, no m'interessa parlar de la manera que tenen els homes de veure i imaginar, desitjar i manipular la bellesa en els cossos de les nenes i de les adolescents. Per a Naomi Wolf: "Les dones són només «bel·leses» en la cultura dels homes perquè la cultura pugui seguir essent masculina. Quan les dones, en aquesta cultura, demostren tenir caràcter, no són desitjables, però sí que ho és, en canvi, la ingènua innocent" (Wolf, 1991: 76).

Tampoc es tracta de parlar d'escriptores que pertanyen als gèneres consagrats pel cànon, sinó precisament d'autores de literatura infantil i juvenil, que no se sap ben bé què és, si un o dos subgèneres d'un gènere de categoria superior o un o dos subgèneres al costat d'un altre subgènere que seria la literatura adulta. Hi ha una polèmica oberta en aquest sentit que no sé fins a quin punt ha arribat a les aules universitàries. Les professores de secundària estem immerses en aquest tipus de literatura que és la que el nostre alumnat consumeix, *velis nolis*. Encara que abans ja existien les novel·les dites de formació, d'educació sentimental, els *Bildungsroman*, a les últimes dècades hi ha hagut un allau de novel·les que tracten de problemes de la joventut: sobre la descoberta de l'amor, la sexualitat, els conflictes familiars, la drogadicció, la malaltia i altres. Si pensem en el mercat editorial, per una banda, i en l'ensenyament, per una altra, s'entén que cal captar l'atenció de la gent jove vers la lectura i la via del realisme sembla el mitjà més adient. També en aquest tipus de literatura es planteja la qüestió clàssica del *prodesse et delectare* perquè és llegida sobretot dins de l'àmbit escolar i, a vegades, hi ha el perill que "el missatge" sigui molt evident, massa evident, de manera que els aspectes pedagògics i didàctics dominin sobre els literaris. Però també cal dir que, altres vegades, la presència d'una obra en col·leccions de literatura infantil i

juvenil comporta el prejudici negatiu de la crítica, mentre que si aquesta mateixa obra hagués aparegut en una col·lecció de literatura adulta no desmereixeria gens de les altres publicacions.

Actualment la dita literatura infantil i juvenil és tan abundant i la presència d'autores en les seves files és tan dominant que, a l'hora de fer aquest petit treball, he d'assumir la responsabilitat d'haver fet una tria "tendenciosa", com totes les tries, per tal de poder il·lustrar alguns aspectes que em semblen significatius en relació al tema que ens ha portat a trobar-nos en aquest congrés de literatura sobre bellesa i dona. Les escriptores que he seleccionat són dones que pertanyen, en general, a generacions marcades pel feminisme dels anys seixanta i setanta i que centren les seves obres en nenes i noies protagonistes amb els seus problemes i preocupacions respecte al seu cos i la bellesa, però que no es limiten a fer un discurs de testimoni, realista i prou, sinó realista crític: posen en evidència alguns aspectes negatius de les nenes i les adolescents en relació al seu cos i a la bellesa i donen elements per plantar-los cara. Són dones que coneixen els problemes de les nenes i les adolescents perquè ho han estat i són mares i mestres de nenes i noies, a les quals pretenen transmetre, en les seves obres, vivències, consells, crítiques, models i contramodels. (Vegi's annex.)

Un primer aspecte significatiu en les protagonistes de la literatura infantil i juvenil escrita per dones és que hi ha nombrosos casos en què les nenes es resisteixen a créixer, si això implica haver d'assumir un estat de bellesa. Per exemple, a la protagonista de l'obra de Susie Morgenstern que porta el significatiu títol de *La primera vegada que vaig tenir setze anys*, aquest aniversari li suposa, com a ritu d'iniciació, anar a la perruqueria, maquillar-se, decolorar-se el bigoti i depilar-se les cames. Així s'entén que expressi la seva ambivalència respecte a la bellesa, vol i dol, quan es descriu ella mateixa al principi de la narració (Morgenstern, 1991: 5 i 43):

La primera vegada que vaig tenir setze anys, jo era lletja i no parava de dir-ho al mirall i a la mare. Propagava la notícia al meu coixí, que em responia amb la rosada de les meves llàgrimes. Confirmava aquest fet de la natura tafanejant a dins de tots els armaris de la casa, i a cada disfressa implorava l'instint de mentir.

Olga Xirinacs, autora reconeguda de literatura adulta, també escriu literatura juvenil i precisament dedica una d'aquestes obres, *Wendy torna a volar*, a fer una recreació actualitzada i reivindicativa de la Wendy de Peter Pan, que també necessita temps per acceptar fer-se gran: "A disset anys, Wendy va recordar de nou Peter Pan perquè volia desaparèixer un any sencer" (Xirinacs, 1996: 5).

Paral·lelament m'agradaria recordar que també hi ha nenes, molt importants en la literatura infantil i juvenil, que, per sort, encara estan lluny d'aquesta iniciació a la bellesa i de les seves servituds, com la divertida i reivindicativa Anastàsia Krupnik de Lois Lowry o la Pippi Calcesllargues d'Astrid Lindgren que fins i tot surt del circuit del realisme estricte.

Un senyal inequívoc del canvi del cos de les nenes a la pubertat és el pit i el conflicte que això comporta és una constant en les obres que comento. Per exemple, la protagonista de l'obra d'Eva Santana, *Els maldecaps d'Emi Pi*, es presenta de la següent manera (Santana, 1995: 13):

Jo no sóc gaire maca, però tampoc sóc lletja del tot. Tinc el cabell d'un color indefinit, ni ros ni castany, allò que a la perruqueria en diuen: "castany clar". No el tinc ni llis ni arissat, sinó que em fa unes ondes que van per on volen i que són inútils de pentinar. El duc bastant curt des d'un dia que l'àvia em va voler tallar les puntes i va anar tallant, tallant. Al matí no cal ni que em pentini, però semblo un noi. La mare diu que quan em surtin (ara no sé si es diu quan em surtin o quan em creixin) els pits ja no semblaré un noi. Ai, uix! no vull tenir pits, jo.

Les referències al pit no ens ha de sorprendre que ocupin pàgines i pàgines en aquest tipus de literatura. Un altre exemple: la protagonista de *Les cartes d'una jove enamorada* de Claire

Robertson, que es diu significativament Gilly Freeborn i és una feminista de catorze anys que, com veureu, té les idees molt clares, en canvi, té els seus dubtes sobre el fet de tenir pits (Robertson, 1994: 9):

Tinc quasi catorze anys i començava a pensar que hi havia alguna cosa que canviava en mi. Semblava que totes les meues amigues tenien rotllos de la classe que fóra, però ¿i jo? Ni una rosca. Primer creia que devia ser perquè sóc una feminista militant (presidenta del CAFJCL, Comitè d'Acció Feminista de les Joves de l'Institut del Carrer Langley) i incapaç de veure els homes com poca cosa més que una mena d'insectes. Aleshores Judy Fry em va dir que això passava perquè encara no tenia pits i, sense pits, no notes "picorettes", que no sé què deuen ser. Però amb tota franquesa, no em preocupava. Fins ara.

Anna-Greta Winberg, una de les autores més celebrades dins de la literatura juvenil i modèlica pel que fa al conreu del realisme crític, ataca frontalment, mitjançant la protagonista de *Quan un toca el dos*, el problema dels pits de la noia que es reconeix com a objecte de desig (Winberg, 1991: 45):

Però m'adonava prou que en Johan em mirava els pits quan estàvem junts. De vegades, al metro, quan no hi havia seients i ens estàvem drets al costat l'un de l'altre, notava com sovint abaixava la mirada cap als meus pits. Em posava a suar, i nerviosa, em tapava amb l'abric. Si ets una noia, ja saps prou bé el que se sent. I si ets un noi, deus estar rient del que dic sense entendre-hi res, com si ho veiés.

No tinc el pit tan gros com la Cessi i prefereixo que sigui així. Però a ella no li sembla pas malament, diu que hi està acostumada.

És completament estúpid que m'agafin aquests atacs de timidesa perquè en Johan em miri els pits, que són ben petits; però és que, alhora, m'estimaria més tenir-los més grossos... No, no n'acabo d'estar segura del tot.

De tota manera, el que m'agradaria és que ell pogués deixar de tenir-hi clavada la mirada.

Aquest fragment és una clara mostra de com les noies aprenen a contemplar el seu cos des de fora i des del punt de vista del desig masculí, i el cos que hauria de ser familiar i sentit com un tot, queda allunyat i dividit en parts. Així les nenes "aprenen el desig de ser desitjades" (Wolf, 1990: 203-204).

També Gemma Lienas, en un moment de la seva novel·la, *Ets galàctica, Carlota!*, planteja aquesta qüestió del punt de vista masculí en la valoració de la bellesa del cos de les noies (Lienas, 1994: 114-115):

Entre tenir el cul una mica gros (com el meu) o tenir-lo inexistent fins a deixar tots els pantalons bufats per falta de res que els ompli", vaig pensar, "m'estimo més un cul gros. I què s'estimen més el nois?... Com diu la mare: tant se val el que vulguin els nois, el més important és que et sentis bé en la teva pròpia pell. A més, coneixeu gaires nois que estiguin ara mateix fent règim per perdre quilos? No, és clar que no. Potser algun que realment té un problema de pes seriós. En general, no són pas els nois els qui es martiritzen amb dietes i més dietes. Som nosaltres, les noies, que seguint les regles estètiques que marca la moda, sovint feta pels homes, sotmetem el nostre cos a una disciplina que en molts casos arriba fins a la malaltia.

En aquest cas s'introdueixen un parell d'elements nous no vistos fins ara: les malalties de l'alimentació, provocades pel mite de la bellesa, per una banda, i l'aliança generacional entre mares i filles, per una altra.

Desgraciadament, com s'ha vist en el cas de Carlota, algunes de les noies protagonistes o amigues de les protagonistes de les novel·les juvenils pateixen anorèxia o bulímia per les pressions socials rebudes a propòsit d'un determinat tipus ideal de bellesa, en alguns casos, i, en altres, com diu Naomi Wolf, perquè són els únics mitjans per mantenir la dignitat del cos que havien tingut de nenes i que perden com a dones. "L'anorèxia es propaga perquè dóna resultats.

No tan sols resol el dilema de la dona jove enfront al culte de la fam, sinó que a més a més la protegeix de l'assetjament al carrer i de la coacció sexual" (Wolf, 1991: 257).

El mite de la bellesa i les seves nefastes conseqüències ja ha perjudicat de dues a tres generacions de dones. Per il·lustrar això, he triat un text de l'obra *Cara i creu*, que Susie Morgenstern va escriure a quatre mans amb la seva filla Aliyah i que és una bona mostra de la solidaritat de mares i filles, quan es tracta de qüestionar una concepció de la bellesa que és ja una maledicció generacional per a les dones. Susie, com a mare, escriu, quan veu que la seva filla comença a menjar bescuits de xocolata (Morgenstern, 1985: 24-25):

La miro com sempre, amb aquesta inquietud afligida pel fet de constatar que s'ha engreixat. Seixanta vegades al dia arrosso la llengua dins de la boca per tal de no comunicar-li les meves observacions. La meua mare m'ho ha dit massa, m'ha mirat massa de través. Ho vaig prometre, ho vaig jurar sobre la punta de la meua estilogràfica i sobre el meu llum fluorescent: vaig jurar que mai no li parlaria d'això. Abans morir que abordar aquest tema tabú per excel·lència, llevat de quan està prima: aleshores no puc resistir d'admirar-la verbalment. És magnífica. No puc creure que algú amb unes proporcions tan perfectes hagi sortit del meu cos. Quan es deixa anar, es torna de seguida rodanxona, com jo. Quina desgràcia!

Però es tracta de la seva vida. Es tracta del seu cos! No vull pas perpetuar els mateixos errors. Ja vaig sofrir-ne massa, jo.

Llàstima que l'ocasió no ho permeti; però, parlant de bellesa i de cos i de relació de mares i de filles, pertocaria introduir, en l'anàlisi d'aquests textos, alguna idea referent a l'ordre simbòlic de la mare, en la línia ideològica de Luisa Muraro o María Milagros Rivera Garretas. En el reconeixement de la relació entre mare i filla i en el reconeixement de l'autoritat materna pot trobar-se el desllorigador d'aquests problemes d'acceptació del propi cos de les adolescents i també segurament d'aquí ha de sortir la força per lluitar contra el mite de la bellesa que malmet el benestar i el plaer de les dones.

Caldria aturar-se a comentar sota aquesta òptica què significa una obra com la de Mary Rodgers, *Quin dia tan bèstia!*, en què mare i filla es lleven un dia amb els cossos canviats.

O també seria interessant veure la relació entre germanes (més enllà de la Ventafocs i les seves germanastres), com l'enfoca Lois Lowry en la seva obra més coneguda, *Un estiu per morir*, on la protagonista es fixa en la semblança entre la seva germana i la seva mare (17):

Em sembla que quan la mare mira Molly se'n recorda d'ella mateixa quan era una nena, perquè s'assemblen molt l'una a l'altra, i deu ser ben curiós veure't créixer una altra vegada. Deu ser com mirar a través de l'ull gran d'un telescopi -et veus a tu mateixa jove, lluny, sola; hi ha massa distància per fer altra cosa que mirar i recordar i somriure.

He d'acabar i deixo el tema obert sobre la taula...

Les noies de les novel·les que comento són com les meves alumnes que, en el moment de la pubertat, es veuen obligades a competir en dos camps: en els estudis i la formació professional i en el de la bellesa. No hi ha dubte que les nenes i les noies són belles, molt belles, però no s'ho creuran fins que no avancin més enllà del mite de la bellesa, tal com se'ls imposa actualment. No sé què podrà fer realment la literatura juvenil per elles: les autores intenten ajudar donant un testimoni crític en les seves obres i les professores, com jo, prediquem i lluitem amb els nostres limitats mitjans contra el mite de la bellesa perquè les nostres alumnes puguin ser belles de debò.

Annex

De les autores citades en sabem poca cosa, només les presentacions editorials que, de manera molt sintètica, donen algunes dades que poden ser útils per identificar-les i que per això reproduïxo a continuació.

Gemma Lienas i Massot és nascuda a Barcelona (1951). Va estudiar Filosofia i Lletres i és professora de llengua i literatura. Treballa en el món editorial des de l'any 1982. Va publicar *Cul de sac* l'any 1986 i des d'aleshores es dedica a la literatura per a joves. Compta amb els premis "Ramon Muntaner" i "Octubre" i té la menció d'honor de l'IBBY.

Lois Lowry va néixer a Honolulu, Hawaii, i, després de viure a diferents llocs, s'ha instal·lat a Maine (EUA). També ha desenvolupat diverses feines com a infermera, bibliotecària, llibretera i fotògrafa. El 1978 va rebre el premi al millor llibre juvenil de la International Association's Children's Books per *Un estiu per morir*. Té més de vint-i-cinc llibres publicats, entre els quals destaca la sèrie dedicada a l'Anastàsia Krupnik.

Susie Morgenstern va néixer a Newark, New Jersey (EUA), el 1945. Ja va començar a escriure al diari de l'institut on estudiava. És doctora en literatures comparades i resideix a Niça de fa una colla d'anys i ha adoptat el francès com a llengua literària. Li han concedit un bon nombre de premis entre els quals destaca el "Gran Premi del Llibre Juvenil" de França.

Mary Rodgers viu a Nova York, és mare de cinc fills i autora d'obres com *La tele boja*, *Un estiu capgirat* i *Quin dia tan bèstia!* que el 1977 va ser adaptada per al cinema.

Eva Santana, nascuda a Badalona el 1972, fins ara ha col·laborat a la premsa local i ha guanyat el premi "Ciutat de Badalona. Països Catalans-Solstici d'estiu" 1995 amb la novel·la *Els maldecaps d'Emi Pi*. Actualment combina els estudis d'història amb els de joieria.

Anna-Greta Winberg va néixer a Estocolm l'any 1920. Ha treballat com a secretària a la Companyia Sueca de Ràdio. Va escriure la seva obra més coneguda, *Quan un toca el dos*, arrel del seu divorci. Compta amb nombrosos premis i altres obres seves són *Tot d'un plegat* i *Sola a ciutat*.

Olga Xirinacs viu i treballa a Tarragona on ha nascut. La seva producció compta amb obra poètica plenament reconeguda com *Marina* (Premi de la Crítica, 1978), *Llavis que dansen* (Premi Carles Riba, 1987). En prosa ha publicat entre d'altres: *Interior amb difunts* (Premi Josep Pla, 1982), *Al meu cap una llosa* (Premi Sant Jordi, 1984, Premi de la Crítica, 1986) i també té el seu lloc en la literatura juvenil amb *Xocolata* (1994) i *Wendy torna a volar* (1996).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

LIENAS, Gemma (1994). *Ets galàctica, Carlota!*. Barcelona: Cruïlla, 1994.

LOWRY, Lois (1979). *Anastàsia Krupnik*. Trad. Carme Serrallonga. Barcelona: Columna La Galera, 1994.

----- (1977). *Un estiu per morir*. Trad. Glòria Bohigas i Fina Marfà. Barcelona: La Magrana, 1987².

MORGENSTERN, Susie i Aliyah (1985). *Cara i creu*. Trad. Joan Leita Barcelona: Pirène, 1989.

MORGENSTERN, Susie (1989). *El primer cop que vaig tenir setze anys*. Trad. Àlvar Valls. Barcelona: La Galera, 1991.

- RIVERA GARRETAS, María-Milagros (1994). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- ROBERTSON, Claire (1990). *Cartes d'una jove enamorada*. Trad. Víctor A. Oroval. Alzira: Bromera, 1995².
- RODGERS, Mary (1972). *Quin dia tan bèstia!* Trad. M. Antònia Oliver. Barcelona: La Magrana, 1984³.
- SANTANA, Eva (1995). *Els maldecaps d'Emi Pi*. Barcelona: Columna.
- WINBERG, Anna-Greta (1972). *Quan un toca el dos*. Trad. Josep M. Custòdio. Barcelona: La Magrana, 1991¹⁰.
- WOLF, Naomi (1991). *El mito de la belleza*. Trad. Lucrecia Moreno. Barcelona: Emecé.
- XIRINACS, Olga (1996). *Wendy torna a volar*. Barcelona: Cruïlla.

BELLAS, PERO NO CALLADAS: PERNETTE DU GUILLET Y LOUISE LABÉ

Doina Popa-Liseanu
(UNED)

El objetivo de esta comunicación es contraponer la imagen de la mujer, de sus atributos físicos, de sus encantos, en un determinado corpus de textos poéticos de la primera mitad del siglo XVI y la que se desprende de las obras de dos poetisas, las más conocidas de la misma época, Louise Labé y Pernette du Guillet.

Voy a hablar, pues, sucesivamente, del deseo que surge de la contemplación del cuerpo femenino y de la imagen recreada por este deseo masculino, y de la mujer-recipiente de este deseo, que siente esas miradas que la escrudiñan, que la desnudan y de la manera de aceptarlas o rechazarlas.

Debo confesar mi deuda con el libro de Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, cuya lectura me ha sugerido esta comunicación. Llegado el momento, me permitiré alguna divergencia que señalaré con la debida cautela.

Ese oscuro objeto del deseo

El siglo XVI registra un cambio en los cánones de belleza femenina. El ideal medieval de la dama aristocrática esbelta¹, con brazos y piernas largos y finos, caderas estrechas, pechos pequeños y vientre redondeado (tal y como aparece por ejemplo en la *Venus* de Lucas Cranach) sufre una serie de transformaciones. "De la esbeltez a la rellena, de la sencilla a la maquillada, la silueta y la tez femenina respondieron a condiciones cambiantes de dieta, estatus y fortuna, creando nuevos patrones de aspecto y gusto, nuevos ideales de lo bello y erótico" (Duby y Perrot, 1990: 75). Por lo que respecta a la alimentación, por ejemplo, los libros de cocina del Renacimiento muestran una clara preferencia por el uso de la mantequilla y de la nata y por la fabricación de los dulces, a diferencia de los de la Edad Media, prolijos en salsas agrias y ácidas. "¿Eran las mujeres de las clases dominantes más gordas que sus antecesoras medievales y la moda se adaptó a una realidad física cambiante? ¿O es que las mujeres renacentistas desarrollaron deliberadamente una silueta redondeada en función del ideal de belleza por entonces corriente?" (Flandrin y Phan, 1984: 48-57).

En todo caso, la "gordura saludable" y el cuidado y mimo del cuerpo, así como cierta sofisticación en el arreglo², pasan a ser partes integrantes del nuevo canon de belleza femenino.

¹ J. Houdoy (1876) en *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art* (París-Lille) y R. Renier (1885) en *Il tipo estetico della donna nel Medioevo* (Ancona: Gustavo Morells) identifican como rasgos característicos del tipo ideal femenino el color rubio de los cabellos, el rostro claro y fresco, las cejas delgadas y separadas, las manos blancas y el cuerpo delgado, sutil, sin formas pronunciadas.

² Según Brantôme, Diana de Poitiers, la favorita de Enrique II, seguía siendo muy guapa a una edad muy avanzada, gracias al ejercicio físico regular, a una dieta muy simple y a distintos cuidados naturales del cutis: "*J'ay veu Madame la Duchesse de Valentinois en l'aage de soixante-dix ans, aussi belle de face, aussi fraische et aussi aymable comme en l'aage de trente ans [...] Et sur tout elle avoit une très-grande blancheur, et sans se farder aucunement; mais on dit bien que tous les matins elle usoit de quelques bouillons composez d'or potable et autres drogues, que je sçay pas comme les bons medecins et subtils apoticairez*". Brantôme (1991), *Recueil des dames, poésies et tombeaux*. París: Gallimard, 604-605.

Una belleza que deja de ser atributo diabólico, temido por los hombres del medioevo, para rimir con la bondad interior, tal y como lo afirmaba la doctrina neoplatónica: "Mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos *amor*, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina" (Castiglione, 1528: IV, 58). Si la belleza se asocia con la divinidad, ser bello se convierte en una obligación, pues la fealdad, por su parte, refleja la maldad, el vicio y la inferioridad social: "Así que los feos comúnmente son malos y los hermosos buenos. Y puédesse muy bien decir que la hermosura es la cara del bien: graciosa, alegre, agradable y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal: oscura, pesada, desabrida y triste" (Castiglione, 1528: IV, 58).

Pero, este imperativo rige mucho más para las mujeres que para los hombres: "De la hermosura se ha de hacer otra cuenta, porque es mucho más necesaria en la dama que en el cortesano; que ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una muy gran cosa" (Castiglione, 1528: III, 4).

Ahora bien: si podían e incluso debían ser bellas, las mujeres no podían estarlo de cualquier manera, sino respondiendo a unos patrones estrictamente codificados por una producción masiva de poemas de amor, libros de buenas maneras, colecciones de recetas para cosméticos³ y retratos de damas ilustres que se imponen como modelos⁴.

En el campo que nos interesa, el de la lírica francesa del siglo XVI, los encantos de la amada constituyen uno de los motivos más repetidos. Pero, lejos de estar individualizados, de responder a una observación y descripción de la realidad de una persona amada concreta, se organizan en series respondiendo a los cánones éticos y estéticos imperantes⁵.

Hacia 1535, hay una abundante producción de los *Blasons anatomiques*. Sabemos que el iniciador de los *blasons* ha sido Clément Marot, quien en su exilio en la corte de Ferrara, habría imaginado un concurso cuyo modelo dio él mismo con el *Blason du béau tétin*. Entre las respuestas recibidas, recogidas en una edición que se perdió, destacaba *Le sourcil* de Maurice Scève. Hubo una nueva reimpresión de 1536 bajo el título de *Blasons anatomiques du Corps féminin*, comprendiendo 11 *blasons*, así como, en los quince años siguientes, cinco otras ediciones, enriquecidas cada vez con nuevos ejemplos. Albert-Marie Schmidt (1953: 293-364) ha publicado una muestra de ellos, de distintos autores y épocas, mientras que Françoise Charpentier (1983: 137-169) se circunscribe a la materia y al orden de la edición de 1543, contemporánea a las obras de las dos poetisas editadas en el mismo volumen, Pernette du Guillet y Louise Labé.

³ Para los esfuerzos que hacían las mujeres para cuidar su imagen y su cuerpo véase *Les soins de beauté, Actes du III Colloque International de Grasse* (1987). Niza: Centre d'Etudes Médiévales de Nice.

⁴ El retrato como instrumento y medio para configurar una particular idea renacentista del individuo; véase "El individuo y el sistema de representación: el retrato" (1993). En V. Nieto Alcaide y F. Checa, *El renacimiento*. Istmo.

⁵ Para la relación entre realidad histórica y literatura véase esta cita de J. Le Goff extraída de su prólogo al libro de E. Köhler (1974), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. París, Gallimard: "Ainsi Erich Köhler montre dans ce livre à la fois comment la littérature exprime la conscience historique de l'époque où elle a été produite et le genre de témoignage historique qu'elle constitue: une réalité qui n'est pas le reflet des autres réalités mais qui fait partie avec elle d'une même globalité historique et en révèle les problèmes et les tensions. Erich Köhler ne demande pas aux oeuvres littéraires de dire ce qu'elles n'ont pas eu pour fonction de dire mais leur fait signifier ce qu'elles devaient signifier".

Un *blason*⁶ es un poema que no pretende describir, sino sugerir un órgano, una cualidad, un objeto, un color, una noción. Para ello, el poeta enumera sus atributos, algunas veces con la ayuda de metáforas, bajo la forma de una letanía. Hay muy pocos blasones de "cuerpo y alma", por así llamarlos, es decir que intenten captar la integridad del cuerpo de la mujer o alguna de sus características más sintéticas⁷. La gran mayoría lo despedazan, para luego someter este "trozo" a una especie de "voyerismo" por parte del poeta. De esta forma, la frente, la ceja, el ojo, la nariz, la mejilla, la boca, los dientes, el cuello, el pezón, el corazón, la mano, el vientre, el c..., la pierna, la rodilla, el pie, adquieren una imagen absoluta e ideal con la ayuda de una acumulación de epítetos y de metáforas, a menudo mitológicas.

*Front large et haut, front patent et ouvert,
Plat et uni, des beaux cheveux couvert*

*Nez mignonnet, ô Nez récréatif,
Nez singulier, plaisant et gracieux,
Nez condescendant, ô trésor précieux,
Nez, jugement de bon et mauvais vin,
Nez argument du grand pouvoir divin.*

Ofrecen los blasones el siguiente retrato de la belleza ideal: largos cabellos ensortijados, siempre rubios, frente ancha, cejas negras y bien dibujadas, ojos azules o verdosos, mejillas blancas, nariz rectilínea, boca pequeña, sonriente, con labios carnosos, dientes brillantes cual perlas. Aunque el rostro interesa generalmente más que el cuerpo, éste último también es descrito, caracterizándose siempre por la blancura, la firmeza y el equilibrio de las formas. Las metáforas que ayudan a dibujarlo son bastante corrientes: senos y vientre más blancos que el alabastro, cuello de marfil, pezón más bonito que una rosa. El soneto *Trente choses requises à la beauté d'une femme* de Filber Bretin ofrece un compendio de todas estas exigencias⁸.

Además de las distintas partes del cuerpo, los poetas se apoderan también de varios objetos de la dama, tales como el espejo, el alfiler o la sortija, cuya suerte envidian por estar admitidos en su intimidad.

Puesto que la moda de los blasones se ha mantenido hasta la generación de la Pléiade, han sido muchos los poetas que, con mejor o peor fortuna, han seguido el ejemplo de Clément Marot. A.-M. Schmidt (1953: 295-302), en su edición de los blasones, incluye unas escuetas biografías. Nacidos en los últimos años del siglo XV (Eustorg de Beaulieu, Mellin de Saint-Gelais, Antoine Héroët o Jean de Vauzelles) o en los primeros del siglo XVI (Gilles d'Aurigny, Lancelot Carle, Claude Chappuys o Hugues Salel), son casi todos cortesanos, al

⁶ Sobre el origen medieval del mismo, Alison Saunders (1981). *The XVIth century Blason Poétique*. University of Durham Publications, Peter Lang.

⁷ En la edición de F. Charpentier figuran: *Le Soupir* (Maurice Scève), *L'Esprit* (Lancelot Carle?), *La Grâce* (François Sagon), *La Voix* (Eustorg de Beaulieu) y *Le Corps* (anónimo). En la de A.-M. Schmidt además de los citados de Scève y de Beaulieu están: *La Voix* (Maclou de la Haye), *Le Ris* (Maclou de la Haye), *L'embrassement* (Maclou de la Haye), *La Mort* (Jean de Vauzelles).

⁸ Se trataba, entre otras, de tres cosas blancas: la piel, los dientes, las manos; tres negras: los ojos, las cejas, los párpados; tres rojas: los labios, las mejillas, las uñas; tres largas: el cuerpo, los cabellos, las manos; tres cortas: los dientes, las orejas, los pies; tres pequeñas: el pezón, la nariz, la cabeza; etc.

servicio de Francisco I o de su hermana Margarita, o más tarde de Enrique II, viviendo, además de la generosidad de los grandes, de sus habilidades como músicos, profesores, hombres de leyes o de su dedicación a la iglesia. Dentro del conjunto de sus obras, algunas de gran repercusión (como en el caso de Maurice Scève, Antoine Héroët o Bonaventure des Périers), el o los blasones son generalmente ejercicios de estilo, participaciones más o menos logradas en un torneo literario, que traducen su mayor o menor habilidad en seguir una moda y transformarla en su propio crisol artístico. Entre los mejores, además del citado *Beau Tétin* de Marot, que obtuvo un éxito espectacular y creó escuela, *Le Sourcil* desbrozó para Maurice Scève un camino en el que no dudó en perseverar (*Le Front, La Larme, La Gorge*), gracias a los grandes elogios recibidos en la corte de Ferrara.

El interés de los *blasonneurs* es doble: por un lado, nos presentan la moda a la que debían plegarse las mujeres. En su afán de parecerse al patrón descrito, las damas ricas de la época mezclan cosméticos, abusan de los maquillajes, adoptan modas incómodas y un tanto absurdas, como el uso de corsés y zapatos de tacones altos, se tiñen los cabellos. Nos imaginamos fácilmente a Louise Labé, "la belle cordière", cantada y alabada por los poetas de su tiempo como una de las "elegantes" de Lyon, segunda capital de Francia en tiempos del Renacimiento, sorteando los obstáculos de las calles de su ciudad desde lo alto de esos incómodos zapatonos que ponían en permanente peligro tobillos y caderas. A menudo, tales prácticas conseguían los efectos contrarios. Diana de Poitiers se vanagloriaba de conservar una tez joven por haberse negado, precisamente, a usar maquillajes dañinos y haber preferido las consecuencias beneficiosas de la vida al aire libre.

Por otro lado, esta descripción minuciosa del cuerpo femenino expresa el deseo del hombre, el efecto que los encantos femeninos descritos produce en él.

Según F. Charpentier (1983: 14-15), los "blasonneurs" manifiestan dos actitudes bien distintas frente al objeto que alaban: "*En effet, en face de la maigre cohorte des blasonneurs pétrarquaisants et spiritualistes se dresse celle des blasonneurs de la tradition satirique, qui contrebattent le discours ficinien*". Los primeros, entre los cuales se cuentan Scève, Antoine Héroët o Lancelot Carle, se apoderan generalmente de aquellas partes del cuerpo consideradas comúnmente como nobles y por consiguiente más adecuadas para hacer ascender al amante desde la belleza corporal a la belleza divina, conforme a la doctrina ficina del amor.

*Sourcil, non pas sourcil, mais un sous-ciel
Qui est le dixième et superficiel,
Où l'on peut voir deux étoiles ardentes,
Lesquelles sont de son arc dépendantes*
(Maurice Scève)

*Oeil, non pas oeil, mais un Soleil doré.
Oeil comme Dieu de mes yeux honoré
[...]
Oeil sans lequel mon corps est inutile.
Oeil par lequel mon âme se distille.*
(Antoine Héroët)

El erotismo de estos blasones de inspiración neoplatónica y petrarquista es suave y evocador, contentándose con aludir a la emoción que resiente el poeta al imaginar los encantos de la amada.

*Larme argentine, humide et distillante
Des beaux yeux clairs, descendant coye et lente
Dessus la face, et de là dans les seins,
Lieux prohibés comme sacrés et saints.*

(Maurice Scève)

Por el contrario, los "blasonneurs" satíricos se recrean en cantar aquellas otras partes del cuerpo femenino que sus dueñas sólo descubren en la intimidad y oscuridad de las alcobas: el vientre, las nalgas, el c..., el pie, el culo. Lejos de seguir los consejos de pudor y recato que les dirige un Clément Marot asustado por las consecuencias inesperadas que había tenido su irónico *Contreblason du Laid Tétin*, estos poetas se adueñan del cuerpo de la mujer, proyectan sobre él su imaginación exaltada, lo hacen receptáculo de sus deseos más ardientes.

La evocación de la belleza femenina recibe, pues, dos tratamientos diferentes en la poesía francesa de la primera mitad del siglo XVI, pero los dos coinciden (con muy contadas excepciones) en la presentación de un cuerpo "*parcellisé, approprié par le désir et le regard masculins, un corps «voyeurisé» si l'on peut dire*" (Charpentier, 1983:15). Las bellas cantadas por estos poetas, incluidos los neoplatónicos más famosos como Scève, no tienen nombre, ni rostro completo, ni silueta entera. Los distintos ojos, boca, cejas, nariz, pechos, nalgas, pies... se acumulan como piezas de un *puzzle* del que no surge ningún ser vivo, ninguna persona de "carne y hueso". Bellas, pero calladas.

Contestando al deseo

Esta mujer francesa de la primera mitad del siglo XVI cuyo arquetipo aparece en los blasones anatómicos "*depuis la racine des cheveux jusqu'à la pointe des oreilles*" (A.-M. Schmidt, 1953: 295), es sin lugar a dudas una ficción poética, en la que se combinan los atributos de Beatriz, Laura, Alcina u Olimpia, pero también los de María, Casandra, Elena, Pernelle o Luisa, apenas vistas o íntimamente conocidas en los ambientes selectos y refinados de París o de Lyon. Muchas de estas mujeres concretas (un centenar según M. Lazard) han cogido ellas mismas la pluma en el siglo XVI, devolviendo esas miradas indiscretas que con tanto ardor se posaban sobre su cuerpo y sobre su entorno. La crítica ha ignorado durante largo tiempo sus voces y, sin ir más lejos, H. Weber (1955) en su monumental trabajo sobre *La création poétique au XVIe siècle en France* apenas les dedica una o dos líneas a dos de las más famosas⁹.

Veamos en primer lugar quiénes eran esas mujeres. Muchas, la mayoría, están ligadas a los destinos de una ciudad, Lyon¹⁰, segunda capital de Francia en la época, ciudad rica y creativa, donde el "*souffle venu du Nord*" (según la expresión de Lucien Febvre) se calienta con los nuevos aires llegados de Italia. En esta sociedad de banqueros, comerciantes, diplomáticos, editores y clérigos, las mujeres dejan de ser tan sólo objetos decorativos para tomar parte activa en la vida artística y en el debate de ideas. Son, no podían ser menos, bellas, elegantes y excelentes anfitrionas, pero también inteligentes, cultivadas, consumadas amazonas e incluso concededoras de las armas, además de los instrumentos de música y los recursos dialécticos. Estas "*dames*

⁹ Louise Labé aparece mencionada en la página 93 y en la 465; Pernelle du Guillet en las páginas 167-170, y unas pocas más, siempre como inspiradora de la *Délie*.

¹⁰ "*Chantées par les poètes les plus célèbres du règne de François Ier et de Henri II, elles [les Dames de Lyon] se confondent avec la gloire de leur cité jusqu'à prendre la valeur symbolique d'une légende*" (E. Berriot-Salvadore, 1990: 443-444).

lionnaises" forman la "*utile caste des courtisanes lettrées*" (A.-M. Schimdt, 1953: 271), cortesanas honestas, a pesar de las suspicacias y maledicencias que han levantado, dando la réplica a esos poetas cuya pobreza ha empujado, en la mayoría de los casos, al clero. Se trata, pues, por primera vez en la historia literaria, ya no de mujeres aisladas, que elevan voces solitarias, aunque potentes (como la de Christine de Pisan), sino de una escuela casi, un grupo, una "brigada" femenina que tiene plena conciencia de sus rasgos comunes y entienden apoyarse mutuamente para salir a la arena¹¹.

¿Qué podemos decir de su propia manera de verse, qué aprendemos si escuchamos sus mismas voces? ¿Se ven ellas también bellas, son conscientes de las pasiones que suscitan, de las miradas que las abrazan, han leído los versos que las alaban?

Sin lugar a dudas, sí y lo declaran, a veces abiertamente, otras de una manera más tímida y velada, por alusiones. Pernette du Guillet, por ejemplo, se proclama implícitamente bella cuando se compara a una hipotética rival, menos bella que ella.

*Quand vous voyez, que pour moins belle
Je ne prends contre vous querelle,
Mais pour mien vous veux réclamer,
Ne me devez-vous bien aimer?*
(Pernette du Guillet, *Chanson II*)

Louise Labé, por el contrario, no tiene pelos en la lengua para decirlo. Así, se describe sin ninguna falsa modestia a quien quiera oírlo como el centro de una sociedad masculina que la adora por su belleza, su inteligencia, su gracia.

*Maints grands Signeurs à mon amour prétendent,
Et à me plaire et servir prêts se rendent;
Joutes et jeux, maintes belles devises,
En ma faveur sont par eux entreprises*
(Louise Labé, *Elégie II*)

Declara sin rubor que su fama ha sobrepasado las fronteras de Francia ("*Non seulement en France suis flattée*") y que de todas partes le llueven pretendientes.

*Goûte le bien que tant d'hommes désirent,
Demeure au but où tant d'autres aspirent*
(Louise Labé, *Elégie II*)

Tampoco faltan en las obras femeninas las elogiosas comparaciones mitológicas. Ellas, al igual que ellos, se ven como otras Dianas o Afroditas buscando el amor en el frescor del bosque, al borde del agua clara.

*Combien de fois ai-je en moi souhaité
Me rencontrer sur la chaleur d'été
Tout au plus près de la claire fontaine*
(Pernette du Guillet, *Elegie II*)

¹¹ Véase en este sentido el famoso prólogo de Louise Labé a Clémence de Bourges: "*Et pour ce que les femmes ne se montrent volontiers en public seules, je vous ai choisie pour me servir de guide*" (Labé, 1983: 95).

Bellas sí, pues, pero no calladas, como en las poesías de los hombres. Aceptado el tributo pagado a su hermosura no se conforman con él; podríamos afirmar que si no insisten demasiado en él, es porque, para la mayoría, ser bella es una carga, una molestia, una tristeza, una desesperanza. Ser bella aumenta las posibilidades de casarse pronto y esos hermosos cuerpos con los que soñaban los "*blasonneurs*" van a ser entregados a unos maridos viejos, aburridos y, en su mayoría, poco preparados intelectualmente¹². Desde muy jóvenes, ignorantes de la vida, las mujeres saben que no podrán elegir ("*libre sans liberté*"), que deberán someterse a la ley, viviendo a partir de ese momento en una continua lucha con ellas mismas y permanentemente acechadas por la sociedad.

*Si j'ayme cil, que je debvrois hayr,
Et hays celuy, que je debvrois aymer,
Lon ne s'en doibt autrement esbayr,
Et ne m'en deult aucun en rien blasmer.*
(Pernette du Guillet, *Epigramme XXXV*)

La belleza se vuelve fuente de desdichas, de desgarramientos, de sufrimientos. Una mujer hermosa, insatisfecha en su matrimonio sin amor, será el blanco ideal para las flechas de Cupido. ¿Podrá entonces permanecer "*honneste*"? Pernette toma una decisión dramática: fidelidad sin pasión hacia el marido impuesto por la ley ("*voilà pourquoy je me sens redevable/ A celuy là qui m'est le moins tenu*"), unión espiritual, casta, "*parfaict amour*" hecho de privación y renuncia, hacia el amante. Camino difícil, que produce una tristeza sorda, una inquietud continua, un rechazo hacia el propio cuerpo sentido como una carga, como un enemigo que puede traicionar en cualquier momento:

*Comme le corps ne permet point de voir
A son esprit, ni savoir sa puissance:
Ainsi l'erreur, qui tant me fait avoir
Devant les yeux le bandeau d'ignorance*
(Pernette du Guillet, *Epigramme XI*)

Camino solitario, puesto que el amante, incluso el inefable, pero entrado en años y feo Scève, es un insatisfecho, reclama sin cesar su bien, mientras que la sociedad la hiere con sus calumnias. Camino que desembocará en la exacerbación de los sentidos y de la sensibilidad, en la gran vía del bovarismo.

Y ¿si en vez de sublimar el deseo, la bella se dejase arrastrar por él? Entonces es la aceptación de la locura, del error, del pecado, del vicio.

Quand vous lirez, ô Dames Lyonnaises,
Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, dépit et larmes

¹² Dice Nicole Liebaut en *Les miseres de la femme mariee*:
*On ne scaurait penser combien la jeune femme
Endure de tourmens, & au corps & à l'ame,
Subjette à un vieillard remply de cruauté,
Qui jouit à son gré d'une jeunesse telle,
Pour ce qu'il la veut faire ou dame ou damoiselle,
Et pource qu'il est grand en bien & dignité.*

M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez point condamner ma simplesse,
Et jeune erreur de ma folle jeunesse.
(Louise Labé, *Elégie III*).

Louise Labé ha tomado ese otro camino, el de Ana Karenina, al no poder, no saber o simplemente no querer resistir a los bellos ojos negros, a los cálidos suspiros, a la risa, frente, cabellos, brazos, manos y dedos, "*tant de flambeaux pour ardre une femelle!*" (*Sonnet II*). Víctima de un nuevo Orfeo o Apolo, su entrega es total: "*Tu es, tout seul, tout mon mal et mon bien;/ Avec toi tout, et sans toi je n'ai rien*" (*Elégie II*). Al rechazar la oposición entre espíritu y carne, al aceptar una exaltación casi pagana de los sentidos ("*Baise m'encor, rebaise-moi et baise;/ Donne m'en un de tes plus savoureux;/ Donne m'en un de tes plus amoureux/ Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise*", *Sonnet XVIII*), Louise no consigue ser mucho más feliz que Pernette. Su pobre alma rezuma angustia, celos, reproches, rebeldías. El amante no ha estado a la altura de sus sacrificios, no ha correspondido a su entrega. La mujer desengañada tiene un último movimiento de simpatía y solidaridad con sus hermanas: "*Et gardez-vous d'être plus malheureuses*" (*Sonnet XXIV*).

Las heroínas de los poetas masculinos son bellas y se dejan amar en silencio. Sometidas a un examen minucioso, se dejan desnudar siguiendo los meandros de la imaginación y de la inspiración masculina. Soportan con estoicismo (no sabemos si con gusto) esas miradas, a veces castas, a veces lascivas, que se posan sobre las diferentes partes de su anatomía. Los poetas se apoderan de ellas sin reparar en su estado civil, en sus obligaciones familiares, ni siquiera en la integridad de su persona. No ven más allá de la blancura de su piel, no sienten más calor que el de su vientre redondeado, no oyen más ruido que el de la sangre batiendo bajo sus jóvenes pechos.

Dice M. Lazard que "*la célébration de la beauté de l'aimée n'a pas son équivalent dans la poésie féminine*" (Lazard, 1985: 54). Como hemos intentado mostrar, esta afirmación necesita ser matizada. Si bien no se describen directamente a sí mismas (para qué habrían de hacerlo), las poetisas tienen plena conciencia de su belleza. Más todavía: veladamente Pernette, más abiertamente Louise, aceptan esta imagen deificada que imponía la tradición neoplatónica. No es verdad tampoco que no evoquen los encantos del amado. Louise sigue, tal vez demasiado de cerca, los modelos existentes (pero no es la única, ni siquiera entre los hombres), mientras que Pernette, con gran sentido común y objetividad, exalta los dones espirituales, la virtud y el "*haut savoir*" de su amante. Louise, sobre todo, asume plenamente su cuerpo de mujer, de mujer hermosa, coqueta y atractiva, su cuerpo acechado por la vejez, asustado por la muerte¹³. La gran diferencia está, a nuestro modo de ver, en la voluntad de hablar, para quien quiera escuchar, de esa maldición de la belleza que se traduce en la falta de libertad, en el deber de sumisión a una suerte impuesta, en el desgarrarse entre el deseo y el deber, entre el amor y el matrimonio. Las mujeres del Renacimiento se habían visto cada vez más confinadas al espacio cerrado de la casa, a las tareas del hogar. A medida que los lugares de producción (taller, granja, tienda) se diferenciaban y distanciaban de los lugares domésticos, las mujeres iban perdiendo su puesto de control en la sociedad, su utilidad social, cediéndolo enteramente a los hombres. ¿Qué les queda?

¹³ "*Dans l'oeuvre le corps intervient souvent, soit dans son entier (le mot est cité plusieurs fois dans les sonnets) soit dans ses éléments: «mon sang, mes os» (Elégie I), «ma poitrine hardie» (Elégie I), sans parler des yeux, des lèvres, des mains ... Rien n'est plus féminin enfin pour le corps de la femme que le dépérissement «yeux taris, voix cassée, main impuissante», ou la crainte de mourir et sa situation face à la beauté*" (Guillot, 1962).

"*Le jeu, les livres, la musique*", pequeños divertimentos para hacer pasar el tiempo y sobre todo para volverse agradables a los ojos de los mismos hombres. Pernette du Guillet y sobre todo Louise Labé buscan algo más: el reconocimiento de un valor propio, de una dignidad, de un "*honneur*" que sólo lo puede dar una actividad independiente, productiva, creativa. Leyendo a trasluz, encontramos la aspiración hacia otra belleza: la del espíritu, de la inteligencia, de la creación. ("*Une ardeur de voir, et toujours apprendre/ Quelque haut savoir*". P. Du Guillet, *Chanson VIII*). En este sentido, la poesía, la creación artística aparecen como la única revancha posible, como el único modo de realizarse plenamente: "*Pour ce que nous faut-il animer l'une l'autre à si louable entreprise, de laquelle ne devez éloigner ni épargner votre esprit [...] pour acquérir cet honneur que les lettres et sciences ont accoutumé porter aux personnes qui les suivent*" (Labé, 1983: 94).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRIOT-SALVADORE, E. (1990). *Les femmes dans la société française de la Renaissance*. París: Droz.
- CASTIGLIONE, B. (1528). *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Edición de Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994.
- DUBY, G. & PERROT, M. (1990-1991-1992). *Historia de las mujeres*. Tomo 3: "Del Renacimiento a la Edad Moderna". Bajo la dirección de Arlette Farge y Natalie Zemon Davis. Madrid: Santillana.
- FLANDRIN J.L. & PHAN M.C. (1984). "Les métamorphoses de la beauté féminine", *L'Histoire*, 66: 48-57.
- GUILLOT G. (1962). *Louise Labé*, París: Pierre Seghers Editeur.
- LABÉ, L. (1555). *Oeuvres poétiques*. Seguidas de *Rymes* de Pernette du Guillet. Ed. de Françoise Charpentier. París: Gallimard, 1983.
- LAZARD, M. (1985). *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. París: PUF.
- SCHMIDT, A.-M. (1953). *Poètes du XVIe siècle*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- WEBER, H. (1955). *La création poétique au XVIe siècle en France*. París: Nizet.

LA BELLESA FEMENINA A L'EDAT MITJANA SEGONS ELS TRACTATS DE COSMÈTICA

Mercè Puig Rodríguez-Escalona
Universitat de Barcelona

De tots és ben sabut que la bellesa no és un concepte clarament definit i que aquesta afirmació és especialment evident quan parlem de bellesa femenina. Certament el conjunt de gràcies o qualitats d'una dona que conforma aquesta noció no és en absolut quelcom immutable o permanent, sinó que depèn en gran mesura del factor moda. Així doncs, donat que probablement res no hi ha més variable que els cànons de bellesa femenina, a primera vista pot semblar difícil conèixer aquests ideals estètics així com les pràctiques cosmètiques utilitzades per assolir-los en una època com finals de l'Edat Mitjana. Tanmateix, per a aquest estudi, entre altres fonts, com per exemple les obres de moralistes i les imatges pictòriques, comptem amb un material valuósíssim, els tractats de cosmètica.

El gènere de literatura mèdica que donava consells a les dones per conservar i augmentar la pròpia bellesa i també per curar malalties relacionades amb aquesta tingué una gran popularitat sobretot a partir del segle XII i especialment durant els segles XIV i XV, quan per Europa circulaven diverses obres, estretament emparentades entre si, composades tant en llatí com en llengües vernacles. Aquestes obres, amalgama de coneixements de farmàcia, medicina i cosmètica, acostumen a estructurar-se com una sèrie de receptes succintes que només excepcionalment són presentades i arreglades per un discurs d'autor. Tanmateix, de la lectura d'aquests tractats es desprèn un prototipus o ideal de bellesa de la dona medieval que nosaltres, ara, provarem de descriure. Tenint en compte aquest objectiu i les limitacions del nostre treball, deixarem per a una altra ocasió l'anàlisi detallada de la multitud de productes emprats així com de l'elaboració dels diferents cosmètics.

Quatre tractats integren el nostre corpus, dos escrits en llatí i dos en català. Es tracta dels titulats *De ornatu mulierum*, *De decoratione*, *Tròtula de mestre Joan de Reimbamaco* i *Flos del tresor de beutat*.¹

Les dues obres composades en llatí, el *De ornatu mulierum* i el breu *De decoratione*, han estat atribuïdes al mestre Arnau de Vilanova fins al 1969 quan el prof. Paniagua (Paniagua Arellano, 1969: 83) va manifestar els seus dubtes sobre aquesta paternitat. Aquesta falsa atribució va motivar que ambdós obres s'incloguessin en els manuscrits i edicions renaixentistes de l'obra del metge i científic català. El *De ornatu mulierum* en la seva part final està dedicat a problemes específicament femenins però relacionats més aviat amb la ginecologia que amb la cosmètica.²

Pel que fa a les obres escrites en català, el *Tròtula* és una versió, compilada pel mestre Johan de Reimbamaco, del mencionat *De ornatu mulierum* i de passatges del *De mulierum passionibus* atribuït a Tròtula (Trotula de Ruggiero, 1994) i es conclou

¹ Per al text dels quatre tractats de cosmètica seguim l'obra de Cabré i Pairet, 1994.

² *De ornatu mulierum* 227-231: es forneixen receptes per restringir el flux menstrual (227) o bé per provocar-lo i avortar (228-229), també a fi que la dona concebi si no pot a causa de l'excessiva humitat de la vulva (230), a fi que concebi una dona tot i ser estèril si no li manquen les menstruacions (230), i a fi que concebi la dona estèril que abans era fecunda (230); igualment es llegeix una cura per a la dona que ha avortat o per a la jove que ha estat violada (230); així mateix trobem dos preparats per augmentar la llet de la dona que alleta (231); i finalment un parell de "trucs de màgia" per saber si una dona prenyada porta un nen o una nena (231).

amb una part ginecològica, igual com el *De ornatu mulierum*, i amb un règim de sanitat³. El *Flos del tresor de beutat*⁴, pel que sembla compostat al s. XIV, fou atribuït per Miquel Carbonell, arxiver reial de la Corona d'Aragó, al valencià Manuel Díez de Calatayud, majordom del rei Alfons el Magnànim. El *Flos* també està molt relacionat amb l'anterior i, per tant, també amb el *De ornatu mulierum*, tot i que la part ginecològica és molt breu, omet el règim de sanitat amb què acaba el *Tròtula* i en el seu lloc ofereix una sèrie de productes terapèutics contra diferents dolències tant d'homes com de dones, afeccions diverses de la boca i dents, dels ulls, del nas, de l'oïda, morats, cops i mals de cap i de cames⁵. El tractat fa referència en el seu pròleg a un desconegut *Tresor de beutat* d'on hauria extret els seus consells⁶. Donada la semblança del *Flos del tresor de beutat* amb l'obra de mestre Joan de Reimbamaco, probablement aquest *Tresor de beutat* perdut tindria igualment com a font el *De ornatu mulierum* i el *De mulierum passionibus* que circulava sota el nom de *Tròtula*.

Aquestes obres en la seva diversitat res no tenen que envejar als nostres moderns consells d'estètica: tracten problemes de tot tipus relacionats amb la salut i la bellesa del cos femení, especialment la depilació, la cosmètica facial, la higiene de la boca, la cura i tint dels cabells i l'ús de perfums.

Segons es desprèn d'aquestes obres, la depilació era un dels hàbits més freqüents, especialment la depilació facial. Són molts els productes que es recomanen per al rostre i el cos: si el *De decoratione* dóna dues receptes diferents i el *Flos del tresor de beutat* quatre, el *De ornatu mulierum* i el *Tròtula* en reuneixen fins a tretze⁷. D'aquests depilatoris, més de la meitat ofereixen la desaparició definitiva del pèl⁸. Tanmateix aquestes obres no acostumen a especificar quines són les parts a depilar, només parlen de "pèls sobrers": *removeat pilos superfluos cum psilotro ubicumque sint*⁹, "e aja ab si l pelador que pos al loc on los pèls sobres nexen"¹⁰. Sabem, però, per altres fonts (Iradíel, 1986: 6-7), que era costum depilar, amb peladors o pinces, les celles, que agradaven poc poblades, i fins i tot el començament del cuir cabellut per eixamplar el front i també part del cabell del cap per allargar el coll. Pel que fa al cos, només podem dir que el *Tròtula* dóna un depilatori específic per a les aixelles¹¹.

Deixant de banda el dolor que acostumen a causar aquestes pràctiques, aquests depilatoris no devien ser molt suaus quan els mateixos tractats ofereixen ungüents contra les pústules i cremades que produeixen¹².

Juntament amb la depilació, la cosmètica facial, que inclou també el coll, és un dels focus d'especial atenció¹³. S'ofereixen tractaments contra els bards, les pigues, les taques, les escates, les pústules, les morfees, les cicatrius, les moradures i qualsevol cosa que enlletgeixi la cara. Així mateix trobem molts productes per afinar el cutis i per mantenir una pell sempre jove i sense arrugues¹⁴.

³ *Tròtula* 325-335 (ginecologia), 339-353 (règim de sanitat).

⁴ Existeix una traducció castellana d'aquest tractat: *Flores del tesoro de la belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres. Manuscrito nO 68 de la Bib. Un. de Barcelona Folis 151 a 170*, 1993.

⁵ *Flos* 382-384 (ginecologia), 384-399 (contra diverses dolències pròpies d'ambdós sexes).

⁶ *Flos* 359.

⁷ *De ornatu mulierum* 191-193; *De decoratione* 241; *Tròtula* 257-261; *Flos* 363-364, 366-367.

⁸ Vuit en el cas del *De ornatu mulierum*, sis en el *Tròtula*, dos en el *Flos*.

⁹ *De ornatu mulierum* 191.

¹⁰ *Tròtula* 257; cf. també *Flos* 363: "e mullau lo loch d'on volrets levar los pèls".

¹¹ *Tròtula* 322.

¹² *De ornatu mulierum* 207, 214; *Tròtula* 281-282; *Flos* 368.

¹³ *De ornatu mulierum* 204-213, 219-222; *De decoratione* 235-238; *Tròtula* 277-291, 302-305; *Flos* 367-370, 373-375, 376-377.

Però sobretot, per mitjà dels cosmètics, la dona modifica el color del seu rostre. Aquestes obres inclouen tota mena de tractaments per emblanquir el cutis¹⁵, fins i tot el curtit pel sol, el vent i la intempèrie¹⁶; altres n'hi ha també per enfosquir-lo¹⁷; i igualment es pot aconseguir un color groguenc¹⁸. Tanmateix, malgrat aquesta diversitat de tons, la major part de les receptes són emblanquidors o esclaridors, de manera que podem afirmar que l'ideal de bellesa era una pell blanca. De fet el *Tròtula*, quan introdueix la recepta per enfosquir el rostre o per esgrogueir-lo, en destaca la seva raresa: "Ay dones que s'asalten de color bruna o negra en lur cara o en altre loc" i "Ay dones que s'asalten algunes vegades de color groga". De totes maneres, sabem que cap al segle XV, més que no el color blanc, sembla que hom prefereix el color pàl·lid groguenc que proporcionaven les pòlvores de safrà, tal com ens recomanen els nostres tractats. Quant als productes usats per emblanquir el rostre s'utilitzen pòlvores, cremes de dia i de nit¹⁹, ungüents que s'apliquen fins a set nits seguides²⁰ i, principalment, són molt aconsellades les sagnies²¹.

Cal afegir que molts dels tractaments recomanats per afinar i embellir el rostre i el coll, serveixen també per a les mans, el pit i la resta del cos que la dona cregui convenient²². Abans d'esclarir el cutis, es posa una coloradura²³, o sigui una mica de vermell sobretot a les galtes, com ens diu el *Tròtula*: "al matí, con auretz bés escurada la cara, ans qui pos nagun esclaridor, muilla [en la coloradura] ·l· poc de cotó en aygua ros o en altre aygua, o·l meta en la bocha a trempar ab la saliva, e toc d'aquel cotó alí on se volra, e leix-lo ·l· poc exugar. Con serà lo loch on aurà tochat, si ha trop vermeyl, potz posar de sobre aquell esclaridor que li plaurà"²⁴. El coloret millor si és natural i durador: "E aquest alcotó e aquel podetz estar quant vós volretz, e aquí on tocaretz parra que sia color natural, e durarà assatz aquela color que hom no mou per força"²⁵.

Així doncs, la pell ideal d'una dona és fina, suau, lluent, fresca, jove, sense arrugues ni pèls, blanca però ben colorada a les galtes i neta de barbs, pigues i tota mena de taques.

I, per ressaltar el to i el color de fons, es maquillen de fosc les celles, les pestanyes, i de roig els llavis. Com en l'actualitat, les parpelles i les celles eren, amb els llavis, les parts més acurades, amb trets durs i aplicats amb estridència. Els cercles dels ulls s'ennegrien amb antimoni i carbó en pols, tot i que també trobem receptes per maquillar de verd o de color clar o de diferents colors²⁶.

¹⁴ *De ornatu mulierum* 211; *Tròtula* 296, 324; *Flos* 371.

¹⁵ *De ornatu mulierum* 207-213; *Tròtula* 291-300; *Flos* 368, 371-373, 375.

¹⁶ *De ornatu mulierum* 218, 219, 224; *Tròtula* 296, 298.

¹⁷ *De ornatu mulierum* 214; *Tròtula* 291.

¹⁸ *De ornatu mulierum* 215; *Tròtula* 292.

¹⁹ *De ornatu mulierum* 210; *Tròtula* 293.

²⁰ *De decoratione* 236.

²¹ *De ornatu mulierum* 218-219, 221; *De decoratione* 235.

²² *De ornatu mulierum* 208, 209, 217; *Tròtula* 294-295, 302.

²³ *De decoratione* 239; *Tròtula* 300-301.

²⁴ *Tròtula* 301.

²⁵ *Tròtula* 301.

²⁶ *De ornatu mulierum* 201; *Tròtula* 273.

Tanmateix els productes que més abunden són les pòlvores de color negre²⁷, sens dubte aquesta era la moda. També les celles, depilades estretes i arquejades, es pintaven de negre com les parpelles.

A més de pòlvores per embellir-los, s'apliquen sobre els ulls altres productes destinats a remeiar-ne malalties. Així hi ha tractaments contra la inflamació, la vermellor, la grogor, les llagues, les apostemes, el tel, les lleganyes, els cops de sang i les llàgrimes dels ulls²⁸. També n'hi ha contra les llàgrimes calentes, les fredes i contra la calor extrínseca i intrínseca dels ulls²⁹ sense que se'ns digui res més sobre aquests *problemes*.

La cura de les dents, genives i boca ocupa igualment un lloc en els tractats medievals de cosmètica³⁰. El *De decoratione* ens ho diu ben clar: *Dentium non minor debet esse decor quam iuvementum, et ideo non minor ornatus quam faciei, ne quid igitur desit ornatui pauca de his perstringamus, nam et hiviati, personam deshonestant. Gingivas igitur confortare oportet, quia ab eis frequens et vitium dentium*³¹. Hi ha productes per emblanquir les dents, per enrogir la boca i les genives o per encongir aquestes últimes. Els productes s'apliquen cada matí per mitjà de gàrgares i d'un dentífric i s'aconsella rentar-se les dents abans i després dels menjars vigilant bé que no quedin restes d'aliments entre elles per tal que no podreixin les genives. Com hem trobat en altres ocasions, hi ha receptes que es refereixen més a la salut que no a la bellesa: n'hi ha que sanen les dents i genives de qualsevol mal que tinguin; treuen el mal de dents en general i també el produït per la fredor o les úlceres, també n'hi ha que estan indicades per a la cura de les dents descalces i per a altres malalties, com la podridura. Les dents han de ser sanes, belles, blanques i fermes, les genives vermelles, fortes i sanes i la boca vermella.

Hi ha també dos unguents contra els tallets dels llavis produïts per l'excès d'humor sec o per un part recent.

Pel que fa als cabells, interessin sobretot dues qüestions: per una part, el seu creixement i salut i, per una altra, els tints. Els tractaments dels cabells s'acostumen a aplicar per mitjà d'ungüents i emplastres. Hi ha receptes per tal que els cabells neixin, creixin i es facin llargs, llisos, espesos, brillants i suaus³² i, fins i tot, per tal que no es tornin canosos per la vellesa³³; i també productes contra malalties que no afecten només a les dones: contra la tinya³⁴ nova i vella i també contra la tinya dels nens, als quals es recomana rasurar el cap abans de res, així mateix hi ha unguents contra els ous de poll, els polls, les lladelles i qualsevol cuca que es pot trobar al cap, les pestanyes, les aixelles i els engonals³⁵.

Un capítol especial mereix el problema de l'alopecía³⁶: *Cadunt capilli aliquando in mulieribus a capite aliquando a superciliis*³⁷, "Moltes dones hi à a qui caen los cabels del cap e de les seyles, e fan-se calves o alopscioses"³⁸. Pot tractar-se, doncs,

²⁷ *De ornatu mulierum* 200-201; *Tròtula* 272-273; *Flos* 379.

²⁸ *De ornatu mulierum* 200-203; *Tròtula* 274-276; *Flos* 379.

²⁹ *De ornatu mulierum* 203; *Tròtula* 276-277.

³⁰ *De ornatu mulierum* 223-227; *De decoratione* 238-239; *Tròtula* 305-308, 312-316; *Flos* 377-379.

³¹ *De decoratione* 238. Trad.: "La bellesa de les dents no ha de ser menor que la seva utilitat i per això no ha de ser menor la seva cura que la del rostre; per tal que no ens manqui cap cura, referim-nos un poc a aquests, puix que si falten enlletgeixen la persona. Cal, igualment, reforçar les genives perquè d'elles vénen sovint els problemes de les dents."

³² *De ornatu mulierum* 197; *Tròtula* 261.

³³ *Tròtula* 267; *Flos* 366.

³⁴ *De ornatu mulierum* 198-200; *Tròtula* 270-271.

³⁵ *Tròtula* 272.

³⁶ *De ornatu mulierum* 197; *De decoratione* 241; *Tròtula* 271-272; *Flos* 364-365.

de caiguda dels cabells del cap i del pèls de les celles, però també de la barba³⁹, cosa que fa pensar que, tot i que aquestes obres estiguin dirigides a les dones, molts dels tractaments i cures que recomanen no fan distinció de sexes i, o bé es suposa també un públic masculí o bé la dona era l'encarregada d'elaborar aquestes receptes i aplicar-les als homes.

Els tractats també presenten fórmules per tenyir els cabells de diversos colors: de blanc, de ros clar i fosc, i de negre ja sigui la base uns cabells blancs o de qualsevol altre color⁴⁰. Tanmateix, abunden les receptes per tenyir-los de negre, tot i que sembla que l'ideal de les dones medievals eren els cabells rossos (Iradíel, 1986: 7). Aquesta abundor de tints negres podria indicar la dependència d'aquests tractats del món musulmà on la moda preferia els cabells ben negres⁴¹. A més d'un color perfecte aquests tints donen lluminositat i brillantor als cabells i també els fan gruixuts i llargs⁴². Hi ha també tints per a les celles⁴³: "Moltes dones hi à que s'asalten de seyles negres, e poden-les ennegri"⁴⁴, també per a les pestanyes⁴⁵: "E fetz-ne emplastre, e estia sobre les seyles e les pastanyes"⁴⁶ o, en general, pels cabells que es vulgui: "sapiatz que aquesta tintura és molt richa e maravolosa per ennegrir qualsque cabeils vos placia"⁴⁷.

De l'ornament i embelliment de les altres parts del cos no se'n parla. Només trobem alguna menció a les mans, als pits, al ventre i a les carns molles en general.

El *Flos* dona una recepta específica per a les mans: "Com podets ffer engüent a lavar de les mans tota esprura e retre aquelles blanques e lisses"⁴⁸. A més el mateix ungüent que curava els tallats als llavis pot aplicar-se, diuen, sobre les mans tallades⁴⁹.

Pel que fa als pits, el *Tròtula* i el *Flos* donen receptes d'emplastres per fer-los petits: "An-i de tals dones a qui enuga molt com los crexen les mameles -l- poc més que no volrien. Mas poden-les-se fer mermar"⁵⁰. El *Flos* també recomana un emplastre "per ffer petites, dures e redones les mamelles"⁵¹. S'afegeixen a més consells com ara: "Guart-se tota dona jove o veyla que nos masech

³⁷ *De ornatu mulierum* 198.

³⁸ *Tròtula* 268.

³⁹ *De decoratione* 241; *Tròtula* 269, 270.

⁴⁰ *De ornatu mulierum* 194-197; *De decoratione* 239-241; *Tròtula* 261-267; *Flos* 364, 365, 366.

⁴¹ *Flos* 366: " Pintura bona per fer negres cabells on que sien ... E aquest ussen moros molt".

⁴² *De ornatu mulierum* 194; *Tròtula* 261.

⁴³ *De ornatu mulierum* 196; *Tròtula* 264-265.

⁴⁴ *Tròtula* 264.

⁴⁵ *Tròtula* 264-265.

⁴⁶ *Tròtula* 265.

⁴⁷ *Tròtula* 266.

⁴⁸ *Flos* 380-381.

⁴⁹ *De ornatu mulierum* 204; *Tròtula* 307-308.

⁵⁰ *Tròtula* 316; cf. també *Tròtula* 316-318.

⁵¹ *Flos* 381.

massa les mameles, ne salt, cor tot assò fa levar e créxer les mameles"⁵². L'ideal, doncs, que es desprèn d'aquests tractats són pits menuts, durs i rodons⁵³. El *Tròtula*, a més, dóna un ungüent contra els talls o fenedures als mugrons⁵⁴.

Quant al ventre, hi ha també receptes contra les arrugues, estries i taques produïdes per l'embaràs o alguna malaltia o alguna altra raó⁵⁵.

Finalment, el *Tròtula* i el *Flos* recomanen banys que estrenyen les carns molles⁵⁶. En aquest sentit, moltes de les receptes que es donen per minvar els pits, serveixen també per endurir aquestes carns⁵⁷.

Així doncs, fora de les mans, els pits, el ventre i les carns molles, res no se'ns diu del cos. No es parla ni de les natges, ni dels malucs, ni de les cuixes, ni de les cames, tant importants en l'actualitat. Ni tant sols es tracten problemes de línia o de pes, veritable obsessió avui dia. Segurament, la forma dels vestits té molt a veure amb aquest fet: els vestits de les dones són llargs fins els peus, escotats i cenyits només en la part del pit i fins més amunt de la cintura. Així, el cos de cintura en avall era la part menys exhibida, menys contemplada, i segurament per això rep tan poca atenció en aquestes obres.

De totes maneres, l'ornament i embelliment que una dona podia dedicar al seu cos tenen a veure, en part, amb l'exhibició pública però també podien constituir un prelude a les relacions eròtiques i sexuals entre home i dona, per influència, sens dubte, del món musulmà i dels refinaments de l'harem. Els tractaments per al ventre i les carns molles, parts habitualment ocultes, entrarien en aquest capítol, però també els productes per estrènyer les parts íntimes, per a la qual cosa tant el *Tròtula* com el *Flos* ens donen algunes receptes aplicables en el moment d'anar a dormir amb un home⁵⁸, i, en més gran mesura, l'ús de perfums⁵⁹.

"Moltes dones són a qui poden les exeles e flayre la lur suor, e per aquesta rahó a-y molts hòmens que no an cura de lur paria, o més que més ab eles dormir. E per çò cové a tolre aquesta flayror"⁶⁰. Per a tal fi hi ha netejadors, banys, vaporitzacions, sufumigacions, ungüents, pòlvores, aigües ben olents i moltes altres coses. Els tractaments s'apliquen a tot el cos però sobretot a les aixelles i al pubis, mereixent especial atenció els perfums per a les parts íntimes⁶¹. A més s'aconsella perfumar els llençols i la camisa⁶². A part de treure la mala olor del cos, aquestes cures tenen altres bondats: "A-y moltes dones que-s deliten fort en soffomigar cor molt val a tolre tota dolor e conforta tot lo cors e més los speritz, cor bona olor pus lo conforta que altra cosa"⁶³. Tots aquests

⁵² *Tròtula* 317.

⁵³ Roger de Caen, monjo del segle XI, ens explica com les dones es comprimeixen els pits tant com poden: *In minimum mammas colligit ipsa suas (De vita monachorum 356)*, cf. Puig Rodríguez-Escalona, 1995: 54. Tanmateix, aquest comportament i l'ideal de pits menuts no sembla concordar amb allò que descriuen els moralistes estudiats en Iradiel, 1986: 13.

⁵⁴ *Tròtula* 353.

⁵⁵ *Tròtula* 323-324; *Flos* 380.

⁵⁶ *Tròtula* 335-337; *Flos* 361-362.

⁵⁷ *Tròtula* 318.

⁵⁸ *Tròtula* 335-338; *Flos* 360-362, 381.

⁵⁹ *De ornatu mulierum* 227; *Tròtula* 318-323; *Flos* 360, 361-362, 399-400.

⁶⁰ *Tròtula* 318-319.

⁶¹ *Tròtula* 335-338; *Flos* 361-362.

⁶² *Tròtula* 322, 336.

⁶³ *Tròtula* 322.

perfums són especialment indicats per a les relacions amoroses: "E dic-vos que devets ffer aquest perffum quan volrets e per los senyors e con volretz dormir ab vostro marit"⁶⁴ o també "fetz assò més que més a hora dormidora, e plaurets a vostre marit, e durarà lo amor entre vós e ell, e tolran çò que fa aorrir la natura"⁶⁵.

Un tema molt semblant és el problema del mal alè⁶⁶: "Madona, gran cura se deu hom donar de la flayror de la boca, que sia ben olent, més que altre del cors, car moltes dones són a qui l'alent put"⁶⁷. Aquest problema es tracta segons el seu origen: si ve d'una dent podrida cal arrencar-la; si prové de les genives cal rentar-se amb un dentífric especial; si ve del ventre, cal purgar-lo amb un vòmit o amb alguna medicina, etc.; un cop solventat l'origen del problema, s'empren pòlvores, ungüents, píndoles o punys amb espècies aromàtiques que es tenen a les mans o penjats del coll. "Tot assò convé a dona que vol plàsser a son marit, e més que més a hora de dormir"⁶⁸.

En conclusió, tal com hem anat veient al llarg d'aquest treball, la dona bella de la Baixa Edat Mitjana té la pell fina, suau, lluent, fresca, jove i blanca; el rostre sense arrugues ni pèls, net de barbs, pigues i tota mena de taques i impureses, pàl·lid però amb les galtes rosades; el front ample, les celles poc poblades i pintades o tenyides de negre com les pestanyes, els ulls ressaltats amb el color negre, la boca i les genives vermelles i sanes, les dents blanques i fortes, els cabells llisos, llargs, espesos, brillants, suaus i tenyits de ros o de negre, el coll llarg, les mans blanques i llises i els pits menuts, durs i rodons. A més una dona bella ha de tenir les carns pretes, el sexe estret aparentant virginitat i el seu cos ha de desprendre una agradable olor.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

CABRÉI PAIRET, M.M. (1994). *La cura del cos femení i la medicina medieval de tradició llatina. Els tractats 'De ornatu' i 'De decorationibus (sic) mulierum' atribuïts a Arnau de Vilanova, 'Tròtula' de mestre Joan, i 'Flos del tresor de beutat', atribuït a Manuel Díez de Calatayud*. Tesi doctoral, Departament d'Història Medieval, Paleografia i Diplomàtica. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona.

Flores del tesoro de la belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres. Manuscrito no 68 de la Bib. Un. de Barcelona Folis 151 a 170 (1993). Trad. O. Comas. Barcelona: Lunas/José J. de Olañeta.

IRADIEL, P. (1986). "Tenir cura del cos, tenir cura de la imatge: els paradigmes de la bellesa femenina a la València de la Baixa Edat Mitjana". *Debats* 16, juny, 4-19.

PANIAGUA ARELLANO, J.A. (1969). *El maestro Arnau de Vilanova, médico*. En *Studia Araldiana. Trabajos en torno a la obra médica de Arnau de Vilanova, c. 1240-1311*. Barcelona: Fundación Uriach 1838, 1994², 49-143.

PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, M. (1995). *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

TROTULA DE RUGGIERO (1994). *Sulle malattie delle donne*. P. Cantalupo. P.B. Cavallo (ed. i trad.). Palermo: La Luna Saggia.

⁶⁴ *Tròtula* 322.

⁶⁵ *Tròtula* 336.

⁶⁶ *Tròtula* 308-312; *Flos* 362-363, 381-382.

⁶⁷ *Tròtula* 308.

⁶⁸ *Tròtula* 309.

LA BELLESA DE LA DONA EN LA LÍRICA LLATINA MEDIEVAL

Pere J. Quetglas
Universitat de Barcelona

El registre d'obres i autors que, dins del conjunt de la lírica llatina medieval, s'ocupen de la bellesa de la dona no és certament nombrós. Tot deixant al marge alguna aportació aïllada, la llista d'obres i autors que s'ocupen amb una certa atenció i interès de l'anomenada *descriptio pulchritudinis* la podríem reduir a mitja dotzena; són aquests: els *Carmina Burana*, la famosa col·lecció procedent del monestir alemany de Benediktbeuern; sens dubte el corpus líric més extens de la literatura llatina medieval; però, tot i la seva merescuda fama, pel que fa a la descripció de la bellesa de la dona, no és dels més explícits ni el que més s'esplaia¹. Al seu costat l'obra poètica de Giraldus Cambrensis o Gerald de Gal·les; i més en concret dues de les seves composicions, les conegudes com *De subito amore* i *Descriptio cuiusdam puellae*². En tercer lloc tendriem el poema elegíac d'autor anònim intitulat *De tribus puellis*, de finals del segle XII o potser ja del XIII; es tracta, segurament, d'un exercici erudit i d'escola en què el poeta es topa amb tres noies entre les quals s'estableix un concurs poètic³. Caldria afegir alguna composició escadussera corresponent a obres diferents com el Cançoner d'Arundel, la col·lecció poètica continguda en el manuscrit Arundel 384 (A)⁴. I hem deixat per a l'últim lloc la col·lecció que per ella mateixa i per proximitat resulta més interessant per a nosaltres: el *Cançoner eròtic de Ripoll*, el recull de poesia amorosa furtiva que Lluís Nicolau d'Olwer va trobar entre els fulls defectuosos d'un manuscrit de caire gramatical (*Liber glossarum et etymologiarum*) del monestir de Ripoll⁵.

De l'examen de tota aquesta producció se'n poden extreure de bell antuvi dues conclusions: la uniformitat gairebé total en el tractament del tema per part de tots els autors; i, en segon lloc, la dependència directa d'Ovidi en la forma de fer-ho per part de tots ells⁶. Però, anem per parts. A l'hora de descriure la bellesa femenina, tots els autors segueixen el mateix procediment: anar indicant de d'alt a baix els elements rellevants o no rellevants que el cànon descriptiu els imposava. Així, no és gens estrany trobar referències als cabells, al front, als ulls, als llavis, a les dents, al coll, als pits, als braços, o a les mans; més rarament, als dits, a les celles, les galtes, el nas, les orelles, la barbata, el ventre, les cuixes, les cames i els peus. És en el moment de determinar les característiques que es lloen de cada un d'aquests components quan ens trobem fins

¹Els citarem per l'edició de Schumann (1941) i ens referirem a ells amb les sigles CB.

² Emprarem les sigles DCP (*Descriptio cuiusdam puellae*) i dSA (*De subito amore*) per referir-nos a aquestes composicions, tot seguint l'edició de Brewer (1861).

³El citarem com a dTP, a partir de l'edició de Cohen (1931).

⁴Es tracta, en concret, del poema número 4 d'Arundel, segons l'edició de McDonough (1984). El citarem amb les sigles CA.

⁵El manuscrit es conserva actualment a l'Arxiu de la Corona d'Aragó: núm. 74 del fons de Ripoll. Citarem per l'edició de Moralejo (1986) i emprarem les sigles CR.

⁶Aquest aspecte l'ha posat en relleu i demostrat amb prou precisió i extensió W. Offermanns (1970: 129-163).

a cert punt decebut per la reiteració constant; però només fins a cert punt, ja que ara i adés, i malgrat les limitacions d'un cànon massa rígid, apareixen autèntiques troballes poètiques.

El retrat de la dona ideal que presentarem a continuació es conforma, és clar, d'aportacions d'autors diferents, però cal tenir molt en compte que si bé no n'hi ha cap d'ells que reculli tots els atributs tal i com s'indiquen a continuació, no hem trobat en cap cas contradiccions entre els autors, de manera que el model final, resultat de confegir aportacions diferents, és bastant fiable. Per raons comprensibles de limitació d'espai, el nostre estudi queda reduït únicament i exclusiva als aspectes físics.

Si seguim la pauta descriptiva que, amb poques excepcions segueixen tots els autors i obres, és a dir, començant pel cap i seguint cap a baix, cal començar, lògicament, pels cabells i la cabellera. El color preferit en els cabells de les noies és el ros (*aureus* [DCP 11, CB 77, 15], *flauus* [dTP 35, dSA 24, CB 156, 3]) o també el rossenc (*subrubeus* [CB 69,3]); i es valora positivament que els cabells arribin a les espatlles (perquè *humeros flauas proiicit illa comas* [dSA 24]) i que estiguin solts o ben pentinats (*Phyllis coma libera*, *Flore compto crine* [CB 92, 3]); tampoc no deixa d'assenyalar-se com un factor positiu la seva brillantor, expressada normalment a través de verbs (*super omne quod splendescit / crinis huius renitescit* [CR 12, 17-18]).

El front cal que sigui vistós (*speciosa* [dTP 39]), serè i alegre (*leta* [CB 69, 3]), tan clar i brillant que pot substituir el sol en cas d'un eclipsi (*frons tua clara nimis: si sol pacietur eclipsin, restaurare diem fronte tua poteris* [CR 11, 13], *uincit solem... per nitorem* [CR 12, 23-24]), blanc com la neu (*niuea* [CB 69,3; CA 4, 39]) o blanc brillant (*candens* [CR 2, 29], *candet* [CR 12, 21]), sense cabells que el tapin (*libera* [DCP 11]), llis i sense arrugues que el deformin (*sine ruga* [CR 3, 43-44; 10, 15], *rugis non crispata* [CA 4, 38]). Apareixen ja aquí dos dels tòpics més reiterats: la blancor i la manca d'arrugues.

La cara, de color de rosa (*roseum* [DCP 20]), com és de rigor, ha d'estar guarnida per unes dents brillants del color de l'ivori o de la neu⁷ (*os ornat eburneus ordo* [DCP 19], *ebur* [DCP 20; CB 77, 16], *eburneus* [CA 4, 65], *nitentes* [CB 156, 4], *renitentes* [CR 14, 36-37], *candentes* [CR 3, 49-50; 11, 15], *candent* [CR 14, 36-37], *albi* [CB 156, 4], *niuei sunt eius dentes* [CR 2, 26], *par niuium candori* [CA 4, 67-68]) i, per suposat, també ha d'ésser brillant (*nitens* [dSA 51]), i ha de llambregar com els estels i ser agradosa (*in iocunda facie stelle radiabant* [CB 77, 16]) i de fesomia clara (*clara* [CB 77, 13]) i també brillant (*splenduit* [CB, 177, 2]). Les seves galtes han de presentar les tòpiques rosetes (*et gena purpureas dat rubicunda rosas* [DCP 14], *rosei ruboris* [CB 156, 4], *respondent facies luci matutine* [CB 92, 3]). Aquesta combinació de blanc i rosa la sintetitza esplèndidament l'autor del cançoner d'Arundel (CA 4, 69-75) amb aquests versos:

*Certant niui, micant lene
pectus, mentum, colla, gene;
set, ne candore nimio
euanescat in pallorem,
praestigat hunc candorem
rosam maritans lilio
prudencior Natura.*

Les celles, molt poc citades, han de ser negres i més que negres, ennegrides (*nigratae* [CB 156, 3]) i arquejades o corbades amb la perfecció de l'arc de Sant Martí (*supercilia nigrata / et*

⁷Cosa, d'altra banda no gens agradable d'assolir, si ens atenem als sistemes antics per fer-ho, com és ara, el recurs a l'orina. *Cfr.* Catul XXXVII, 19-20, XXXIX, 17-21.

ad Iris formulam in fine recurvata [CB 156, 3]) i, per suposat, separades l'una de l'altra (*arcus supercilia discriminant gemelli* [CA 4, 47-48]).

Els ulls donen menys joc del que caldria esperar de bell antuvi; satisfan, però, plenament les expectatives: són clars i brillants (*clara* [dTP 41-42], *micantes* [CR 11, 15; 20, 13], *micant* [CA 4, 41]), lluminosos (*lucida* [DCP 13]), esplendents (*aurea* [CB 69, 3]), rutilants (*relucentes* [CR 2, 25]).

Del nas no trobem més indicació que la que es refereix a la seva proporcionalitat, ni petit ni gros (*naris naturae uultum supereminet arte / nec trahit hanc modicam, nec nimis in uitium* [DCP 15-16], *nec nimis erigitur nec premitur iniuste* [CA 4, 56-58]).

Només una sola menció de les orelles, de les quals el poeta del *De tribus puellis* (43-44) diu que de cadascuna d'elles penjaven gemmes i or, però que tal guarniment resultava balder per a la seva bellesa. Aquesta manca de citacions pot tenir una explicació lògica en el fet que les dones d'una certa categoria social acostumaven a cobrir-se el cap amb el *bennellus*, una banda de tela que, passant per sota de la barbeta, tapava les orelles.

Els llavis són molsuts (*mollia* [DCP 19-21]), vermells (*rubent* [DCP 19], *rubicunda* [CB 156, 4]), gruixuts i sensuals (*labia Veneria tumentia* [CB 69, 3], *castigate tumentibus labellulis* [CA 4, 61-62]), i arrodonits (*rotunda* [CB 156, 4]).

El coll ideal és blanc i brillant, com la llet (*candida* [dTP 273], *candescens* [CR 2, 31], *candor gula* [CR 11, 8], *lactea* [dTP 39]) o la neu (*niuea* [CB 77, 15; CR 11, 7], *nimis decens eius gula / candet magis niue pura* [CR 12, 38], *candet gula / sicut pura / nix, cum primum cecidit* [CR 14, 31-33]), llis i rodó (*teres* [DCP 25]), llarg, dins d'un ordre, (*longa decenter* [DCP 25]) però tampoc no massa prim (*ampla* [DCP 25]), sense les arrugues que comporta la vellesa (*caerent uetustatis ruga* [CR 2, 32; 3, 43-44; 10, 13-15]) i, per tant, tendre i delicat (*tenerum* [CR 8, 13]); és també capaç per ell mateix de fer lluir els collarets que el puguin envoltar (CR 11, 7-8).

Sens dubte els components del cap i la cara constitueixen en conjunt la part més afavorida de totes aquestes descripcions, però la resta del cos, quasi tota la resta del cos, també hi és present. L'encarnadura és blanca (*candida* [dTP 269], *candet* [CB 83, 3]), tendra (*tenera* [CB 83, 3, dTP 250]), sense imperfeccions i de tacte agradable (*at non in tenera carne fuit macula* [dTP 250], *caro carens scrupulo / leuem tactum non offendit* [CB 83, 5]).

Els braços són blancs i la seva lluentor difícil de suportar (*candida* [dTP 266]), blancs com la neu, però no com la neu assolellada sinó com la neu que no ha tocat mai un raig de sol (dTP 252-255):

*Membra fuere sibi candidiora niue,
nec niue que tacta Phebo fuerat liquefacta,
sed niue quam nullus sol tepefecit adhuc.*

A més a més, els braços són llargs (*longa* [DCP 30]) i acaben en unes mans blanques com la lluna (*candescents sicut luna* [CR 2, 31]), més blanques que els lliris, (*manus uincentis lilia* [CB 69, 3]) o del color de la neu (*niueas* [DCP 30]); mans llargues (*longe manus* [CB 156, 4]), estirades i sense arrugues (*caerent uetustatis ruga* [CR 2, 31]), i proporcionades a l'estatura de la seva posseïdora (*non discordant a statura* [CR 12, 42]). I, al final de la mà, uns dits elegants i ben tornejats (*teres* [CR 11, 11]).

Però la part del cos que de forma individual ha rebut més atenció per part dels nostres poetes són els pits, sens dubte el seu objecte de desig més gran. Els pits cal que siguin petits (*paruae* [dTP 25, DCP 28, CR 11, 18], *paruulae* [CR 3, 55-58], *puxillae* [CR 12, 40; 17, 27-28], *parum surgunt ubera modico tumore* [CB 83, 3], *nec papille sunt tumentes* [CR 2, 28], *non*

tumescit [CR 3, 58]), parençosos (*speciosa* [dTP 25]), tersos i durs (*paula rigida* [dTP 258], *sat dura* [CR 10, 14], *dure* [CR 12, 39-40]) i, una vegada més, blancs com la neu (*nix candentes* [CR 2, 28], *albescit niue magis candida* [CR 3, 59-60], *niueas* [CR 4, 19; 12, 39], *candent plus niue pura* [CR 10, 16], *albicat ipsa magis parua papilla niue* [CR, 11, 18]), tendres (*tenerum sinum* [CB 83, 4]) i sense rastre d'arrugues (*sine ruga* [CR 10, 15]). D'entre tots aquests trets el més recurrent és el del tamany dels pits, al punt que l'autor del *De tribus puellis* (45-50) posa en relleu el fet que els de la seva estimada no es fan coneixedors, ja sigui perquè són prou petits, ja sigui perquè, com solen fer moltes noies, els porta comprimits per tal que no es notin, ja que als homes no els agraden els pits massa turgents; sense que s'estigui d'assenyalar, d'altra banda, que la seva estimada no es pot incloure entre aquestes darreres:

*Forma papillarum nusquam parebat in illa
uel quia parua nimis uel quia stricta fuit.
Vbera sepe suis zonis strinxere puelle,
turgida namque nimis displicuere uiris
sed non inter eas he referenda puella;
ubera nempe satis parua fuere sibi.*

El ventre i l'estómac són llisos (*planus* [dTP 259, DCP 30, CR 3, 62]), ni esquelètics (*nec contrahitur macie* [DCP 31]) ni tampoc inflats (*nec sine lege tumet* [DCP 31]), potser el ventre una mica ondulat (*paululum uentriculo tumescentiore* [CB 83, 5]). I, a banda i banda, sobresurten rítmics els malucs (*distendentur latera pro modulo* [CB 83, 5]). Al mig, el pubis no arriba a quedar ben bé cobert per un fi borriçol (*pubes, qui uix pullulat in uirgine tenui lanugine* [CB 83, 6]).

Les cames són també blanques (*candida* [dTP 256, CR 9, 19], *candidiora niue* [CR 11, 16], *candescentes sicut luna* [CR 2, 31], *nitent* [CR 3, 67]), delicades (*tenella* [dTP 289], *tenerum* [CR 4, 17; CB 83, 6]), terses i llises (*carent uetustatis ruga* [CR 2, 32]), brillants (*nitent* [CR 3, 67]) i proporcionades de llarg (*non discordant a statura* [CR 12, 42]) i també d'ample (*crus uestitum moderata tenerum pinguedine* [CB 83, 6]), sense ser tampoc massa musculoses (*leuigatur occultata neruorum compagine* [CB 83, 6]). I encara hi ha lloc per a una referència a les cuixes: blanques com la llet, llises i suaus (*lactea, lubrica, mollis* [DCP 37]).

I, finalment, el peu és, més que petit (*breuis* [DCP 40, CR 20]), petitíssim (*artissima forma* [CR 11, 19]) i, també, ben proporcionat (*non discordant a statura* [CR 12, 42]).

I, arribats en aquest punt, hom es veu obligat a preguntar-se si el conjunt de tots aquests atributs és simplement fruit d'una tradició clàssica que remunta a Ovidi o si respon de veritat als ideals de bellesa femenina propis de l'època, ja que a la vista de la reiteració de tota mena de tòpics i estilitzacions és impossible no plantejar-se si els nostres poetes havien vist mai una dona; i ja no diguem una dona nua. Aquesta qüestió no és en absolut anecdòtica, ja que, de fet, la nuesa en aquest món medieval era un element tabú. Els penitenciaris medievals prohibien expressament que els marits veiessin nues les seves esposes. I com a prova indirecta que el fenomen no era cosa aïllada podem adduir el testimoniatge del repetidament esmentat poema *De tribus puellis*, on en el vers 249 l'autor indica expressament, com a cosa extraordinària i que li causa estupor i profunda admiració, que la noia amb la que se gita es despulla i vol amb tota intenció fer-se veure nua: *se facit hec nudam, uoluit quoque nuda uideri*. D'altra banda, el tema de la impossible nuesa de la muller no és simplement medieval sinó que es pot trobar a l'antiguitat en el relat, per exemple d'Heròdot qui en el llibre primer (I, 812) de les seves històries conta el que succeí al rei de Lídia, Candaules, qui, desitjós de comprovar si la seva esposa era la més guapa del món i no podent

fer-ho personalment, va encarregar la comprovació a un servidor. L'operació, com és lògic, li va sortir malament, ja que un cop consumada la visió prohibida la reina, va donar a triar al criat entre morir per haver vist el que no podia veure o matar el rei per haver-lo instat a cometre aquesta fellonia. No cal afegir que el criat va acabar per convertir-se en rei.

Però, en fi, ja sigui veritat, ja sigui producte de la imaginació, ja sigui fruit de la tradició, això i només això és el que tenim. I, si em permeten la llicència, gairebé tota la descripció que hem fet la podríem haver tret de la contemplació d'una monja, ja que el que aquestes deixen veure i el que els nostres avantpassats degueren veure, ve a ser pràcticament el mateix. Ara bé, i per acabar, no puc estar-me de dir que, tot i la seva persistència en l'ús dels tòpics, no voldria que es quedassin amb la idea que aquesta poesia és dolenta, ja que, com sol passar ben sovint, la gràcia no rau en el que es diu sinó en com es diu.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Cancionero de Ripoll (1986). Ed. José-Luis Moralejo. Barcelona: Bosch.

Carmina Burana (1941). Band I/2. *Die Liebeslieder*. Ed. Alfons Hilka und Otto Schumann. Heidelberg: Carl Winter.

COHEN, Gustave (1931). *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*. Paris: Les Belles Lettres.

GIRALDUS CAMBRENSIS (1861). *Opera*. Vol. I. Ed. J.S. Brewer. Londres: Longman, Green, Longman, and Roberts.

NICOLAU D'OLWER, Lluís (1923). "L'Escola Poètica de Ripoll en els segles X-XIII". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* VI: 3-84.

OFFERMANN, Winfried (1970). *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*. Wuppertal: A. Henn.

The Oxford Poems of Hugh Primas and the Arundel Lyrics (1984). Ed. C.J. McDonough. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

BELLEZA, ETNICIDAD Y CONDICIÓN FEMENINA EN LA NOVELA DE ESMERALDA SANTIAGO *WHEN I WAS PUERTO RICAN*

Mn Dolores Raventós Conill
Escola Oficial d'Idiomes de l'Hospitalet del Llobregat

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992) presenta dos definiciones diferentes de la palabra "belleza":

1- "Propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas".

2- "Mujer notable por su hermosura".

Por otra parte, la definición de "hermosura" dice: "Belleza de las cosas que puede ser percibida por el oído o por la vista".

En estas definiciones hay varios aspectos que cabe destacar: en primer lugar, la relación entre belleza y amor, belleza y arte, belleza y naturaleza; en segundo lugar la "cosificación" o conversión en objeto de aquello que amamos: no se trata sólo de un ente pasivo sino, abiertamente, de una "cosa", según la definición. En tercer lugar, la equiparación entre la idea de "belleza" y la idea de "mujer". Y finalmente, el carácter sensual de la belleza, pues es aprehendida principalmente por los sentidos.

Son sólo tres definiciones que por lo tradicional de su planteamiento dejan en el aire numerosas preguntas: ¿Puede la mujer verse reducida de un plumazo a la categoría de objeto? ¿Es un objeto de deseo espiritual o físico? ¿Puede la razón interferir en el mundo de los sentidos? ¿Hay realmente vínculos profundos entre la ética y la estética? ¿Quién determina cuáles son las "propiedades" citadas en la definición que forman la esencia de la belleza? ¿Se trata de propiedades que el ser humano fija de manera subjetiva o se trata de una convención social y cultural? En definitiva, ¿quién decide qué es lo bello o quién lo es?

El propósito de este artículo es analizar qué respuesta da a estas preguntas la escritora puertorriqueña Esmeralda Santiago en su novela *When I was Puerto Rican* (*Cuando yo era puertorriqueña*). Si la belleza es una cualidad que se percibe por la vista, la protagonista de la novela aprecia de manera inmediata dos aspectos básicos de su identidad al mirarse en el espejo: por un lado, sus características étnicas -color de piel, ojos, cabello- y por otro, su condición de mujer. Por ello, el análisis de la idea de belleza en la novela de esta escritora se llevará a cabo a partir de los cánones establecidos por la comunidad étnica a la que pertenece y por su condición de mujer: es mujer y puertorriqueña. En el apartado dedicado a la etnicidad, veremos primero lo que significa ser puertorriqueña en una sociedad mayoritariamente blanca, anglosajona y protestante y cómo esta oposición determina la valoración de la belleza desde el punto de vista de las convenciones sociales; trataremos también la dicotomía entre el campo y la ciudad y la equiparación de naturaleza y belleza; y veremos cómo la afectividad y la proximidad emocional de los vínculos familiares llevan a percibir la belleza de una manera totalmente subjetiva. En el segundo apartado, dedicado a la condición femenina, veremos cómo la belleza de la mujer en la comunidad puertorriqueña es una cualidad valorada desde un punto de vista patriarcal, que convierte a la mujer en objeto sólo apto para el matrimonio, y cómo el arte se convierte en vía de escape y de autorrealización ante esta realidad asfixiante.

La novela *When I was Puerto Rican*, escrita en inglés y publicada en 1993, se inscribe en el marco de la literatura escrita por mujeres hispanas en los Estados Unidos y ha sido, junto con

Una casa en Mango Street de la escritora chicana Sandra Cisneros, uno de los grandes éxitos editoriales de la literatura producida por minorías étnicas en este país. Cabe recordar aquí que el censo del año 1990 fija la cifra de hispanos en Estados Unidos en 22 millones de habitantes, los cuales, sin tener en cuenta los tres millones de emigrantes ilegales, suponen un 9% del total de la población; de hecho, se prevee que la minoría hispana será la más numerosa en el año 2000. El antropólogo Manuel Luis Carlos (1988: 91) distingue varios subgrupos entre los hispanos: el chicano o mejicano-americano (60%), seguido del puertorriqueño (10%), el cubano (5%), y otros de origen suramericano y centroamericano. Desde el punto de vista económico, la minoría más desfavorecida es la puertorriqueña.

Sin embargo, los puertorriqueños presentan una característica que les diferencia significativamente de otros hispanos: son ciudadanos estadounidenses desde su nacimiento. Desde la llegada de los conquistadores hace quinientos años, Puerto Rico nunca ha sido independiente: primero perteneció a España y, desde 1898, a los Estados Unidos. Durante todo este siglo, la emigración de la isla al continente ha sido continua, intensificándose especialmente después de la Segunda Guerra Mundial gracias al establecimiento de tráfico aéreo a muy bajo precio entre Nueva York y San Juan. Actualmente hay 3.5 millones de puertorriqueños en la isla y 2.5 millones en el continente, concentrados sobre todo en la ciudad de Nueva York, donde representan el máximo exponente de la pobreza. Sin embargo, los habitantes de la isla no se sienten ciudadanos del país más rico de la tierra: su miseria, sus tradiciones y su predilección por el idioma español les hace sentirse diferentes, y cuando se refieren a la gente del continente les llaman "Americanos" o "USAnos", aunque ellos compartan esa nacionalidad; sus compatriotas en Nueva York son "nuyoricans" y ellos mismos se autodenominan irónicamente "AmeRicanos".

Existe asimismo otro elemento que distingue a este grupo de los demás: el color de la piel. Dado que la mayoría de la población indígena murió durante la época de la conquista española, el puertorriqueño actual aparece como fruto del mestizaje entre la población blanca y los esclavos negros, traídos de África para trabajar en las plantaciones de azúcar. Como dice un proverbio isleño, "Si no es dingo es mandingo", refiriéndose a la inevitable pertenencia a una u otra tribu africana. El color de la piel de los isleños, más o menos claro, pero siempre oscuro, ha llevado a los encargados del censo estadounidense a incluirlos en la minoría negra antes que en la hispana, y ha reforzado así su situación de marginación.

Este preámbulo se hace necesario para comprender cuáles son los parámetros que definen el ideal de belleza en la novela de Esmeralda Santiago. Con un fuerte cariz autobiográfico, *When I was Puerto Rican* relata la infancia y la adolescencia de una muchacha llamada Negi. La infancia transcurre en Puerto Rico, donde la extrema pobreza y una inestable relación entre los padres llevan a la familia de la protagonista a emigrar del campo a la ciudad y de la ciudad al campo, cambiando de casa y de escuela continuamente. La entrada en la adolescencia tiene lugar en Nueva York, a donde se traslada con su madre y sus hermanos en busca de una vida mejor.

La primera representación de la belleza es la figura de la madre, percibida a través de los ojos de una niña de cuatro años; se trata de una imagen teñida de emotividad y fuertemente asociada a la naturaleza exuberante propia de la isla:

Un bananaquit voló hasta la espinosa rama de un limonero y miró de un lado para otro. Destellos de sol bailaban en las verdes paredes del bosquecillo sobre los altos arbustos [...], la tierra cubierta de ramas, tiernas morivivies y hierbajos moteados de florecillas azules. Mami canturreaba suavemente, mezclándose las flores amarillas y naranjas de su vestido con todo aquel verdor: un jardín milagroso con piernas y brazos y melodía. Su cabello, recogido sobre la nuca con una banda elástica, flotaba espeso y oscuro sobre su cintura, y mientras se

agachaba a coger las ramitas, se desparramaba sobre sus hombros y sus brazos, cubriéndole la cara y enredándose con las varas que recogía. (8)

Así pues, la madre, a quien a lo largo de la novela se refieren otros personajes como máximo exponente de la belleza, es descrita en términos sensuales: colores, sonidos y fragancias naturales enmarcan su figura y esta conjunción armoniosa la convierte a ella misma en un jardín. La frondosidad de la naturaleza caribeña corre pareja a la abundancia del cabello de la madre, y la identificación entre mujer y naturaleza tropical, fuertemente ligada a la idea de fertilidad, se erige así en genuino patrón de la belleza puertorriqueña. El paraíso de la isla y el paraíso de la infancia se convertirán en paraísos perdidos al entrar la protagonista en la adolescencia rodeada por la sordidez y la fealdad del Barrio neoyorkino.

La vida en plena naturaleza aparece en la novela constantemente como sinónimo de libertad y belleza; el sueño de Negi será convertirse más adelante en una "jíbara", palabra de connotaciones nacionalistas con la que los isleños designan a los campesinos. El mismo himno de Puerto Rico representa a la isla como una hermosa mujer y la asocia con la naturaleza:

[...] el himno de Puerto Rico, [...] decía que Borinquén era la hija del océano y del sol. Me gustaba imaginarme a nuestra isla como una mujer cuyo cuerpo era un jardín de flores, cuyos pies eran acariciados por las olas, una tierra cuyo cielo nunca se nublaba. (77)

Nuevamente se da aquí la identificación entre mujer, belleza y naturaleza tropical caribeña, entre lo femenino y la imagen del jardín, y se establecen asociaciones míticas entre las fuerzas de la vida -aire, tierra, agua, fuego- y la mujer. Cabe recordar aquí la tradicional imagería simbólica de países insulares como Irlanda o Puerto Rico, que han explicado el tema de la conquista por fuerzas extranjeras en clave femenina, equiparando a la isla con una hermosa mujer deseada y tomada contra su voluntad por fuerzas masculinas y brutales. La belleza de la mujer desata el deseo masculino como el potencial económico y estratégico de las islas despierta la codicia del invasor.

Sin embargo, el campo significa también atraso y pobreza: Negi y su familia sueñan con la vida en la ciudad -bien sea San Juan o bien sea Nueva York- porque allí se dispone de adelantos modernos como electricidad y agua corriente. Cuando la madre de Negi abandona su atuendo habitual al encontrar trabajo en una fábrica, la niña casi no la reconoce:

Mami se rizó el cabello y se puso laca, se empolvó la cara, se puso colorete en sus ya de por sí sonrosadas mejillas, y se pasó el pintalabios por sus rojos labios. Sus pies, habitualmente descalzos, se veían poco naturales sobre los altos tacones. Llevaba la cintura tan apretada que parecía como si le faltara una parte del cuerpo. Sus rasgos, empolvados y pintados, eran irreconocibles; las líneas que había trazado sobre las cejas y alrededor de los ojos y los colores que destacaban lo que siempre había sido perfecto eran una violación de aquel rostro que a veces reía y a veces lloraba y que a menudo se contraía de rabia. Deseé coger un trapo y borrarle todo aquello de la cara... (112)

De esta manera, el traslado a la ciudad supone la pérdida de la sensualidad y de las señas de identidad autóctonas, que quedan relegadas al medio rural. La ciudad representa el artificio y el maquillaje pasa a ser la máscara con la que la mujer se somete a un conjunto de convenciones sociales que le son ajenas. Paradójicamente, el acatamiento de esas convenciones y la transformación física que debe sufrir la madre de la protagonista supone también su liberación: el trabajo saca a la mujer de la miseria rural. Así pues, la valoración que se hace de la belleza o de su ausencia es percibida por la vista, se lleva a cabo de una manera subjetiva -el objeto en ambos

casos es el mismo, la madre, pero es percibida de manera diferente según las connotaciones que desprende su atuendo a los ojos de la niña- y tiene una dimensión espiritual, afectiva y simbólica -la madre es bella cuando representa lo natural y el amor materno y no lo es cuando representa artificio y anuncia soledad a la niña.

Sin embargo, no sólo en la isla y en la figura de la madre encuentra la protagonista referencias a su identidad étnica. Después de la madre, la realidad más inmediata a Negi es su familia, sus numerosos hermanos y hermanas. Cuando a los cuatro años comienza a indagar sobre su aspecto físico descubre que su apodo es símbolo de lo oscuro de su tez, y eso le lleva a establecer comparaciones con los demás miembros de su familia, claro exponente de la variedad étnica en la isla. Su nombre y su físico se convierten en pilares de su identidad:

Pensaba que yo no tenía ningún apodo hasta que (Mami) me dijo que no me llamaba Negi sino Esmeralda.
[...]

"¿Por qué todos me llaman Negi?" "Porque cuando eras pequeña eras tan oscura que mi madre dijo que eras una negrita. Y entonces todos empezamos a llamarte Negrita y al final lo abreviamos a Negi".

Delsa era más oscura que yo, marrón como una nuez pero no tan tostada por el sol como papá. Norma era más clara, rojiza y no tan pálida como mamá, cuya piel era sonrosada. Los amarillos ojos de Nelsa, de negras pupilas, parecían girasoles. Delsa tenía los ojos negros. Yo nunca había visto mis ojos porque el espejo estaba demasiado alto. Toqué mi cabello, que no era rizado como el de Delsa ni pasita como el de Papi. Mami me lo cortaba siempre en cuanto empezaba a taparme los ojos, pero yo había visto mechones castaños cerca de mis mejillas y de mis sienes. (13)

En el continente, las diferencias raciales quedan también subrayadas por la zona donde se vive. Cuando Esmeralda y su familia se trasladan a Nueva York, se instalan a vivir en "El Barrio", el gueto puertorriqueño. Lo primero que percibe la niña al llegar es la inmensa fealdad, la suciedad y la sordidez del entorno, acordes con la pobreza y marginación en que viven sus habitantes. En la escuela, los rasgos étnicos marcan las diferencias entre las diversas minorías; éstas defienden diferentes cánones de belleza femenina, basados en sus tradiciones culturales e ideológicas, y siguen sus propias modas:

Había otro grupo de chicas que iban muy maquilladas, se subían la faldas por encima de las rodillas, se desabrochaban un botón de más de la blusa y se peinaban con altísimos crepados que mantenían compactos con laca [...]. Esas chicas tan atrevidas con su cabello, su maquillaje y sus faldas cortas eran italianas. Los italianos se sentaban a un lado de la cafetería y los negros al otro. Los dos grupos se odiaban entre sí más de lo que odiaban a los puertorriqueños. [...] Las chicas negras tenían su propio estilo. A ellas no les iba el enorme y crepado peinado de las italianas. Llevaban el pelo estirado, rizado hacia arriba en las puntas[...] o recogido detrás bien alto con rizos y lacios flequillos sobre sus ojos de Cleopatra. También llevaban las faldas cortas, pero no parecía que se las hubieran subido cuando sus madres no las veían. Ellas venían así. Sus piernas eran fuertes y bien formadas y llevaban calcetines hasta las rodillas y pesados zapatos de cordones que se convertían en armas letales en las peleas. (229)

Este calculado énfasis en la diferenciación física se convierte así en una manera de apuntalar las propias señas de identidad, el sentido de "pertenencia" a un determinado colectivo. Ante la situación de discriminación que sufren las diversas minorías étnicas, sus miembros desarrollan un fuerte sentido de grupo para defenderse, cayendo a menudo en el racismo y la xenofobia que reprochan a la mayoría dominante. Negi no puede comprender que los negros odien a los puertorriqueños, ya que todos los habitantes de la isla tienen familiares de color.

A sus características raciales hay que añadir el hecho de que Negi es descrita como una niña "flacucha" y muy delgada; su madre bromea incluso diciéndole que parece que tenga la solitaria pero once hijos y poco dinero son augurio de hambre. Si la belleza es una cualidad que se

percibe por la vista, las características físicas mencionadas hacen más fácil la segregación racial en un país donde los estereotipos son fijados por la mayoría dominante, blanca, anglosajona y de tipo caucásico. Cabe recordar que en esa época, los años cincuenta, el estereotipo de belleza divulgado y ensalzado desde el cine y la publicidad estadounidenses es la rubia explosiva. Así se explica el estupor del tutor escolar de la protagonista cuando ésta, a los catorce años, le comunica sus deseos de convertirse en modelo. La noche anterior a la entrevista, Negi ha contemplado el desfile televisivo de las cincuenta muchachas más hermosas de América, presumiblemente blancas por estar aún vigente la política de segregación racial en esa época. En su inocencia, Negi aspira a ser como ellas. Los medios de comunicación transmiten los modelos que la mayoría dominante considera correctos y a las minorías sólo les queda imitarlos o rechazarlos. Negi no anhela sólo un ideal de belleza, sino todo lo que representa escapar a la fealdad y sordidez del gueto y llevar una vida mejor. Aunque el desfile es descrito como un acontecimiento cursi y de dudoso buen gusto, las duras condiciones de vida de la protagonista, su ingenuidad y su falta de prejuicios raciales le hacen considerar el mundo engañosamente idealizado que transmite la televisión como un sueño que aspira a conseguir.

Aparte de pertenecer a la minoría étnica puertorriqueña, hecho evidenciado por sus rasgos físicos y por el barrio donde vive, Negi forma parte también de otro grupo marginado: el de las mujeres. Éstas son las víctimas del sistema patriarcal hispano, que tiene sus raíces en un trasnochado concepto del honor legado por los conquistadores. La división del trabajo es estricta: el hombre sale a ganarse el pan para sustentar a su familia y la madre se recluye en casa al cuidado de los hijos. Cualquier intento de transgresión del orden establecido es castigado severamente por la comunidad y así, cuando la madre de Negi encuentra trabajo, las otras mujeres le niegan el saludo y la palabra. El concepto de belleza femenina pasa a ser definido en función de los intereses del varón, que es generalmente promiscuo y a veces incluso llega a mantener diversas mujeres e hijos simultáneamente. Las familias puertorriqueñas acostumbra a ser numerosas (Negi es la mayor de once hermanos) y, como señalan Glazer y Moynihan (1976: 123), el trato que reciben los hijos es diferente al otorgado a las hijas. Los niños tienen mayor libertad para salir a la calle y aprenden a ser autónomos; las niñas son celosamente vigiladas y su virginidad, llave para el matrimonio, se convierte en el bien máspreciado. Así pues, Negi aprende pronto que las mujeres que no son "esposas" pertenecen a tres categorías: "putas", "jamonas" y "señoritas". Los hombres, todos sin excepción, son "sinvergüenzas".

La puta es la mujer que, con sus artes de seducción y su belleza, pone en peligro la estabilidad del núcleo familiar. Su hermosura se convierte en su medio de subsistencia, en moneda de cambio, y hace de ellas, en una sociedad marcada por la pobreza, auténticas cortesanas. Pero para Negi, que las idealiza, resultan atractivas por su libertad y su desinhibición, y por su alejamiento de los roles tradicionales que ella rechaza:

Para mí estaba claro, por sus peleas y por las conversaciones que oía entre mamá y sus parientas y amigas, y por los boleros de la radio, que Papi, al ser un hombre, tenía siempre la culpa de cualquier desdicha existente en nuestra casa.

Los hombres, ya me iba yo enterando, eran unos sinvergüenzas, lo cual quería decir que no tenían vergüenza y que se permitían una conducta que nunca sorprendía a las mujeres pero que les causaba enormes sufrimientos. El mayor de los pecados de los hombres era la otra mujer, que siempre era una puta. Mi imagen de esas mujeres era incierta, ya que no había ninguna en Macún, donde todas las mujeres eran esposas o muchachas que algún día serían esposas. Las Putas, me imaginaba yo, vivían rodeadas de lujo en la ciudad gracias al dinero que los maridos sinvergüenzas dejaban de traer a casa a sus sufridas esposas y descalzos hijos. Las putas llevaban mucho perfume, joyas, vestidos escotadísimos para enseñar sus pechos, tacones altos para marcar bien sus pantorrillas, y laca. Todo esto se pagaba con el dinero con el que se tendría que haber reparado el tejado [...]. Yo deseaba ver a una

puta de cerca para entender el poder que ejercían sobre los hombres, para entender el fragante hechizo que habían tejido sobre los esposos, hermanos e hijos de las mujeres cuyas voces se quebraban con pena, derrota e ira contenida. (30)

Así pues, la comunidad de mujeres estigmatiza a aquellas que no se ciñen a los papeles tradicionales. Tan fuerte es la transgresión que, para explicarla, se llega a atribuir a las putas poderes sobrenaturales y mágicos. Cuando el hermano de su madre aparece en casa con una hermosa muchacha que no es su esposa, Negi se siente atraída por su atuendo provocativo y su simpatía, mientras que su madre monta en cólera. Esa fascinación aumenta al saber que esta "terrible mujer" tiene dos hijos a los que deja "correteando solos por las calles como golfillos mientras ella se va por ahí de juerga". Según una vecina, "algunas mujeres embrujan a los hombres" (41). Pero Negi, después de asistir a innumerables trifulcas entre sus padres, de ver a su madre continuamente desfigurada por los embarazos, y de oírle quejarse y llorar por las aventuras extraconyugales de su marido, empieza a considerar la posibilidad de no seguir los pasos de su madre. En su ingenuidad, la vida de las putas le parece mejor que la pobreza y la traición que atormentan a su madre.

La segunda categoría de mujeres es la de las "jamonas". Así son definidas en la novela, después de ver Negi a una mujer loca deambulando por un mercado:

"Papi, ¿qué es una "jamona?"
"Es una mujer que no se ha casado".
"Pensaba que se llamaban "señoritas".
"Es lo mismo. Pero cuando alguien dice que una mujer es jamona, quiere decir que ya es demasiado vieja para casarse. Es un insulto".
"¿Por qué?"
"Porque quiere decir que nadie la quiere. A lo mejor es demasiado fea para casarse... O ha esperado demasiado... Acaba sola durante el resto de su vida. Como la mujer del mercado".
"Esa sí era fea, desde luego."
"Pues por eso seguramente se quedó jamona".
"Espero que eso nunca me pase a mí.[...] ¿Y cómo llaman a un hombre que no se ha casado nunca?"
"Afortunado [...]" (89)

Como vemos, la belleza es un valor de cambio para el matrimonio. El sistema patriarcal puertorriqueño está fuertemente jerarquizado, y exige que la principal función de la mujer en el ámbito social sea casarse y tener hijos. Por ello, la muchacha que no lo consigue queda relegada al desprecio y a la conmiseración de la comunidad. A veces, incluso, debido a que la falta de marido se traduce en ausencia de liquidez económica, algunas mujeres acaban marginadas, sumidas en la pobreza absoluta o se entregan a la locura, como la mujer del mercado. La belleza física es, pues, un arma para conseguir marido: se trata de complacer al varón y regalarle la vista. Por esta razón, el "piropo" aparece como el tributo que todo hombre debe rendir a una mujer hermosa y como una muestra más de su supremacía. Negi reacciona con horror cuando ve a su madre convertida en un mero objeto de deseo gracias a esas alabanzas:

De camino hacia la parada del autobús, los hombres la miraban, silbaban, susurraban piropos. Con la mirada fija delante de ella, fingía ignorar sus galanterías, pero un par de veces sus labios esbozaron una sonrisa. Yo caminaba a su lado, medio orgullosa, medio asustada. Había oído a hombres cumplimentando a otras mujeres, pero nunca había oído a ninguno dirigirse a mi madre. Cada hombre que dudaba ante ella o que juraba amarla siempre, llevársela a casa con él, dar su vida por ella, la apartaba más de mí. Se había convertido en propiedad pública -ya no era la madre de siete hijos sino una mujer deseada por muchos. (190)

Las reglas son totalmente diferentes para los hombres quienes, como ya hemos visto, pueden ser "sinvergüenzas" con la mayor impunidad. Por esta razón, Negi acaba pensando que tal vez es preferible quedarse "jamona" que casarse y sufrir.

Finalmente, la tercera categoría es la de "señorita". Ser "señorita" quiere decir que la muchacha ha tenido ya su primera menstruación, y que por lo tanto está ya en edad de casarse y tener hijos. Las madres preparan a las hijas para ese momento recordándoles que ya están a punto de ser "señoritas" pero no les dan ninguna explicación concreta respecto a los cambios fisiológicos que van a sufrir, con lo que las muchachas viven sumidas en la perplejidad. La primera menstruación es un momento celebrado por la comunidad de mujeres y las niñas reciben su primer sujetador, aunque puedan haber estado necesitándolo desde hace meses, como es el caso de Negi. El control familiar sobre las hijas se hace a partir de este momento más estricto; en el caso de las puertorriqueñas que viven en Nueva York, acaban convertidas en auténticas prisioneras dentro de sus pisos. Como señalan Glazer y Moynihan (1976: 126), los esquemas familiares isleños fracasan en la ciudad de Nueva York, donde la escuela, el peligro de las calles, las instituciones y las leyes fomentan otro tipo de vida y de relaciones. Así, cuando la madre de Negi decide aleccionarla sobre "las cosas de la vida", la niña ya ha asistido a varias clases sobre este tema en el colegio.

Rodeada de un medio que le es hostil, y a pesar de que estudiosos como Ilan Stavans (1995: 44) señalan la docilidad y la sumisión como características propias de la minoría puertorriqueña, Negi escoge el camino de la rebelión. Rebelión ante una estructura familiar que la protege de posibles peligros pero que también la asfixia, rebelión ante una ciudad que no cumple las expectativas de los emigrantes sobre el "sueño americano", rebelión ante la doble discriminación a que se ve sometida como puertorriqueña y como mujer. El arte, la creatividad y la búsqueda de la belleza serán la única vía de escape para la muchacha. Así, Negi se vuelca de manera intensa en la lectura, que le sirve para aislarse de la fealdad y la sordidez de "El Barrio"; se dedica a contar cuentos e historias que ella misma inventa a sus hermanos y a los vecinos del edificio donde vive, creando momentos de evasión casi mágicos. Y, finalmente, decide estudiar una carrera, arte dramático, para conseguir una vida mejor y poder salir de allí.

Así pues, Negi consigue asumir las claves de su identidad cuando encuentra su lugar en la sociedad como mujer y como puertorriqueña. Al igual que las protagonistas de otras autoras hispanas, como la chicana Sandra Cisneros, la cubana Julia García o la también puertorriqueña Judith Ortiz Cofer, Negi no renuncia a sus raíces pero aspira a hacerse un hueco en la sociedad estadounidense, y, también al igual que ellas, escoge el camino del arte para alcanzar sus propósitos. A partir del momento en que consigue esa liberación, ver hasta qué punto la protagonista inicia un proceso de aculturación o un proceso de asimilación, qué es lo que gana y qué es lo que deja en el camino, debería ser objeto de otro análisis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SANTIAGO, Esmeralda (1993). *When I Was Puerto Rican*. Nueva York: Random House. La traducción es mía.

CARLOS, Manuel Luis (1988). "Identidad y raíces culturales de los enclaves hispanos de los EE.UU.". En *Hispanos en los Estados Unidos*. Rodolfo J. Cortina y Alberto Moncada (eds.). Madrid: Ediciones de Cultura Hispana, 89-97.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992). Madrid: Espasa-Calpe.

FLORES, Juan (1993). *Divided Borders. Essays on Puerto Rican Identity*. Houston, Texas: Arte Público Press.

GLAZER, Nathan y MOYNIHAN, Daniel P. (1963). *Beyond the Melting Pot*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1976.²

MELVILLE, Margarita M. (1988). "Los hispanos: ¿clase, raza o etnicidad?". En *Hispanos en los Estados Unidos*. Rodolfo J. Cortina y Alberto Moncada (eds.). Madrid: Ediciones de Cultura Hispana, 131-145.

SHORRIS, Earl (1992). *Latinos. A Biography of the People*. Nueva York: Avon Books.

STAVANS, Ilan (1995). *The Hispanic Condition*. Nueva York: HarperCollins.

**EL CÀNON ESTÈTIC DE HOLLYWOOD: UN MIRALL DISTORSIONANT PER A
LA DONA NEGRA
(Anàlisi de l'obra d'Adrienne Kennedy: *A Movie Star Has to Star in Black and White*)**

Teresa Requena
Universitat de Barcelona

*What happens to a dream deferred?
Does it dry up
Like a raisin in the sun?
Or fester like a sore-
And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over-
Like a syrupy sweet?*

*Maybe it just sags
Like a heavy load.*

*Or **does it explode?***

Langston Hughes, *Harlem* 1951

La història del teatre afroamericà i molt especialment el teatre afroamericà escrit per dones parla, com el poema de Langston Hughes, d'un *dream deferred*, d'un somni postergat. El somni comença a entreveure's com a possible a l'inici del segle vint però l'explosió, seguint amb la metàfora de Hughes, no arriba fins a la dècada dels 60 i molt especialment, la dels 70.

El naixement de dramaturgues afroamericanes als Estats Units està estretament lligat al moviment pels Drets Civils i al naixement del feminisme afroamericà dels anys 60. Durant la primera meitat del segle XX les obres escrites per dones afroamericanes tracten la problemàtica social que unia homes i dones negres en una mateixa lluita comú: la lluita contra la segregació racial, el racisme o els estereotips creats per la societat blanca amb el propòsit de construir una imatge deshumanitzant de la societat afroamericana. El canvi, però, arriba als anys 50 quan un grup de dones afroamericanes, que han crescut en el si de la lluita pels drets civils, comencen a escriure obres que tot i basant-se en models estructurals influenciats per la tradició europea, canvien el curs de la història teatral perquè introdueixen l'experiència afroamericana com un tema digne de ser tractat al teatre i digne de rebre atenció dins el circuit dominant. Elles inclouen una perspectiva de gènere sobre els problemes que afecten la comunitat afroamericana. És també significatiu el fet que aquestes obres passen a formar part del teatre professional, cosa que fins ara no havia succeït amb cap obra escrita per una dona negra. Dramaturgues com Beah Richards o Alice Childress guanyen premis *Obie* (premis atorgats a obres representades *off-Broadway*, fora del circuit dominant de Broadway). No és fins el 1959, amb l'estrena de *A Raisin In The Sun*, de Lorraine Hansberry, que una dona negra aconsegueix l'atenció de l'audiència blanca i l'èxit

comercial dins un circuit blanc: Broadway. A més a més, aconsegueix l'estatus de clàssic dins el teatre afroamericà. Hansberry, que pren com a títol de la seva obra un vers del poema de Hughes, escriu un drama realista sobre la confrontació social entre afroamericans i blancs.

Hansberry marcarà l'inici d'un camí per altres dramaturgues com per exemple Adrienne Kennedy, Ntozake Shange o Elaine Jackson que escriuran les seves obres als anys 60 i 70. De fet, Kennedy a la seva autobiografia explica com l'èxit de Hansberry va donar-li ànims per continuar escrivint tot i que fins llavors no havia rebut cap reconeixement (Kennedy, 1987). Tot i així, malgrat aquest primer avenç cap a l'establiment d'un teatre afroamericà escrit per dones, durant aquest període, la publicació d'obres és més aviat escassa. Les antologies que es publiquen, tal i com explica Bigsby, inclouen majoritàriament obres d'autors afroamericans, no d'autores. Això però, no vol dir que l'activitat literària s'hagués aturat, al contrari, estava creixent. El que mostra és una recança inicial cap a unes obres que proposen formes i temes nous.

El 1974 una dramaturga negra obté un èxit sense precedents, només equiparable al de Hansberry quinze anys abans i marcarà una altra fita històrica en el teatre afroamericà escrit per dones. Aquest cop, l'encarregada serà Ntozake Shange amb el seu *for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf*. Aquest poema coral, tal i com l'anomena Shange, marcarà l'inici del teatre feminista afroamericà. Shange i altres autores que vindran després, com per exemple Susan Lori-Parks, Thulani Davis o Anna Deavere Smith, es caracteritzaran per un estil molt diferent del que havia marcat Hansberry. L'obra de Hansberry, enmarcada en el realisme que també era present en les obres d'autors afro-americanos es deixa ara enrera per donar pas a altres formes que puguin reflectir més acuradament la realitat d'una dona negra. Shange per exemple experimenta amb el lleguatge, introdueix música i dansa formant un conjunt apartat de la linealitat i apartat del realisme per tal de copsar el llenguatge oral i del cos de les seves set dones protagonistes.

Adrienne Kennedy també s'emmarca dins l'explosió d'obres dels anys 60 i dins aquesta voluntat de fugir de models tradicionals de representació. Kennedy no serà gaire ben rebuda al principi degut a un estil molt personal, un estil surrealista que és difícil d'encaixar en una època on predominen les obres que adrecen la qüestió racial d'una manera realista. Kennedy serà també criticada perquè no escriu, tal i com explica Alisa Solomon, obres que s'amotllin a expectacions tradicionals del que una escriptora pertanyent a una "minoria" hauria de fer: crear models dins unes obres amb intenció didàctica i missatge polític (Solomon, 1992). Kennedy desde el principi fuig d'aquesta concepció del teatre afroamericà. Ella no vol crear models, al contrari, presenta personatges confosos sobre la seva pròpia identitat i que no proclamen el seu orgull de ser negres. És clar, doncs, que fos rebutjada fins i tot dins la comunitat d'activistes afroamericans.

En els seus inicis, va ser precisament un dramaturg blanc qui li va proporcionar la seva primera oportunitat, Edward Albee. Kennedy va presentar la primera obra que li va suposar un reconeixement en un taller d'escriptura conduït per Albee. L'obra es deia *Funnyhouse Of a Negro* (1962) i Albee va quedar fascinat per l'estil de l'obra, un estil que partia de la fragmentació de la protagonista, fruit de la impossibilitat de reconciliar una tradició europea i una tradició afroamericana. De fet, aquesta fragmentació passaria a ser des d'aquell moment un element clau en la seva obra. La fragmentació es reflecteix tant en l'estructura de l'obra, concretament amb un trencament de la linealitat, com en els personatges. Kennedy reinventa les nocions tradicionals de personatge, utilitzant personatges històrics com a extensions de les seves protagonistes, totes dones negres. Dones que estan sotmeses a una pressió externa que les fa éssers fragmentats, éssers que projecten les seves identitats a través de diferents personatges. Aquesta fragmentació és la conseqüència de l'intent de les protagonistes d'estar a l'alçada d'uns models culturals i estètics

que responen a la societat patriarcal blanca i que fan que les protagonistes rebutgin la seva identitat afroamericana.

Per exemple, a *Funnyhouse of a Negro* Kennedy dota a la seva protagonista Sarah d'identitats tan diverses i contradictòries com tan divers i contradictori és el seu interior. A la llista inicial de personatges llegim com Sarah, que és mulata, és alternativament: Sarah negra, la duquesa d'Habsburg, la reina Victòria, Jesús i Patrice Lumumba (Kennedy, 1988: 7), primer ministre africà que va ser assassinat per la seva lluita a favor de les llibertats africanes. La duquesa d'Habsburg, la reina Victòria i Jesús, que a l'obra és geperut, representen l'atracció que Sarah sent per la cultura blanca, mentre que Patrice Lumumba i Sarah negra representen la part de la seva identitat afroamericana que ella rebutja. En aquest sentit, el rebuig cap a la identitat afroamericana queda reflectit físicament en escena quan Sarah es mira constantment al mirall i el cabell se li cau. Sarah és incapaç finalment de reconciliar aquest conflicte i acabarà suïcidant-se. Tal i com explica Alisa Solomon: aquesta obra investiga amargament el que W.E.B Du Bois va anomenar la doble consciència de la vida afroamericana, una vida que ha de reconciliar el pes de l'experiència europea i africana però al mateix temps rebutjar la fusió.

A l'obra que avui ens ocupa, *A Movie Star Has to Star in Black and White*, Adrienne Kennedy problematitza la construcció dels models culturals i estètics del Hollywood dels anys 40 i 50 que ignoren la representació de la dona negra. Prenent el cinema com a una forma d'expressió artística amb un paper cabdal dins la societat, Kennedy explora els efectes que aquests models exerceixen sobre Clara, la seva protagonista: una dona negra que també és dramaturga. Tal i com explica Ellin Diamond, Kennedy no només explora gènere i raça sinó que posa de relleu la versió glamuritzada que Hollywood fa del gènere i de la raça.

L'obra pren com a punt de partida tres pel·lícules clàssiques del Hollywood en blanc i negre dels anys 40 i 50: *Now Voyager* (1942), *Viva Zapata* (1952) i *A Place In The Sun* (1951). A l'inici de l'obra Kennedy especifica que els actors han de "semblar exactament iguals" a Bette Davis, Paul Henreid, Jean Peters, Marlon Brando, Montgomery Clift i Shelley Winters. Aquests actors seran els "personatges principals de l'obra" (Kennedy, 1988). Els "personatges secundaris" són la família de Clara i paradoxalment, Clara només té, tal i com explica Kennedy, "un paper petit". Així doncs, la veritable protagonista té molt poques intervencions en el total de l'obra. Amb aquesta estratègia, Kennedy posa de relleu el paper de Clara com a espectadora no només de les pel·lícules sinó també de la seva pròpia vida. Clara esdevé un subjecte passiu silenciats per aquests models culturals que li fan rebutjar el seu cabell, la seva pell i la seva vida. Aquest silenci s'emfasitza amb el fet que Clara és durant la major part de l'obra a l'escenari però de fet, no parla. Clara és incapaç d'articular la seva pròpia vida per ella mateixa, només pot parlar per boca de Bette Davis, Jean Peters o Shelley Winters, d'aquestes estrelles que tant la fascinen. Kennedy ens diu en una acotació: "Les seves estrelles de cinema parlen per ella. Clara permet que les seves estrelles de cinema siguin les protagonistes de la seva vida". En la utilització de personatges extrets de la vida real com a extensions del personatge principal, tal i com havia fet amb *Funnyhouse of a Negro*, Kennedy torna a posar de relleu aquesta identitat fragmentada i posa a prova la noció de personatge com a unitat coherent.

És significatiu que les poques frases que Clara pronuncia són frases extretes d'una obra que està escrivint. Una possible interpretació d'això és que Kennedy proposi la literatura com una cerimònia curativa i com una forma de resistència a la recepció dels models culturals. Geis creu que Clara seria la representació de l'artista afroamericà que s'enfronta al repte d'escriure la seva sortida d'aquesta màquina de somnis que és Hollywood (Geis, 1992).

L'estratègia de Kennedy, però, no s'atura aquí. Kennedy emfasitza irònicament el glamur que envolta les estrelles de cinema amb música romàntica, una llum blanca i uns vestits sedosos en blanc i negre i el contraposa a la crua realitat de la vida de Clara. Aquesta confrontació es reflecteix físicament en escena quan veiem en un cantó Paul Henreid amb Bette Davis asseguts a la coberta del vaixell que és present a la pel·lícula *Now Voyager* i en un altre Clara al costat del llit amb el seu germà que està en un coma profund.

A la següent escena, Kennedy contraposa l'escena de la nit de noces de *Viva Zapata* amb el divorci dels pares de Clara i l'avortament Clara.

Kennedy juga amb el fet que tant les estrelles de cinema com els escenaris que es presenten a l'obra són referents familiars per als espectadors i evoquen el món de Hollywood. El fet, però, que aquestes estrelles es treguin fora del seu context habitual i pronuncii frases que pertanyen a la vida d'una dona negra serveix per posar de relleu i emfasitzar la diferència que, existeix entre elles i la pròpia Clara. Tal i com explica Diamond: "a l'espectadora blanca, quan veu aquestes actrius a les pel·lícules, no se li acut pensar que les actrius són blanques. És només quan elles articulen la història d'una dona negra que aquest fet es posa de manifest" (Diamond, 1992).

Kennedy, d'aquesta manera, evidencia dos aspectes fonamentals: d'una banda la diferència entre blanc i negre, d'aquí el joc de paraules en el títol, i per l'altra, la contradicció bàsica entre la fascinació que les pel·lícules exerceixen sobre Clara i el fet que són aquestes mateixes pel·lícules les que li recorden que ella, pel fet de ser una dona negra, queda exempta del cànon. Tal i com explica Geis:

... The tension between immersion in and angry confrontation of the Hollywood world experienced by Clara in this play embodies the ambivalent spectatorial status of the African-American woman whose subjectivity risks being undermined by her identification with an exclusionary cultural apparatus (Geis, 1992:171).

Clara busca un mirall en el cinema, però la imatge que el mirall li torna és distorsionant perquè ella no és blanca ni rossa ni la seva vida és tan perfecta i plena de promeses i possibilitats com les pel·lícules mostren. Aquesta imatge distorsionant la convertirà en una identitat fragmentada.

La vida d'Adrienne Kennedy, igual que la de Clara, va estar marcada per les pel·lícules de Hollywood. La indústria cinematogràfica va exercir una fascinació en la seva vida des de molt petita. De fet, la seva mare, tal i com Kennedy explica a la seva autobiografia, va posar-li el nom d'Adrienne en honor a l'actriu de cinema: Adrienne Ames. Kennedy és conscient de com aquest món irreal i glamurós va marcar la seva vida pel fet que les històries que veia a les pel·lícules no tenien res a veure amb la seva vida real. A la seva autobiografia parla de Bette Davies i diu:

In this avid dream of transformation, I still also daydreamed of myself as this character. She was plain. She was troubled. She was controlled by her mother and then one day she took a trip on an ocean liner and total fulfillment came to her because of this trip in the ocean. She became beautiful and loved. One day I'm going to take a trip on an ocean liner, I thought, and all of my dark thoughts and feelings, all my feelings that I don't belong anywhere, will go away (Kennedy, 1987: 91).

Les obres de Kennedy no proposen solucions clares als conflictes. Si hi busquem resolucions, no les trobarem en Kennedy, si busquem coherència en els personatges, trobarem contradicció, si hi busquem models per a la comunitat afroamericana, probablement no els trobem apropiats. És aquí, però, on crec que Kennedy ens posa a prova. Posa a prova les nostres

suposicions sobre el que Alisa Solomon apunta: les nostres suposicions sobre el que una obra escrita pel que encara anomenem minoria hauria de tractar i posa a prova la nostra tolerància a les contradiccions dels personatges i fins i tot, potser, les nostres pròpies contradiccions.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BRYANT-JACKSON, Paul OVERBECK, Lois (eds.) (1992). *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DIAMOND, Ellin (1992). "Mimesis in Syncopated Time: Reading Adrienne Kennedy". En *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. Bryant-Jackson i Overbeck (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 131- 142.
- GEIS, Deborah (1992). "A Spectator Locating My Life". En *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. Bryant-Jackson i Overbeck (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 170 - 178.
- KENNEDY, Adrienne (1976). *A Movie Star Has to Star in Black and White*. En *Adrienne Kennedy in One Act*. Adrienne Kennedy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 79 - 103.
- KENNEDY, Adrienne (1987). *People Who Led to My Plays*. Nova York: Theatre Communications Group.
- SOLOMON, Alisa (1992). "Prefaci". En *The Alexander Plays*. Adrienne Kennedy. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix - xvii.

WISLAWA SZYMBORSKA: "LA CARA QUE NO SABIA QUE PODRIA SER BELLA"

Anna Sawicka
Universitat de Barcelona

1. Wislawa Szymborska, poeta de Cracòvia

La citació en el títol procedeix d'un poema de Wislawa Szymborska, poeta polonesa que l'any 1996 va rebre el Premi Nobel de Literatura per la seva obra on, segons l'Acadèmia Sueca: "amb precisió irònica deixa aparèixer el context històric i biològic en fragments de la realitat humana".

En aquesta *realitat humana*, es pot enfocar un tema encara més puntual: el de la dona i la seva bellesa, un tema universal, com es veurà més endavant, encara que situat en uns contextos històrics i biològics determinats. He escollit cinc poemes com a representació de tota la seva obra, textos emblemàtics pel que es refereix als tòpics de la dona.

2. El tòpic de la dona-mare: "Fetitxe de fecunditat del paleolític" (1967)

En la poesia de Szymborska molt poques vegades apareix la dona en funció de la mare, però quan ja aborda el tema, la mare en qüestió és la Gran Mare, com es diu en el poema "Fetitxe de fecunditat del paleolític".

La Gran Mare és un ventre. No hi ha res més. Aleshores Szymborska comença l'enumeració dels elements que hi falten en aquest cos reduït i pregunta per les causes d'aquesta reducció.

La Gran Mare no té cara perquè aquesta només *incomodaria* el cos. Aleshores apareix per primera vegada la idea de la dimensió sacra. Es diu de la cara que *no és divina*: no és necessària per a acomplir la sagrada funció de transmetre la vida. Podria ser un adorn, però llavors trencaria *la solemne unitat* del cos.

Però la primera reducció implica certes conseqüències. El cos que té ventre en comptes de cara no és receptiu. Li falten sentits. L'únic ull de la Gran Mare és el seu melic i aquest és cec.

Els peus, víctimes de la segona reducció, no hi són perquè no s'espera d'aquesta dona que tingui cap curiositat pel món, creat per als altres, per a la seva nombrosa prole. Ella assumeix aquesta limitació i en una mena de diàleg rebutja la temptació de despertar-se: "Existeix el món? D'acord./ Opulent? Millor"¹. És impossible treure-la del seu recolliment: accepta l'evidència de la riquesa del món, però no li fa cas. No pot ser receptiva, amb el seu cos mutilat.

No obstant això, en aquest poema hi ha un suspens. En l'última estrofa apareix per segona vegada el valor sacre de la vida, diferent de l'intrínsec misteri de la vida biològica. Com a "la riota d'ornament" apareixen "dues manetes primes, creuades mandrosament al pit" que podrien *beneir la vida*, és a dir, donar-li una qualitat no-biològica, abstracta, conscient. Encara que no sàpiguen el perquè de la seva presència, ja hi són, esperant, per si de cas, contra l'evidència de la biologia.

Aquesta dona no és ni bella ni lletja. Simplement, és incompleta.

¹ Les traduccions al català són meves, inèdites.

3. El tòpic de la dona fatal: "Un instant a Troia" (1962)

La ciutat mitològica, Troia, proporciona a Szymborska un símbol de bellesa femenina: Helena, la formosa. En el poema mencionat Helena és una persona insensible, cruel, capaç de contemplar el desastre motivat per ella *des de la torre del somriure*, i d'aprofitar la desgràcia general: assolament, laments, incendi, per embellir-se, per augmentar la distància entre la seva condició d'ésser excepcional i la resta del món, que li fa de fons. És posseïdora d'una veritat que li ha permès triomfar. Sap que:

la bellesa és un descans,
que la parla rep el sentit dels llavis,
que els gestos s'esculpeixen sols
en un sense-voler inspirador.

Aquesta saviesa la converteix en un objecte sensual, una de les possibles encarnacions de la persona: una dona-imatge, famosa, un equivalent històric de les actuals estrelles de les revistes de cor.

Però Helena, la formosa, en aquest poema és tan sols un símbol. La veritable protagonista és el revés d'aquesta bellesa. És una nena petita, magra i més aviat lletja, una aprenenta de dona. Aquest personatge pateix perquè es troba en un món que no acaba d'entendre (no sap per què ha d'assemblar-se als seus pares), humiliada pel seu aspecte físic, d'una crisàlide, i per la seva impotència d'una persona immadura i incompleta: no fa pes, pot passejar-se *al llarg de les parpelles del món* sense risc de caure. No té nom ni tampoc mereix singularització: s'amaga dins d'un plural genèric, el de *les nenes petites*.

En el poema "a les nenes petites [...] les rapten a Troia". Qui? No es pot dir qui manté i difon el tòpic d'Helena formosa a través del temps; és suficient saber que encara té un públic disposat a assimilar-lo, *petit* en un cert sentit, que hi troba venjança i recompensa.

El personatge mític que encarna el símbol de la dona sensual pertany al patrimoni cultural del passat, però les que assumeixen aquest paper, *les nenes petites*, admiradores de *galants de pel·lícula*, són contemporànies. Aquest salt temporal i, a més a més, els interessos particulars de la font que ens informa sobre la bellesa d'Helena, li treuen el mèrit de ser una bellesa absoluta. El poema es centra més en la seva percepció que en el símbol mateix. En "Un instant a Troia" Helena és formosa per a una colla de nenes infelices, aprenentes de dona.

4. El tòpic de la dona-saviesa: "Monòleg per a Cassandra" (1967)

La cara que no sabia que podria ser bella és la cara de Cassandra, altre personatge de l'Antiguitat. El poema comença i acaba amb l'enumeració d'objectes que es van salvar de la caiguda de Troia: hi és la vara de la profetessa i la seva túnica, socarrimada pel foc.

L'enumeració dels vestigis queda interrompuda per una veu que arriba des de les cendres. És la veu d'una persona derrotada que s'aferra desesperadament a les coses que encara persisteixen: aquesta sóc jo, aquesta és la meua ciutat, aquest és el meu triomf... Però el triomf de la profetessa que va sobreviure al desastre resulta ser un càstig per a ella. Descobreix que, encara que aparentment tenia raó, es va equivocar en allò més essencial. Va fer tres errors:

1. Va creure ingènuament en el testimoni dels seus ulls que notaven la fugacitat de la vida, "el gran vent". Sabia que els humans naixien *sentenciats* a morir. Veia tan sols la seva limitació temporal i no va donar gaire importància a les coses tan efímeres.

2. No tenia esperit de complicitat, de participació. Va posar distància que li impedia atansar-se a la gent i escoltar la seva veritat: efímera, però potser l'única possible, el seu riure, el

cant, la conversa; tot allò que deixava aparèixer l'afecte i l'esperança, que feia saborosa la consciència de la fugacitat de l'instant.

3. Es va posar de la banda de les veritats eternes (*el futur, les estrelles*) i va resultar que aquest era el domini de la mort.

La veu de Cassandra arriba des del buit on es va quedar, fora de temps, amb la seva raó i el triomf que no li serveix per a res, ja que no queden compatriotes seus per veure-la triomfar. Al final es va fer més humana: en comptes de posseir la veritat, ja, a la fi, té dubtes.

Per què no és bella la seva cara? És tensa per la concentració, amb els músculs contrets per la rigidesa, descomposta per l'horror. Quan encara era a temps, aquesta cara no tenia consciència de l'instant i ara ja és massa tard per a recuperar-lo: ja es va fondre en l'eternitat. En conclusió: allò que Cassandra va perdre és la vida que vivia des de fora. Era la vida la que era bella. I la seva cara no sabia que podia ser viva.

Però hi ha una ombra d'optimisme en aquest poema. La dona sàvia després del seu fracàs comença de bell nou, buscant el nom de les coses. I continua l'enumeració començada en la primera estrofa, però ara la vara de profetessa ja li sembla tan sols una andròmina inútil.

5. El tòpic de la dona total: "Retrat femení" (1976)

Després dels símbols històrics i mitològics i després de *les nenes petites*, en el poema titulat "Retrat femení" apareix una dona adulta i contemporània. El seu retrat comença amb les paraules: "*Tiene que ser a escoger*"² i és un quadre gairebé cubista on es veu tot al mateix temps i, a més, en moviment, en unes enumeracions caòtiques:

*Tiene en la mano un gorrión con un ala rota,
su propio dinero para un viaje largo y distante,
un tajador, un cataplasmo y una copa de vodka.*

i contradictòries: "*Le pariré cuatro hijos, ningún hijo, uno*".

Aquest retrat calidoscòpic, fragmentari, és una observació realista de la dona moderna, la que té pressa, que vol arribar a tot. Produïx la sensació d'angoixa. A la tria que ofereix li sobren elements i li falten criteris.

No es fa cap menció a la bellesa de la dona retratada però sí als seus ulls, que impliquen gran curiositat enfront al món, curiositat que faltava a la Gran Mare. A més a més la protagonista ha de ser jove. I no és per qüestió de bellesa. És necessari que sigui: "*Joven, todavía joven, siempre todavía joven*", perquè precisa d'una força vital que li permeti assumir qualsevol càrrega.

6. El tòpic de la dona-amant: "Ombra" (1962)

L'últim retrat escollit, el de la dona enamorada, és un retrat dramatitzat i ambivalent. Dramatitzat, perquè narra l'escena del comiat d'una parella. Ambivalent, perquè el seu punt de sortida és la relació cos-ombra. Szyborska aprofita el sentit comú del lector que coneix bé l'ombra, aquest company *fosc* de la persona, dependent, inseparable, de dimensions inestables. Amb la complicitat del lector desenvolupa una metàfora reial. L'ombra és tan inseparable del cos com ho és el bufó de la reina. Però en la cort del poema, és el bufó el que ha de suportar el pes de les insígnies reials; és a dir, el dolorós i impúdic patetisme dels gestos.

² Traducció al castellà de Florian Smieja, inèdita.

Actua la dona. S'aixeca de la cadira, s'apropa a la finestra amb la sensació d'asfíxia (el món reduït a dues dimensions) i del dolor físic generalitzat (*tot el que pot fa mal com pot*) i, finalment, surt a l'estació on alguna cosa s'acabarà per a ella per sempre.

Paral·lelament actua l'ombra, i sempre surt perdent en relació al cos. Quan s'estarrufa a la paret i topa el sostre amb el cap, és ximpleria; quan es llança avall, acompanyant el cos que només s'apropa a la finestra, és imprudència greu; però quan cau als carrils a l'estació, es pot pensar fins i tot en un suïcidi. Però llavors l'experiència ens recorda que també d'aquesta en sortirà il·lesa, mentre viu el cos.

A l'estació la dona es pot posar la màscara d'indiferència perquè ha relegat la seva desesperació al seu alter ego fosc. El dualisme cos-ombra es transforma en ambivalència dels sentiments, joc de disfresses on no se sap quina és la cara i quina la màscara.

La constatació sobre la bidimensionalitat del món té una segona interpretació. El món físic és pluridimensional; el que té dues dimensions és el món humà que es desenvolupa entre dos extrems que creen una tensió, un remolí de sentits i una distància: res no és allò que sembla.

De la protagonista de l'últim retrat tampoc sabem si és bella. Es diu que és lleugera, però aquesta lleugeresa-indiferència és una disfressa de la seva ànima; del físic no en sabem res.

5. Conclusió

Els cinc tòpics de dona presents en la poesia de Szyborska són els següents: dona-mare, dona fatal, dona-saviesa, dona total i dona-amant. En cadascun d'ells destacava un tret característic. Recordem-los: el cos incomplet de la Gran Mare, la bellesa sense escrúpols d'Helena formosa, la rigidesa moral de Cassandra, la joventut receptiva de la dona total i l'ambivalència de la dona enamorada.

Aquells trets no eren exclusius. Sempre hi havia en el poema un escaletxa d'ironia que fins i tot podia arribar a negar el que ja ens creïem de bona fe. Per exemple, el cos de la Gran Mare, encara que mutilat, era una unitat íntegra, és a dir, en un cert sentit era perfecte. En un altre poema ("La ceba", Szyborska, 1967), que podria ser el contrapunt del "Fetitxe...", Szyborska parla de la ceba com d'un ventre absolut, ideal, sense res que trenqui la seva integritat, i a partir d'aquí arriba a la conclusió sobre l'idiotisme de la perfecció. Per sort, la integritat de la dona-ventre no arribava a ser perfecta, amb aquelles *dues manetes primes* que no ho permetien.

En el cas d'Helena formosa més que la seva bellesa cridava atenció la recepció i el motiu de la supervivència del tòpic. El quadre es basava en els contrastos que es complementaven: bella-lletja, adulta-immadura. Entre aquells extrems es trobaven els sentiments ferits d'una persona i la seva imaginació malaltissa; les ganes que tenia de triomfar i prendre la revenja de les humiliacions que havia patit.

Cassandra, un altre personatge mític, era lletja perquè volia ser-ho, perquè va fer una tria equivocada, va triar la mort. Resulta que per a Szyborska la bellesa és la vida mateixa, efímera, que es defensa desesperadament contra la persistència implacable de les coses, contra el temps i contra la limitació biològica, però també contra la rigidesa dels principis morals.

La dona total, jove i receptiva, era tan receptiva que acceptava tots els estímuls, amb la conseqüència inevitable del caos i de l'angoixa. ¿Però no són així les nostres circumstàncies, la nostra realitat? No obstant, no sé si aquest seria el retrat que Szyborska escolliria de tots per penjar-se'l a la paret, en comptes del mirall. Les últimes paraules: "*Para bien, para mal y por amor de Dios*", ho fan dubtar. La poeta va deixar a la protagonista triar del ventall de possibilitats. Però aquesta no parava de córrer, no posava distància entre ella mateixa i el món i s'ofegava en el mar d'estímuls.

I, finalment, el jocós i tràgic retrat contradictori de la dona enamorada, indiferent i desesperada al mateix temps, podia ser interpretat com una reflexió sobre la dimensió poètica de la vida, indispensable per a sobreviure.

Els fragments de la realitat humana en la poesia de Szymborska són com fragments d'un mirall trencat. Se'ls pot mirar com opacs i llavors apareix tota la matèria literària que empra la poeta i els tòpics de la dona i de la seva bellesa es veuen dins del context de les evocacions històriques i biològiques. Això és evident en la primera lectura. Però després resulta que la matèria que fa servir Szymborska no és opaca. La ironia li treu l'evidència aparent i hi introdueix el dubte.

En el mirall de la poesia de Szymborska s'hi reflecteix una llum, *una petita flama que es saturava amb la seva petitesa*, o sigui: la vida, oblidada i menyspreada per Cassandra i pels altres posseïdors de veritats absolutes.

La bellesa és la vida, tornem a repetir-ho, i la dona hi pot participar com qualsevol ésser. Ni més ni menys.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- SZYMBORSKA, Wislawa (1962). *Sól* (La sal). Varsòvia: Państwowy Instytut Wydawniczy.
----- (1967). *Sto pociech* (Cent alegries). Varsòvia: Czytelnik.
----- (1976). *Wielka liczba* (Un gran nombre). Varsòvia: Czytelnik.

EL CUERPO CONTRA EL LENGUAJE: SIMONE DE BEAUVOIR Y JEAN-PAUL SARTRE

Marta Segarra
Universitat de Barcelona

Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit.
Roland Barthes

Es casi una obviedad constatar que el cuerpo femenino ha ocupado un lugar central en la imaginación humana universal, particularmente en sus manifestaciones artísticas, tanto en el campo de las artes visuales como en el de la literatura, desde los blasones medievales hasta las producciones surrealistas. En esta breve contribución al debate sobre la belleza femenina, pretendo plantear la cuestión de si la representación literaria del cuerpo femenino y su valoración en el plano estético varía sustancialmente en dos escritores con profundas concomitancias filosóficas, ideológicas y estéticas, y con una experiencia vital compartida que puede redundar en una afinidad mucho mayor: Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre.

Para comparar esta imagen del cuerpo femenino y la valoración de su belleza en Sartre y en Beauvoir, me he limitado a algunos de sus textos narrativos de ficción, dejando de lado su producción filosófica y autobiográfica (con la excepción de *Une mort très douce* de Beauvoir, que se podría incluir en su obra autobiográfica, aunque la distinción entre autobiografía y ficción es muy tenue en esta autora). Esta restricción obedece al hecho de que he querido analizar la representación del cuerpo femenino en sus apariciones imaginarias, procurando evitar la racionalización inherente a las obras filosóficas o de corte claramente ideológico como *Le deuxième sexe*

o incluso *La nausée*. Así, he tomado como corpus de análisis la serie inacabada de novelas que Sartre agrupó bajo el nombre de *Les chemins de la liberté* (que comprende *L'âge de raison*, *Le sursis*, *La mort dans l'âme* y *Drôle d'amitié*, publicadas entre 1945 y 1949) -que constituyen según la crítica sus textos más *novelescos*- y tres obras de Simone de Beauvoir que, aun correspondiendo a épocas distintas de su carrera, tratan más extensamente el tema del cuerpo femenino y de su belleza: la célebre novela *L'invitée*, publicada en 1943; el autodenominado *récit* o relato de la muerte de su madre, *Une mort très douce*, que data de veinte años después, 1964; y las tres narraciones reunidas bajo el título de *La femme rompue* (1967).

En primer lugar, observamos que, tanto en Sartre como en Beauvoir, el cuerpo femenino aparece polarizado en dos actitudes contrapuestas: la identificación del personaje con su propio cuerpo y el rechazo hacia el mismo. Esta identificación y este rechazo significan dos valoraciones opuestas, pero compatibles, del cuerpo femenino. Beauvoir las reúne en *Une mort très douce* cuando la narradora contempla el cuerpo de su madre:

Aucun corps n'existait moins pour moi -n'existait davantage. Enfant, je l'avais chéri; adolescente, il m'avait inspiré une répulsion inquiète; c'est classique; et je trouvai normal qu'il eût conservé ce double caractère répugnant et sacré: un tabou. (27)

(Ningún cuerpo existía menos para mí -y existía más. De niña, lo había amado; de adolescente, me había inspirado una repulsión inquieta; es típico; y encontré normal que hubiera conservado este doble carácter repugnante y sagrado: un tabú.)

Este "doble carácter" no afecta tan sólo al cuerpo materno sino que se refiere al cuerpo femenino en general, como lo demuestran los ejemplos que daremos.

Por su parte, la representación de la mujer en Sartre oscila entre la masculinización y la exageración de sus rasgos femeninos, polaridad que con frecuencia se encuentra reunida en un mismo personaje. Por ejemplo, Marcelle es descrita en *L'âge de raison* como una mujer "de gestos masculinos"; esta masculinidad es patente en su retrato de diez años atrás ("*une jeune fille maigre et coiffée en garçon qui riait d'un air dur et timide. Elle portait un veston d'homme et des souliers à talons plats*", 1945a: 396; "una muchacha delgada y peinada como un chico que se reía con un aire duro y tímido. Vestía una chaqueta de hombre y zapatos planos").

Pero los vestigios hombrunos conservados por Marcelle contrastan con su cuerpo actual, de una feminidad exagerada, casi como la de las venus prehistóricas, donde las redondeces son signo de fertilidad: "la curva tierna y

gruesa de sus caderas", "sus gruesos muslos", "sus senos pesados" (396). Su masculinidad residual es compartida por otros personajes de la misma novela: la vieja abortadora, que va "vestida de hombre" (411) y tiene "manos de hombre" (412); pero también, sorprendentemente, Lola, la mujer más sensual, la típica *femme fatale*, cantante de cabaret sin suerte y perdidamente enamorada de un jovencuelo. Lola, la exacerbación de la feminidad sensual, con sus "labios enormes" e "hinchados", sus "senos espesos", sus brazos como "cabelleras" o telas de araña que atrapan al hombre en sus redes, su "cabeza de Medusa", aterradora y a la vez enormemente atractiva, posee también rasgos masculinos, como Marcelle. Cuando se dispone a cantar, momento en que potencia su sensualidad al máximo, efectúa gestos masculinos y su rostro se parece al "morro de un león" (584).

Esta sexualización intensa de la mujer "*épanouie*" (que acapara, pues, rasgos muy femeninos y otros masculinos) provoca, sin embargo, una inhibición del deseo masculino. Éste se dirige preferentemente, en cambio, hacia otro tipo de mujer, la mujer "lunar" (Sartre, 1945a: 447) y fría, de cuerpo infantilizado y casi andrógino, encarnada por Ivich en esta novela de Sartre y por Xavière en *L'invitée* de S. de Beauvoir. Es una mujer aparentemente inasequible, que elimina de su cuerpo las marcas de la feminidad mediante el rechazo a la comida, la anorexia más o menos fingida, la delgadez extrema, que contrasta con el sobrepeso del primer tipo de mujer que hemos analizado. Si ésta, por su molición, apelaba al tacto, Ivich y Xavière rechazan todo contacto, por lo menos al principio. Su admiración por la belleza del cuerpo humano, que enarbolan como un estandarte, es puramente abstracta y pasiva. Su "horror por lo fisiológico", como dice Ivich (Sartre, 1945b: 752), las empuja a refugiarse en el mundo etéreo de una falsa pureza, a sacralizar su propio cuerpo alejándolo de toda intromisión exterior, fingiendo al mismo tiempo un total desinterés hacia el mismo.

Esto las empuja a una tensión insoportable, que se escapa a veces mediante un gesto teatral y simbólico, la automutilación, una escena que aparece tanto en Simone de Beauvoir como en Sartre. En efecto, Xavière se lastima a sí misma hundiendo la brasa de un cigarrillo en su mano, y siente mientras lo hace un placer "íntimo y solitario", un placer "voluptuoso" de loca (Beauvoir, 1943: 354); Ivich, por su parte, se "divierte con su sangre", según su propia expresión, hiriéndose voluntariamente con un cuchillo en la palma de la mano (Sartre, 1945a: 609). Sartre se recrea más en esta escena, añadiendo detalles simbólicamente significativos, como el hecho de que Mathieu, imitando a Ivich, se lastima a su vez, lo cual provoca el primer entendimiento entre ambos, que mezclan sus sangres en un momento de

comunidad exaltada que mima el acto sexual (611). Esta evocación de la sangre hace referencia, a la vez, a la sangre menstrual, es decir, al acceso a la pubertad de Ivich, hasta entonces mujer-niña asexual, y a su desfloración.

Por otra parte, la oposición entre la mujer fuertemente sexualizada y la mujer-niña, casi andrógina (recordemos la identificación de Ivich con su hermano Boris, su doble y alter ego), tiene una repercusión temporal muy clara. La primera es una mujer de una cierta edad, en la frontera entre la plena madurez de su belleza y la decadencia física, y el hombre siente a través de ella, con agudeza, el paso del tiempo. Refiriéndose a Lola, por ejemplo, Ivich exclama: "*Ce que ça peut être émouvant cette tête ravagée sur ce corps épanoui. Je sentais le temps couler, j'avais l'impression qu'elle allait se faner entre mes bras*" (Sartre, 1945: 596; "Cuán conmovedora resulta esta cara devastada sobre este cuerpo opulento. Sentía correr el tiempo, tenía la impresión de que ella iba a marchitarse entre mis brazos"). Desde esta perspectiva, los rasgos físicos que connotaban la sensualidad y la belleza femeninas pueden convertirse en evocaciones terribles: la boca, insecto devorador (Sartre, 1945: 405-406); el acto sexual comparado por Boris a la "muerte sangrienta del toro" (428)...

Esta temporalización del cuerpo femenino nos lleva a la descripción pormenorizada de la pérdida de su belleza, de su decadencia física, a través de la enfermedad y, sobre todo, la vejez. Estas imágenes aparecen con mucha frecuencia en las obras de Simone de Beauvoir, especialmente en *Une mort très douce*, pero también en *La femme rompue*, sobre todo. Los tres relatos que forman este último libro tienen como punto común la presencia de tres mujeres maduras que, a causa de un accidente en sus vidas (abandono del marido, enfermedad física o mental...) ingresan de golpe en la vejez. Ésta se manifiesta, por un lado, en la desconfianza hacia el propio cuerpo, que deja ya de ser la máquina más o menos perfecta que no se hace notar: "*Je n'étais plus maîtresse de mon coeur, de mon souffle; mes jambes m'obéissaient à peine*" (Beauvoir, 1967: 70; "Ya no dominaba mi corazón, ni mi aliento; las piernas casi no me obedecían"); "*mon corps me lâchait*" (71; "mi cuerpo me abandonaba").

Por otra parte, la vejez provoca un desapego creciente hacia la propia imagen física; un abismo se abre entre la identidad personal y su encarnación material, el cuerpo, que se convierte así en un mero almacén, en un objeto: "*Ce corps, réduit soudain par cette démission à n'être qu'un corps, ne différait plus guère d'une dépouille: pauvre carcasse sans défense, palpée, manipulée par des mains professionnelles*" (Beauvoir, 1964: 27; "Ese cuerpo, reducido por su claudicación a no ser más que un cuerpo, no se distinguía de

un despojo: un pobre almacén indefenso, palpado, manipulado por manos profesionales"). La enfermedad provoca también, incluso en las personas jóvenes, esta alienación del propio cuerpo, esta separación que culmina con la *reificación* del cuerpo, con su transformación en objeto inerte.

Esta cosificación se caracteriza a veces por el *desmembramiento* del cuerpo, por la singularización de alguno de sus miembros, que se torna independiente y alcanza la categoría de objeto único, aislado de la unidad corporal, ajeno por completo a la identidad de la persona:

Françoise n'était attentive à son visage que pour le soigner comme un objet étranger; elle cherchait dans son passé des paysages, des gens et non pas elle; et même ses idées, ses goûts ne lui composaient pas une figure. (Beauvoir, 1943: 183)

(Françoise sólo estaba atenta a su rostro para cuidarlo como un objeto extraño; buscaba en su pasado paisajes, personas y no a sí misma; e incluso sus ideas, sus gustos no le hacían una cara.)

El cuerpo femenino se equipara en algunas ocasiones a objetos concretos (una ánfora en el caso de Marcelle, haciendo alusión a su embarazo y a su función nutricia; Sartre, 1945a: 405). También es animalizado por Sartre, en una operación de matices ligeramente peyorativos: Odette es comparada a una "cotorra" (1945b: 750), y su presencia a la de un animal doméstico ("*elle avait la grâce et la tranquillité d'une bête familière: elle s'asseyait, repartait, revenait s'asseoir, sûre de passer inaperçue*", 828; "tenía la gracia y la tranquilidad de un animal familiar: se sentaba, se iba, volvía a sentarse, con la seguridad de pasar desapercibida").

Pero esta reificación del cuerpo no se produce tan sólo en las mujeres maduras o como consecuencia de la enfermedad: la mujer-niña, Ivich, es también "momificada" por Mathieu, convertida en un "pequeño ídolo mudo" (1945b: 1085). Por lo tanto, la cosificación, que con frecuencia se realiza mediante la petrificación, no significa el paso del cuerpo al cadáver, de la existencia a la nada, sino que representa un modo de sustraer la corporeidad al devenir temporal.

Esta relación de polaridad que acabamos de comentar, entre la aceptación o identificación total con el propio cuerpo y su rechazo, se complementa en las obras de ambos autores con la dialéctica entre el interior y el exterior del cuerpo. De este modo, el cuerpo se valora porque constituye un límite físico entre el yo y lo otro, el mundo exterior. Esta barrera tiene un efecto tranquilizador; lo apreciamos en la imagen, utilizada tanto por Sartre como por Beauvoir, de la "*coquille*", la concha o el cascarón impermeable

que ofrece una protección sin fisuras. Este ámbito cerrado puede extenderse en determinadas ocasiones fuera de los límites del propio cuerpo; es el caso de Marcelle en *L'âge d'homme* y también el de Xavière en *L'invitée*, que hacen de sus habitaciones respectivas una prolongación del propio cuerpo, defendiendo ferozmente su intimidad. Pero esta visión gratificante del cuerpo acotado adquiere a veces tintes negativos: Françoise se lamenta de "habitar tan sólo en [su] piel, mientras que la tierra es tan vasta" (Beauvoir, 1943: 17); asimismo, el exterior del cuerpo puede significar un obstáculo para alcanzar el interior de la persona, transformarse en un muro de incompreensión: "*elle n'avait aucune prise sur cette petite âme butée ni même sur le beau corps de chair qui la défendait*" (300; "no tenía ningún poder sobre su terca personita, ni incluso sobre el bello cuerpo de carne que la defendía").

El aspecto exterior del cuerpo constituye también una máscara de las emociones interiores, en especial por lo que se refiere al rostro, que en *L'invitée* aparece como un verdadero instrumento de precisión, capaz de fabricar emociones y sentimientos fingidos:

D'un seul coup en abordant Xavière il avait éclairé son visage et sa voix; il en contrôlait les moindres nuances avec une précision inquiétante: il fallait qu'il fût sur le qui-vive, il ne possédait pas du tout cette gaieté légère et tendre qui brillait dans ses yeux. (179)

(De golpe, al dirigirse a Xavière había aclarado su rostro y su voz; controlaba sus matices más tenues con una precisión inquietante: debía de estar muy atento, ya que en realidad no poseía esa alegría ligera y tierna que brillaba en sus ojos.)

En otros casos, el rostro adquiere ese poder tradicional de "espejo del alma"; deja traslucir, e incluso traiciona los sentimientos más recónditos del ser. El cuerpo en general se transforma entonces en una masa informe que se modela según los estados de ánimo; tan grande es la importancia de esas emociones que el cuerpo llega hasta desencarnarse: "*elle avait un séduisant visage, si nuancé, si changeant qu'il ne semblait pas fait de chair; il était fait d'extases, de rancunes, de tristesses, rendues magiquement sensibles aux yeux*" (Beauvoir, 1943: 75; "tenía un rostro seductor, tan sutil, tan cambiante que no parecía hecho de carne; estaba hecho de éxtasis, de rencores, de tristezas, que por arte de magia se volvían sensibles a los ojos").

En esta dialéctica entre el interior y el exterior corporal, los sentidos tienen un papel fundamental, puesto que son los que permiten el contacto con el universo externo. La vista, en primer lugar, es la que crea el mundo a cada instante; al principio de *L'invitée*, Françoise tiene la intuición de que los objetos sólo existen en su presencia, ante sus ojos (12); del mismo modo, la

protagonista de "L'âge de discrétion", relato incluido en *La femme rompue*, nos hace notar que la vista es el sentido de lo actual, del presente (17), mientras que el olfato, por ejemplo, es el sentido del pasado, el que es capaz de evocar recuerdos de la infancia, de forma súbita e irreprímible.

Pero si en Simone de Beauvoir los olores son casi siempre agradables, en Sartre nos encontramos frecuentemente con olores fétidos, producto de la sensualidad exacerbada de sus mujeres maduras, que inhiben el deseo del hombre. Esta presencia del olor ofensivo, "indiscreto", está en conexión con la valoración ambigua que hace Sartre del interior del cuerpo femenino, y en especial del que corresponde a la mujer-madre, nutridora. La asociación entre olor y fecundidad la encontramos en un pasaje muy revelador, referido a Marcelle: "*c'était imperceptible et même, si on voulait, ça n'était pas à proprement parler une odeur, mais on aurait dit qu'elle fécondait l'air autour d'elle*" (1945a: 566; "era imperceptible, e incluso podríamos decir que no era en realidad un olor, pero se diría que ella fecundaba el aire a su alrededor"). Por otro lado, el tacto es el sentido más *sensual*, el que pone en contacto los cuerpos entre sí, el que provoca más placer y más dolor...

En esta dialéctica entre el exterior y el interior corporal, éste recibe una valoración ambigua, especialmente clara en Jean-Paul Sartre. En efecto, el cuerpo femenino es considerado en muchas ocasiones por éste en su aspecto nutricional y fecundo; la piel y la carne femeninas son comparadas constantemente a productos alimenticios como la leche, la mantequilla y el azúcar: "su carne blanda y mantecosa" (1945a: 400); "la agarró por los hombros y sus dedos se hundieron en mantequilla tibia" (570); "*elle regardait son ventre et elle retrouvait, devant l'abondance de ces grasses prairies nourricières, une impression qu'elle avait eue lorsqu'elle était petite, devant les seins des femmes qui allaitaient au Luxembourg*" (465; "ella miraba su vientre y rememoraba, ante la abundancia de esos ricos prados alimenticios, una impresión que había tenido de pequeña, ante los senos de las mujeres que daban el pecho en el jardín del Luxembourg"). El cuerpo femenino, en esta faceta fecunda y alimenticia, se asimila a la mollicie, a las materias untuosas y líquidas, y finalmente se fusiona con la tierra-madre, en un pasaje muy esclarecedor:

Pinette avait couché cette femme sous lui, il l'écrasait dans la terre, il la fondait à la terre, à l'herbe hésitante; il tenait la prairie couchée sous son ventre, elle l'appelait, il s'enracinerait en elle par le ventre, elle était eau, femme, miroir; elle reflétait sur toute sa surface le vierge héros des batailles futures, le mâle, le soldat glorieux et vainqueur." (Sartre, 1949a: 1282)

(Pinette había acostado a esa mujer debajo de él, la aplastaba contra la tierra, la fundía a la tierra, a la hierba vacilante; tenía la pradera acostada bajo su vientre, que lo llamaba; se arraigaría a ella por el vientre, ella era agua, mujer, espejo; reflejaba en toda su superficie al héroe virgen de las futuras batallas, el macho, el soldado glorioso y vencedor.)

En esta fusión del cuerpo femenino (porque aquí ya no se trata de una mujer en particular, sino de su arquetipo) con la naturaleza, ésta se convierte, pues, en un reflejo gratificante del hombre. La mujer se identifica también a la noche:

Elle lui sourit parce qu'il faut toujours leur sourire, elle lui offrit le calme et la douceur de la nature, l'optimisme confiant de la femme heureuse; par en dessous elle se fondait à la nuit, elle se diluait dans cette grande nuit féminine qui recélait, quelque part dans son coeur, Mathieu. (Sartre, 1949a: 1302)

(Ella le sonrió porque hay que sonreírles siempre, le ofreció la calma y la suavidad de la naturaleza, el optimismo confiado de la mujer feliz; por debajo, ella se fundía a la noche, se diluía en esa gran noche femenina que ocultaba, en algún lugar de su corazón, a Mathieu.)

Pero este poder fértil y nutricio, esta molición complaciente pueden transformarse también en atributos menos gratificantes. De hecho, la mujer fecundada, la mujer-madre pierde todo atractivo sensual en *L'âge de raison*. Del mismo modo en que la feminidad exagerada resultaba contraproducente para la libido masculina, el cuerpo femenino puede pasar de bello a repulsivo por sus mismos caracteres de receptáculo alimenticio y muelle: "*Des corps de femme, ça s'empoigne. Du caoutchouc, de la viande désossée, il vous en vient toujours plus qu'on ne veut dans les mains*" (Sartre, 1945b: 847; "Los cuerpos de mujer, se agarran. Como caucho, como carne deshuesada, siempre te llevas más de lo que querías coger"). Por otra parte, la mujer-niña que escapaba a estos rasgos hiperfeminizados no es capaz de llevar a cabo esta misión nutricia (así, el embarazo de Ivich se malogra).

Al mismo tiempo, el interior del cuerpo femenino es visto como el reino de lo húmedo y lo viscoso, en sus connotaciones más repugnantes, y por lo tanto como nido de podredumbre. Mathieu piensa en el embarazo de Marcelle, por él provocado, en los siguientes términos: "*Dans son ventre, il y avait une petite marée vitreuse qui gonflait doucement, à la fin ça serait comme un oeil: «Ça s'épanouit au milieu des cochonneries qu'elle a dans le ventre, c'est vivant»*" (1945a: 410; "En su vientre, había una pequeña marea viscosa que se hinchaba suavemente, al final sería como un ojo: «Se desarrolla en medio de las porquerías que tiene ella en el vientre, está vivo»). Esta podredumbre se multiplica gracias a la enfermedad, el cáncer de matriz

padecido por Lola y el de intestinos por la madre de la narradora en *Une mort très douce*. En el plano temporal, esta ambivalencia entre el vientre fecundo y el vientre corrompido representa la ambigüedad femenina ante los ojos del hombre: la mujer capaz de crear vida, de llevar a cabo el ciclo vital, y la mujer devorante, que acoge en ella la semilla de la corrupción y la muerte.

Volviendo al propósito que nos planteábamos al inicio de este artículo, es decir, si podemos advertir diferencias en la imagen del cuerpo femenino en la obra de Sartre y de Beauvoir, vemos que, aunque éstos compartan ciertos puntos de vista, sus representaciones imaginarias del cuerpo femenino y de su belleza son en esencia distintas. De entrada, el cuerpo está mucho más presente en Sartre que en Beauvoir; aquél nos presenta la imagen de la mujer como una tierra incógnita, como un enigma a explorar, mientras que en Beauvoir el cuerpo femenino aparece con menos frecuencia, por su misma evidencia y banalidad. Sartre, más allá de la polaridad entre mujer-madre y mujer-niña, asimila el arquetipo femenino a la naturaleza, opuesta a la razón como patrimonio masculino. La mujer se identifica a lo interior, mientras que el hombre está abocado al exterior. Boris, en *La mort dans l'âme*, lo resume así: "*Les femmes entre elles parlent de leur intérieur ou de leurs intérieurs*" (1949a: 1192; "Las mujeres, entre ellas, hablan de su interior corporal o de su interior doméstico").

En cambio, Simone de Beauvoir nos presenta a unas mujeres mucho menos sensuales y más reflexivas; por ello, sus cuerpos, en general, están difuminados y hasta borrados, como si fueran incompatibles con sus palabras y su autonomía. En lugar de intentar superar la dicotomía tradicional entre naturaleza y razón, Beauvoir la asume y opta por uno de sus términos.

Sin embargo, esta solución no es gratificante para sus personajes femeninos. Si renuncian a su cuerpo, no sólo es para enfrentarlo a su palabra y elegir a ésta, sino que con frecuencia lo hacen para encontrarse en el de la persona amada, fusión simbolizada por la imagen de los siameses, que Beauvoir utiliza en varias de sus novelas. Esta unión que, en principio, implica por igual a las dos partes y que representa la superación ideal de la división hombre/mujer, se vuelve contra ésta, ya que el hombre conserva siempre su existencia independiente.

Cabe añadir que Sartre tampoco aboga por esta integración imaginaria de contrarios, porque sus mujeres bellamente andróginas están condenadas a la feminización forzada y fracasada. En Simone de Beauvoir, la mujer se ve abocada irremediamente a una situación de dependencia física y emocional -de la que el hombre está exento-, que se traduce en una visión más bien negativa del cuerpo y su belleza. Vemos, pues, constatación que por

MARTA SEGARRA

otro lado ya ha sido realizada por parte de la crítica sobre Beauvoir, que la autora de *El segundo sexo*, considerada con justicia una de las madres del feminismo occidental, perpetúa en sus construcciones imaginarias las divisiones tradicionales entre lo masculino y lo femenino, en una visión ni mucho menos tan complaciente como la de Sartre y bastante más pesimista, pero sin aportar tampoco ninguna alternativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, Simone de (1943). *L'invitée*. París: Gallimard, 1979.
- BEAUVOIR, Simone de (1964). *Une mort très douce*. París: Gallimard, 1982.
- BEAUVOIR, Simone de (1967). *La femme rompue*. París: Gallimard, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul (1945a). *L'âge de raison*. En *Oeuvres romanesques*. Ed. Michel Contat y Michel Rybalka. París: Gallimard-NRF, "Bibliothèque de la Pléiade", 1981, 391-729.
- SARTRE, Jean-Paul (1945b). *Le sursis*. En *Oeuvres romanesques*, op. cit., 731-1133.
- SARTRE, Jean-Paul (1949a). *La mort dans l'âme*. En *Oeuvres romanesques*, op. cit., 1135-1457.
- SARTRE, Jean-Paul (1949b). *Drôle d'amitié*. En *Oeuvres romanesques*, op. cit., 1159-1534.

BELE LIÉNORS: L'ENCARNACIÓ D'UN MITE LITERARI

Meritxell Simó
Universitat de Barcelona

El *Roman de la Rose* de Jean Renart rep el seu nom de la marca de naixement de la protagonista femenina, una rosa vermella sobre el blanc immaculat de la seva cuixa. Aquesta imatge esdevindrà al llarg del relat l'emblema de l'extraordinària i constantment lloada bellesa de la jove.

Jean Renart inicia el relat amb la presentació de l'emperador alemany Conrad, model de virtut, generositat i cortesia. L'emperador encara no coneix l'amor, la qual cosa inquieta els seus barons, que veuen passar el temps sense que el jove es decideixi a contraure matrimoni. La joia dels súbdits de Conrad seria completa si l'existència d'un hereu, de característiques idèntiques a les de l'excel·lent monarca, assegurés el manteniment de l'ordre social que ell ha instaurat.

Un matí Conrad crida Juglet, un *vielleur* que té al seu servei, i li demana que li expliqui un conte. Juglet inicia un relat, que titlla de *merveille*, però no podrà passar de la descripció d'un valent cavaller i de la seva estimada, una dama de prodigiosa bellesa, perquè la seva història queda interrompuda per les constants intervencions de Conrad, desitjós de conèixer si existeix alguna relació entre el model literari i la realitat. Concretament, l'emperador vol saber si hom pot trobar "encara" a França una dama i un cavaller de característiques semblants; tot i que pel que fa l'existència real d'una jove tan bonica no pot evitar donar mostres d'escepticisme i creu que morirà sense haver arribat a veure-la. *Merveille* és novament el concepte usat per Conrad per referir-se a la possibilitat de trobar una dona de bellesa equiparable a la del relat.

Juglet, estranyat, censura aquesta actitud i afirma conèixer una jove tan bonica com la del conte i que, a més a més, té un germà encara més coratjós que el protagonista masculí de la història. Tots dos viuen al camp, a Dole. El germà es diu Guillaume i la jove Liénor. En escoltar aquest nom, Amor s'apodera del cor del jove emperador que serà ja incapaç d'estimar un altra dona. L'emperador s'ha enamorat d'una imatge literària continguda en allò que simbòlicament evoca un nom: *Lienor*.

L'interès de l'emperador es desplaça del relat que ha començat Juglet a la jove Liénor i demana al seu amic que li descrigui la seva bellesa. Juglet hi accedeix, però l'autor no reproduirà en aquesta ocasió les paraules del ministril. Aquesta supressió resulta altament significativa: la descripció de Liénor és innecessària ja que el seu retrat ha de coincidir forçosament amb el de la dama del conte. Liénor ha quedat caracteritzada -tant per al públic del *roman* com per a l'emperador- per la seva identitat amb una imatge literària.

La descripció de la dama del conte de Juglet reproduceix els trets convencionals que defineixen el cànon de bellesa femenina de l'època: la dama tenia els cabells rossos i arrissats; el seu rostre, blanc i vermell, combinava la coloració de la rosa amb la de la flor de lis; els seus ulls eren clars i transparents; i la seva pell, extremadament blanca. Tanmateix, en Liénor, l'encarnació real d'aquesta imatge literària, aquests atributs, el color del rostre, transferit a la rosa vermella que es dibuixa sobre la cuixa blanca; i l'or resplendent dels seus cabells, ja contingut en el seu nom

Li-en-or, esdevindran el símbol d'una altra bellesa, configuraran a través d'una permanent fusió d'ètica i estètica l'ideal femení del *roman courtois* del segle XIII. Veurem ara com els únics trets físics que caracteritzen la bellesa de Liénor, la rosa i l'or de la cabellera, mitjançant una complexa xarxa de simbolismes i correspondències, defineixen de manera molt concreta i des d'una perspectiva masculina, identificada amb la mirada de l'emperador, en què consisteix la bellesa de la jove, emblemàticament continguda en el seu nom.

Liénor pertany a la petita noblesa, ja que el seu germà Guillaume és un modest varvassor. Conscient d'aquesta insalvable distància social, Conrad reconeix que l'amor de la donzella només pot ser un somni:

*En mon roiaume n'en m'onor
n'afferoit pas q'el fust m'amie.
Mes por ce qu'el n'i porroit mie
avenir, i voel ge penser. (vv. 833-836)*

El somni de l'emperador s'expressarà a través de la lírica trobadoresca. Convertit en un improvisat *trouvère*, Conrad cantarà cançons trobadoresques, o les farà interpretar al seu ministril, per exterioritzar el seu desig per una dona inassolible. Tanmateix, tot i que no pot aconseguir la jove, sí pot tenir al seu costat quelcom molt pròxim a ella: el seu germà. Immediatament, envia un missatger a Dole amb una carta que invita Guillaume a venir a la cort.

L'endemà, l'emperador es desperta i contempla extasiat els raigs de sol que s'escampen pel seu luxós cobrellit brodat de roses d'or:

*Li soleils, plus clers que pluet estre,
geta ses biaux rais par son lit;
de sebelin et de samit
ot covertoir a roses d'or. (vv. 916-919)*

En contemplar l'espectacle, no pot reprimir els seus desitjos de cantar, ja que no pot evitar associar aquesta imatge amb la de Liénor o, més exactament, amb allò que representa per a ell el nom de la jove, com suggereixen clarament els versos introductoris de la seva cançó:

*Por l'amor bele Lienor,
dont il avoit el cuer le non,
a comencié ceste chançon (vv. 920-923)*

La rosa, imatge universal de la bellesa femenina, assoleix en aquest *roman* un significat molt precís per tal com és la marca de naixement al voltant de la qual es construirà el conflicte i que dóna títol a l'obra. Com ha assenyalat molt bé M. Zink, la rosa, a través de la seva ubicació en una part íntima del cos de la protagonista, esdevé una al·lusió metonímica al sexe no desflorat de la donzella (Zink, 1979: 73). Aquest valor simbòlic de la rosa, la més preuada de les flors, és expressat metafòricament pel més noble dels metalls, l'or, que de forma significativa rima amb *Liénor* (vv. 919-920). Des de la perspectiva de l'emperador les roses d'or que contempla tradueixen en una imatge plàstica el que per a ell evoca el nom de *Liénor*: l'honor, concepte que

rima quasi sempre amb *empereor* (vv. 1865, 1893, 2017, 2483, 2551, 2751, 2829, 2931, 2963) i que, a més a més, apareix al si de la cançó¹.

Estretament relacionada amb el simbolisme de la imatge, apareix la designació *bele Liénors* referida a la protagonista. L'adjectiu *bele* i l'absència de l'article determinat que fóra esperable [la] *bele Liénors* suggereixen la identificació de l'objecte amorós de Conrad amb l'ideal femení representat en les nombroses *chansons de toile* que l'autor intercala en l'obra (Bele Aude, Bele Aie, Bele Doe, Bele Aigentine, Bele Doete). L'expressió *bele Liénors* funciona, doncs, com un índex de registre que ens transporta a aquell espai femení, en el qual les dones de la unitat familiar es dediquen al fil i a l'agulla apartades del món; espai en el qual, com ja ha assenyalat Duby, la noció de clausura és valorada perquè abraça el món de les dones encarregades de la qualitat del llinatge (Duby, 1991: 42).

La imatge difusa de Liénor, que inspira el cant de l'emperador enllaça, així, amb la següent escena del relat en què de la mà de Guillaume entrem en la torre on aquest custodia allò que no dubta en qualificar com el seu tresor: l'honor de la seva germana.

Guillaume, desitjós d'homenatjar el missatger imperial, el porta a l'habitació on la seva mare i la seva germana cusen amb fils d'or i canten *chansons de toile*. Es tracta de composicions que, com s'encarrega d'aclarir la mare, antigament les grans dames i les reines acostumaven a cantar mentre teixien. Les paraules de la mare afegeixen a l'univers de la *chanson de toile*, que abans vinculàvem a la virginitat de Liénor, un nou simbolisme: la noblesa del llinatge. Les donzelles que posen en escena aquestes composicions, a més a més, esdevenen un reflex especular de la protagonista, atès que les cançons anticipen situacions narratives en què aquesta es veurà involucrada al llarg de l'obra.

L'arquetipus femení representat en la *chanson de toile* ocupa, doncs, l'espai de la *domina* de la *canço*, ja que, segurament, no és una coincidència que el detonant de la cançó trobadoresca de l'emperador sigui un brodat daurat, ni que l'evocació del nom de la jove a través de la fórmula *bele Liénors* introdueixi la seva composició lírica.

De nou a la cort, i interrogat per l'emperador, el missatger qualifica de *merveille* l'extraordinària bellesa de la jove de Dole i novament l'expressa mitjançant la metàfora del nom *Liénors* en rima amb *li ors*:

*Aussi passe, ce m'est avis,
de beauté bele Liénors
toutes les autres, com li ors
toz les autres metais dou monde.
-Ne fet pas a son biau non honte,
a ce que voi, fet l'emperere. (vv. 1418-1423)*

La imatge de l'or resulta especialment adequada per tal com un altre atribut de la bellesa de Liénor és la *proÿsce* del seu germà, la brillant actuació del qual al torneig decidirà l'emperador a contraure matrimoni amb la jove i possibilitarà l'ascensió social de la família.

¹ *Or m'en doint Dex en tel honor monter,
cele ou j'ai mis mon cuer et mon penser
q'entre mes bras la tenisse nuete (vv. 927-929).*

Significativament, mentre que Liénor no rima mai amb *onor, seror* (germana) rima en vuit ocasions amb aquest terme (vv. 823, 1400, 2985, 3093, 3547, 3717, 5261, 5277).

El torneig protagonitzat per Guillaume² apareix igualment presidit per la imatge de l'absent Liénor, reflectida en la bellesa de Guillaume, que porta al cap una corona de roses i cavalca un cavall blanc sobre una sella de color vermell. La imatge del blanc que, diu l'autor, *ist de la rougeur*, terme que a més a més rima amb honor (vv. 2499-2500), evoca la bellesa de la rosa que es retalla sobre la blanca pell de la germana del cavaller.

Les conseqüències del torneig són immediates: Conrad confessa els seus projectes matrimonials a Guillaume i li assegura que ha sentit parlar de la bellesa de la seva germana. L'emperador elogia la prodigiosa bellesa de Liénor presentant-la indissolublement associada, com manifesta la rima, al seu *pucelage*.

*Fet li rois: "Par l'ame de moi,
l'en m'a dit quë el est mout bele,
et si est encore pucele. (vv. 2990-2992)*

Conrad pregunta a Guillaume el nom de la seva germana. L'autor es sorprèn: ¡l'emperador ja ho sap! (vv. 2995 i ss.). En la imaginació del personatge tots els atributs de la jove es troben simbòlicament continguts en el seu nom. És fonamentalment el nom, i no exageraríem en dir "exclusivament" el nom, expressat novament a través de la fórmula *bele Liénor*, el que porta gravat Conrad al seu cor:

*(Ha! Dex, porq'a il or ce dit?
Ja l'a il si ou cuer escrit,
le non qui n'en puet issir fors!
Si a non bele Lienors...) (vv. 2994-2997)*

Guillaume revela a Conrad el nom de la seva germana i aquest, després de confessar-li que mai havia escoltat un nom més bell, el posa al corrent de les seves intencions de matrimoni, adduint els motius que ha utilitzat en la descripció de la jove: la seva virtut, la seva bellesa i -amb una insistència especial- la seva condició de donzella.

*Fet l'empereres: "Mis pensez
si est a ce mis, tierz jor a,
qu'en m'a dit que vostre suer a
plus sens que nule damoisele
et plus beauté, et s'est pucele,
qui mout embelist plus l'afere. (vv. 3004-3009)*

Després d'aquest parlament, l'emperador canvia el cinturó de Guillaume per un dels seus i li dedica novament una cançó trobadoresca. Aquesta escena és contemplada pel senescal de l'emperador, que, mogut per la gelosia, es trasllada a Dole amb l'objectiu d'obtenir alguna informació que pugui utilitzar contra Guillaume i la seva germana. La mare de Guillaume no li

² Episodi que per la seva longitud i transcendència en la trama ha donat títol al *roman*, també conegut, per tal de diferenciar-lo de l'obra homònima de Jean de Meun i Guillaume de Lorris, com a *Guillaume de Dole*.

permetrà veure Liénor però, orgullosa de la bellesa de la jove, li confessarà imprudentment l'existència d'una rosa vermella en la cuixa blanca de la seva filla.

El senescal torna a la cort i quan l'emperador li comunica els seus projectes de matrimoni li replica amb malícia que, lògicament, deu tractar-se de la filla d'un rei. L'emperador prova de defensar-se explicant-li que la veritable riquesa rau en la bellesa de l'esposa, concepte que novament desglossa en dos atributs: la virginitat i llinatge.

*-Bien prent terre et avoir li hom
qui la prent bone et sage et bele
et de bon lignage et pucele. (vv. 3520-3523)*

L'esposa de l'emperador ha de ser, doncs, bella, noble i verge. El senescal hi està d'acord; l'únic inconvenient és que aquest tipus de dona no és més que un somni masculí, ja que en els temps que corren resulta difícil trobar donzelles de característiques similars (*De tex n'est il ore gaires*, v. 3523). L'emperador, exasperat, revela al senescal la identitat de Liénor i, aleshores, el felló declara que ha posseït la jove i aporta com a prova el coneixement de la rosa.

Conrad crida Guillaume i, agafats de la mà, els dos joves es dirigeixen a un jardí, espai íntim on l'emperador haurà de confessar al seu amic el dolorós secret que guarda. Guillaume, que no sospita res, toca el fermall d'or que porta i somriu. L'emperador li pregunta per què somriu. Guillaume respon que es tracta d'una profecia que manifesta la voluntat de Déu: ell fou invitat a la cort, a la qual cosa deu la seva fama, gràcies a una carta que portava el segell d'or de l'emperador, en què apareixia gravat un rei a cavall. Guillaume va donar el segell a la seva germana i ella li va donar a canvi el fermall d'or que ara duu. Bromejant, Liénor va dir a Guillaume que es sentia feliç de tenir un rei al seu servei.

La imatge del fermall reproduceix simbòlicament els llaços de solidaritat que uneixen els tres personatges: el servei militar de Guillaume proporcionarà a la seva germana l'amor de l'emperador, idea continguda en el lliurament del segell reial i en la resposta de Liénor, que afirma que el que li dóna el seu germà és el servei (amorós) de l'emperador. Liénor, per la seva banda, convertida en amiga de l'emperador, possibilitarà l'encimbellament social de Guillaume, idea expressada en el lliurament del fermall d'or al germà.

La imatge evidencia clarament les dimensions col·lectives del conflicte: tot l'ordre social trontolla si la idealitat de la dona és qüestionada. Potser convingui recordar en aquest moment que el principal interès dels barons en apressar Conrad a buscar-se muller era precisament el de mantenir l'ordre social instaurat per l'emperador: *Se ciz bers, qui est mieudres d'autres/ muert sanz hoir, nos somes tuit mort!* (vv. 126-127). Conrad aprofita l'al·lusió a Liénor per comunicar a Guillaume que el matrimoni no pot celebrar-se: Liénor no és verge.

L'emperador només desitja la mort, com ja suggereix la seva simbòlica renúncia al cant, expressada en la que serà la seva última cançó. Simptomàticament, aquesta vegada el detonant del cant no serà la fórmula *bele Liénor* sinó *la bele qui porte le sornon de Dole* (vv. 3875-3876); expressió en la qual la proximitat fonètica entre Dole i el dolor de l'enamorat sembla posar de manifest només ara l'essència enganyosa de la bellesa femenina.

L'emperador no gosa actuar (vv. 4664-4667; 4670-4673) i, portat per la inèrcia, es dirigeix a Magúncia on havia convocat els barons per fer públics els seus, ja fracassats, projectes matrimonials. La solució a l'*impasse* narratiu vindrà determinada per la irrupció de Liénor en

l'escenari simbòlic de Magúncia, “*Maience*”, coincidint amb l'eclosió del *lirisme de maig* vinculat a les festes de la primavera i als ritus de fertilitat.

Els ciutadans de Magúncia es reuneixen a mitjanit per anar al bosc i l'endemà tornen carregats de flors i branques, portant a la ciutat l'arbre de maig. No només les flors ho guarneixen tot sinó que, per celebrar l'assemblea dels barons, la ciutat s'havia vestit amb les seves millors gales. Mai s'havia vist semblant desplegament de riqueses. Essent el motiu de l'assemblea l'acord del matrimoni de l'emperador, l'escenografia d'or i flors resultarà especialment adequada al tipus d'esposa triada per Conrad i als objectes simbòlics als quals hom l'associa.

Liéonor envia un dels seus servents a veure el senescal amb l'ordre de lliurar-li un cinturó, un fermall, una tela brodada i una almoïnera que conté un anell amb una maragda. Liéonor aclareix la situació al missatger: ella sap que el senescal ha cortejat durant molt temps la castellana de Dijon sense èxit; es tracta de persuadir-lo que els presents procedeixen d'aquesta dama, que finalment s'ha decidit a atorgar-li els seus favors. El senescal cau en la trampa.

Liéonor avança pels carrers de la ciutat seguida d'un seguici de ciutadans que, extasiats per la seva bellesa, criden al seu pas: ¡veieu l'arbre de maig! (v. 4606). Quan entra en la cort al motiu líric de l'arbre de maig es superposa un nou referent literari, aquesta vegada de procedència novel·lesca: Liéonor és equiparada a les donzelles que arribaven a la cort en el temps mític del rei Artús, la seva bellesa és titllada de *merveille* i *bel enchantement* (vv. 4617-4621) i els cavallers es pregunten si és dona o fada (vv. 4679-4693).

La jove arriba davant l'emperador. Jean Renart utilitza el nom de peces masculines (*ventaille*, *heaume*) per designar l'ornament femení amb què la donzella cobreix el seu cap. Podem parlar de certa masculinització de Liéonor en aquesta part del relat, en què a més a més la jove, que fins ara només ha interpretat *chansons de toile*, entra en la cort cantant una cançó trobadoresca. La cançó de dona és suplantada per l'apropiació del discurs trobadoresc (vv. 4653-4659), la jove s'anunciarà com la germana de Guillaume (v. 5041), la seva indumentària és masculina. La masculinització de Liéonor no respon tant a la seva identificació amb la *domina* trobadoresca com al seu paper actiu en el relat, acció que consisteix en la reconducció de la dona, en tant que objecte de desig, a l'ideal amorós expressat en el discurs masculí de Conrad. Liéonor suplanta Conrad, el discurs de Liéonor corrobora però, sobretot, realitza el somni masculí expressat en la cançó trobadoresca, a la qual ha renunciat l'emperador. Efectivament, la veu de Liéonor és masculina perquè adopta un paper social actiu com ha suggerit S. Kay (Kay, 1990: 197), però també perquè el que reivindica Liéonor a través de l'acció és la seva coincidència amb l'arquetipus de feminitat que proclama el discurs masculí de Conrad, l'existència del qual ha estat negada pel senescal (v. 3523).

En presència de tota la cort, Liéonor posa en marxa la seva estratagema i llança una falsa acusació de violació contra el senescal: el senescal es va presentar en el lloc on ella cosia i la va ultratjar odiosament robant-li la seva virginitat. Després d'un ultratge tan terrible, li va robar el seu cinturó, la seva almoïnera i els seu fermall (vv. 4779-4787). Per tot això acusa el senescal: pel seu honor, per la seva virginitat i per les joies que ha perdut.

*Ice demant au seneschal:
et m'onor et mon pucelage
et de mes joiaus le damage.* (vv. 4788-4790)

El senescal ultratja Liénor mentre cus. El senescal ha deshonrat amb les seves mentides l'ideal de bellesa femení representat en la *chanson de toile*. Al nostre parer, tampoc no és gratuïta l'elecció dels objectes sostrets pel traïdor: un fermall, una almonera i un cinturó. Conrad entrega un cinturó a Guillaume (vv. 3171-3174), escena contemplada pel traïdor que, empès per la gelosia, projecta la intriga; quan el llegat de l'emperador parteix de Dole, Liénor i la seva mare li entreguen una almonera i un fermall *por son frere et por s'onor i por amor l'empeor* (vv. 1228-1232). Més endavant, Guillaume contempla el fermall que li ha donat la seva germana i somriu en veure en aquest do un reflex de la relació harmònica i de la reciprocitat de serveis instaurada entre Conrad, Liénor i ell mateix (vv. 3667-3680).

El que ha usurpat el senescal són els objectes intercanviats entre els tres personatges principals, materialització simbòlica dels llaços de solidaritat que expressen la idealitat de l'ordre social. Curiosament, la falsa acusació de Liénor es revela, així, certa: el senescal li ha robat el seu *onor*, el seu *puelage* i els seus *joiaus*. El senescal li ha robat el seu honor, honor estretament vinculat a una virginitat sovint comparada amb l'or i les joies pel seu valor intrínsec, però també perquè la virginitat de Liénor es la garantia de l'ascensió social del seu germà.

Un judici de Déu prova la innocència del senescal, que no coneix la jove, i, per tant, també la de la protagonista, que només ara proclamarà obertament a Conrad:

*je sui la pucele a la rose,
la suer a mon segnor Guillame,
qui l'onor de vostre roiaume
m'avoit quise par sa proëce.* (vv. 5040-5043)

L'objecte de l'autodesignació indirecta de Liénor és fonamentar una vegada més l'honor que li dona nom en la complementarietat entre els seus atributs, el seu *puelage*, emblematitzat en la rosa, i els del seu germà, la *proëce*.

A continuació, Conrad interpreta un *rondet de carole* en què declara el seu amor a Liénor (vv. 5106-5111) i al qual responen a cor tots els presents: *Tendez tuit voz mains a la flor d'esté,/a la flor de liz, /por Deu, tendez !* (vv. 5112-5115). Com en la descripció física de la dama del conte, la rosa es fon amb la flor de lis, símbol de la reialesa que ja suggereix la unió dels dos enamorats. El cant de Conrad es confon amb el cant col·lectiu atès que el matrimoni de l'emperador esdevé un ideal compartit, la garantia d'aquella idealitat social instaurada per l'emperador, la preservació de la qual reclamen els seus súbdits en exigir un hereu. De la mateixa manera que el servei militar de Guillaume es tradueix en el servei amorós de Conrad, el servei amorós de Conrad reverteix en benefici de la col·lectivitat, a qui l'emperador dirigeix aquestes paraules: *Onques certes de vos servir/n'oi tel talent come j'ai or* (vv. 5131-5132).

El personatge de Liénor apareix com l'encarnació d'un mite literari en el qual es fonen diversos referents: la donzella de la *chanson de toile*, la reina de maig de les cançons de dansa, la *domina* trobadoresca, la fada de la literatura artúrica. Els múltiples rostres de Liénor abracen la pràctica totalitat de les representacions femenines de la literatura cortesana. No debades Jean Renart apel·la en el pròleg a la competència literària d'un públic del qual queda exclòs el *vilain*, car *vilains nel porroit savoir* (v. 15). El nom de Liénor sedueix l'emperador que mai ha escoltat un nom més bell en el medi urbà en què viu, tot i que el jove varvassor li aclareix que en el lloc d'on ell procedeix és un nom molt freqüent. L'honor arriba del *plésis* on habita Guillaume i la

seva fèrtil aliança amb el poder es materialitza en aquell espai híbrid, revestit de flors i branques, que és la ciutat de *Maience*.

La bellesa de Liénor, la rosa i l'or; la virginitat i el llinatge, esdevenen l'instrument del missatge ideològic vehiculat per Jean Renart, que ja en *L'Escoufle* adverteix de les nefastes conseqüències d'abandonar l'administració imperial en mans de vilans i proclama la necessitat de mantenir la vella aliança entre la petita noblesa i el poder polític³. El paper de la dona és importantíssim, ja que el matrimoni materialitza i fa fructificar els llaços d'unió entre la monarquia i la petita noblesa, basats en un ideal comú: l'honor, aquell conjunt de valors que havien estat definits a través de la representació literària de la guerra i de l'amor. La virginitat, la sang i el poder acabaran definint l'ideal de bellesa femenina d'una noblesa decadent que s'aferra al manteniment dels seus privilegis en un intent desesperat de trobar un punt de contacte entre literatura i realitat.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DUBY Georges (1985). *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal* (tomo 4). Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Barcelona: Taurus, 1991.

KAY Sarah (1990). *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

ZINK Michel (1979). *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*. París: Nizet.

Edicions citades

RENART Jean, (1894). *L'Escoufle*, Ed. H. Michemant y P. Meyer. París: SATF, .

----- (1962). *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Ed. F. Lecoy. París: Champion, CFMA 91.

³ *Que jamais a vo cort ne viegne
Nus sers por estre vos baillius,
Car haus home est honis et vix
Qui de soi fait nul vilain mestre.
Vilain! et comment porrait estre
Que vilains fust gentix ne frans?
Riches hom doit estre tous tans
Humles et dous, et ses consaus
Li doit adès garder son miaus,
Et faire droiture et justise
A cascun. Ce que je devise
Ne valt riens s'or ne faites plus.
Metés vos haus homes desus;
Si les amés et tenés chiers:
Ne vos faudront, s'ensi le faites
Se besoins vos vient en souhaites,
Il aideront a amender
Les bas consaus, et amender
Les comunes et les vilains (vv. 1616-1645).*

EL CUERPO FEMENINO EN LA OBRA LITERARIA DE HÉLÈNE CIXOUS

Ángeles Sirvent
Universidad de Alicante

Siendo Hélène Cixous una de las intelectuales que, de forma más pertinente, han abogado en sus escritos teóricos y de ficción por la causa de la mujer, es evidente que la representación de la mujer en su obra literaria no puede realizarse mediante los tópicos de la belleza que escritores e incluso escritoras han ido transmitiendo a lo largo de la historia de la literatura.

Las bellas duermen en sus bosques -escribe Cixous en *Sorties*- esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas pero pasivas; por tanto, deseables. (Cixous, 1975: 17)

Para el hombre -y por ende para el escritor- la mujer ha sido fundamentalmente una forma que se convierte en deseable en función de su acomodo al catálogo concreto de imágenes que el imaginario social ha producido en las diferentes épocas.

“Casser la figure” aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l’inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par les femmes mêmes (Santellani, 1990: 149).

Casser la figure implicará no sólo destruir el estereotipo de la imagen femenina sino anular el rostro -prototipo junto al cabello de la belleza femenina por excelencia en la historia de la literatura.

Los personajes femeninos¹ de Cixous no poseerán rostro, no poseerán normalmente nombre -en la línea del *nouveau roman*-, se presentarán en la desmembración y en la pluralidad, porque la pluralidad es riqueza. De la “representación” pasamos así a la “deconstrucción”. Como escribe Santellani:

“La femme sans figure”, c’est-à-dire hors représentation, mais au contraire, riche de cent figures, multipliables ou divisibles en autant d’éléments dont puisse se composer selon le terme même de l’auteur: “La-femme-toute” (Santellani, 1990 : 150).

Esta huida de una representación que entroncaría directamente con el “logos” masculino, se produce, a nuestro entender, en tres líneas diferentes y complementarias al mismo tiempo en la escritura de Cixous que participarían en sus diferentes caminos de la búsqueda de la identidad del yo femenino, de la nueva imagen de la mujer, de la *Jeune née*, en términos de uno de los títulos de Cixous.

A) La primera vía de esta anti-representación es la fragmentación y la multiplicidad, que pasan por una reivindicación del propio cuerpo de la mujer.

¹ Y decimos únicamente femeninos porque no hay personajes masculinos de entidad en la escritura de Cixous como ella misma reconoce en *De la scène de l’inconscient à la scène de l’Histoire: Chemin d’une écriture: Je n’ai jamais osé créer dans des textes de fiction un vrai personnage d’homme. Pourquoi? Parce que j’écris avec le corps et que je suis une femme, et un homme un homme, et de la jouissance je ne sais rien. Et un homme sans corps et sans jouissance, je ne peux pas faire cela* (En Van Rossum-Díaz-Doicaretz, 1990: 31).

Cuando la mujer -escribe Cixous- deja que su cuerpo de mil y uno hogares de ardor -cuando hayan fracasado los yugos y las censuras- articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un sólo surco (1975: 58).

Cixous procederá, pues, a una desmembración del cuerpo femenino. La alusión a las diferentes partes del cuerpo, a lo orgánico produce una escritura totalmente anti-esencialista, como se puede observar en estos fragmentos de *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*:

C'était un corps étroit mais de taille élevée, pris dans une peau glabre tissée serrée, avec des bras très longs, des mains aux doigts maigres, aux ongles longs et sensibles, un corps de compréhension d'appréhension. Je l'ai mis. Tous les nerfs résonnaient, des pensées montaient et descendaient dans toutes les régions, je me suis sentie appelée de toutes parts (Cixous, 1978: 34).

Les nerfs vibrent, son torse de plénitude, mais pas de bras, pas de mains, pas de pieds, le sang tournoie, le coeur claqué, le sang retombe, tu es sans et tu retourneras au sans (1978: 7; en Guégan, 1988: 271-2).

Santellani deja constancia de este *morcellement* du corps:

partout surgissent des mains, des voix, des corps accueillant par celle qui, dans la langue, fait acte de naissance (Santellani, 1990: 151).

Esta deconstrucción resulta necesaria para construir una nueva conciencia de la mujer y en esta construcción de sentido, o más bien de sentidos, la fragmentación corporal poseerá a menudo una función simbólica. En esta línea, Claudine Guégan afirma:

Toutes les parties du corps jouent un rôle prépondérant dans la fiction d'Hélène Cixous. Elles sont utilisées par leur fonction et par l'image elle-même. Ainsi le pied et la cheville expriment leur fonction de marche ailée, de vitesse ou de pas. Le bras levé implique cet ultime instant, saisi en dehors du temps, où l'âme fait son saut vers un au-delà. Le cri, quand les mots ne fonctionnent plus, est relié à l'organe de la bouche. La bouche, dans la souffrance, peut insister sur la morsure des dents, ou sur la sphère dentue de la terre. L'oeil et sa symbolique prédominent dans les premiers écrits. Il peut être aveugle, troisième oeil ou oeil dans la bouche. Ces hyperboles pointent toutes vers la fonction créatrice de cet organe, comme dans les hiéroglyphes égyptiens (Guégan, 1988: 283).

De la conciencia del cuerpo pasamos a la necesidad de recuperar un cuerpo que le ha sido confiscado a la mujer, un cuerpo del que no se ha atrevido durante generaciones a gozar y que ha dado lugar a las magníficas reflexiones de su obra teórica *La Jeune née*.

Podríamos decir que, frente a la descripción de la belleza de la mujer encontramos en la obra de Cixous una verdadera “epopeya del cuerpo” en términos de Françoise Defromont (1990: 91-8) que concede a la prosa de Cixous un suave erotismo.

La desnudez -como la de Penthesilea, la reina de las Amazonas, en *Tombe*- los senos, los órganos sexuales, se inscriben en esa recuperación del cuerpo y de la sexualidad confiscadas de las que había hablado en *La Jeune née*.

Esta mirada a la sexualidad se produce a menudo en Cixous a través de referencias culturales que llegan a formar parte de su escritura en tanto que intertextos. Es el caso de esa preciosa intertextualidad que aparece en *La fiancée juive* -por poner un ejemplo de sus últimas producciones- en donde la exaltación del amor tiene como referente el *Cantar de los Cantares*:

Que tu es belle mon bien-aimé que tu es beau ma bien-aimée fais voir montre et jamais assez de colombes dans le miroir tu es toute belle et sans tache aucune mon fiancé ni sur le ventre ni sur les seins qui paissent parmi le

lit [...] ce corps si contemplé je l'ai eu tout soudain dans ma treizième année les colonnes d'argent les troupeaux de brebis qui remontent du bain et chacune a sa dent jumelle éclatante, toute en double et moitié moitié..”² (1995: 51-2).

La primera línea de este fragmento -en el que observamos la ausencia de puntuación- nos remite al ser plural de la mujer y a la multiplicidad del ser.

Esta ruptura de la lógica binaria que ya pusimos en evidencia en nuestro artículo “Hélène Cixous. De lo femenino a la escritura”³ dará lugar al “*une homme*” de su texto “12 août 1980”, al masculino, femenino, ne-uter, de *Neutre*, y a sus mismos títulos *Le troisième corps* o *Illa*.

Santellani escribirá a este respecto:

Échapper à tous les noms, pronoms qui classifient masculin, féminin; de contourner les instances narratives et les formes figées du roman, afin d'écrire, sans cassure d'une fiction à l'autre la “femme-toute” qui est aussi une “unique” et une “plusieurs”, “une Il, un Elle... un Ellil... une Ille...” dans un jeu de déconstruction-crédation qui se renouvelle sans cesse (1990: 150)⁴.

La bisexualidad es, para Cixous, creadora, porque es plural, y porque es plural es enriquecedora. En esta línea se asume la identificación de la mujer y la escritura. La mujer, la *jeune née* de Cixous, como la escritura textual de dicha autora es abierta, rica en matices, plural, vacila, se busca, reivindica lo reprimido, busca la novedad, la sensualidad, acepta la contradicción, rechaza lo reductor. Rechaza la norma y, por ende, rechaza el poder porque el poder no se ha hecho para ella sino contra ella.

Para Claudine Guégan

² Mireille Calle-Grüber nos ofrece los siguientes fragmentos de las primeras páginas del *Cantar de los Cantares*, dejando patente la reescritura bíblica de la *Fiancée juive*:

*Que tu es belle, ma compagne,
que tu es belle!
Tes yeux sont des colombes
derrière ton voile
Tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres
qui dévalent de la montagne de Galaad
Tes dents sont comme un troupeau de [brebis] tondues
qui remontent de la baignade,
toutes ont des jumeaux
et il n'en est point de stériles
[...]
Mon bien aimé est rayonnant et vermeil
sur le bord d'eaux courantes [...]
Son ventre est un bloc d'ivoire
couvert de saphirs.
Ses jambes sont des colonnes d'albâtre
posées sur des socles d'or pur [...]
Je suis à mon bien-aimé, et mon bien-aimé est à moi,
lui qui pâit parmi les lis* (Calle-Grüber, 1996: 80-1).

³ En Nieves Ibeas y M^a Ángeles Millán (eds.) (1997). *La conjura del olvido. Escritura y Feminismo*, Barcelona: Icaria, “Antrazyt”, 307-322.

⁴ Tomando los términos de Cixous en *Je me suis arrêtée à un mètre de Jérusalem*, lectura en el Théâtre Ouvert, el 7 de junio de 1982.

Le corps de l'écrit tisse alors du masculin et du féminin dans le corps même de la femme: la bisexualité de la femme tresse du signifiant et du signifié qui, en rejetant Tanathos, fait vivre Eros (Guégan, 1988: 17).

La pluralidad sexual como la pluralidad de la escritura conforman el proyecto antiesencialista de Hélène Cixous.

Ciplijauskaité escribirá en esta línea:

El principio de deconstrucción está latente en todos sus textos [...] hace frecuente mención de lo erótico-sexual como parte integrante del ser femenino. Pero para ella la experiencia erótica tiene importancia igual que la escritura; es más: la escritura misma debe constituir un gozo erótico, ya que, según ella, la mujer escribe siempre con el cuerpo y en una entrega total parecida a la de los amantes (1988: 181).

B) La segunda vía de anti-representación se produce por la relectura que Cixous realiza en sus escritos teóricos y de ficción de los mitos de la mujer en la historia de las civilizaciones. A través de esta relectura desde una mirada femenina la belleza de la mujer se alojará en su interior, en su fuerza interior, en su generosidad, en su poder de acción, en su condición de sujeto y, al mismo tiempo, realizará una fuerte denuncia de la opresión que sobre ella han ejercido las diferentes generaciones.

No existirán, así, retratos de los personajes de Cixous, salvo en las referencias que atraviesan los mitos. Incluso en una obra como la titulada *Portrait de Dora* el retrato corresponde más bien a la fuerza interna de Dora que se revuelve contra Freud.

Desde la Pentesilea de *Tombe*, a la Electra de *Souffles*, la Afrodita de *Révolutions pour plus d'un Faust*, las Hera, Leto y Demeter⁵, la Euridice⁶ de *With ou l'art de l'innocence* -todas ellas de la mitología griega-, la Nefertiti de *Portrait du soleil*⁷, la Neith, la más antigua de las diosas egipcias, de *La*, la Ishtar de la mitología mesopotámica en *With*, la Kriemhild de la leyenda de los Nibelungos en esta misma obra, a la Eva bíblica⁸ de *Limonade tout était si infini*, Cixous pasa por las mitologías femeninas de las diferentes culturas dando muestras no sólo de una sólida cultura sino de una perfecta recreación intertextual.

En “*Sorties*”, de *La Jeune née*, a través de las referencias a Ariana, Antíope, Fedra, Helena, Dido, Clytemnestra, Medea, Electra, y a través de las recreaciones de diálogos ficticios entre Electra y Orestes, entre Pentesilea y Aquiles o entre Cleopatra y Antonio se produce una

⁵ *D'aimer terre*, en el juego léxico de Cixous, siendo Demeter la diosa de la agricultura y la cosecha.

⁶ Quien parece remitir a un Orfeo que no aparecerá en el texto, siendo Amina, co-narradora del relato, quien descienda a los infiernos en su búsqueda. *Cfr.* Motard, 1992: 48.

⁷ Cuyo rostro recuerda en gran medida el de la propia Hélène Cixous quien, como expresa Motard (1992: 50) quizá utilice la figura como creación mítica personal.

⁸ Martine Motard pone en evidencia que la Biblia y la Torah están prácticamente ausentes de la escritura de Cixous ya que “*l'histoire biblique ne fait pas place à la femme: c'est en cela qu'elle est étrangère à une écriture féminine. La Bible, selon Cixous, n'est ni plus ni moins qu'une autre histoire de subordination et d'exclusion de la femme sans espoir d'issues ou même sans beaucoup de tentatives d'issues contestataires*”, y recuerda que, en esta línea, Cixous escribía: “*Je connais mal l'histoire juive. J'ai lu la Bible... Dans la Bible je n'ai jamais trouvé de sujet d'identification*” (Motard, 1992: 54). Recientemente esta carencia ha quedado compensada en *La fiancée juive* en la que, como ya hemos indicado, el *Cantar de los Cantares* funciona como un verdadero intertexto. Igualmente *Messie* (1996) posee una velada alusión al Antiguo Testamento.

relectura de la historia, que, desde la crítica a la consolidación del falocentrismo por Hegel, Nietzsche y Freud, y desde la formación filosófico-psicoanalítica de Cixous, produce un discurso poético e intelectual al mismo tiempo sobre la mujer, sobre el cuerpo, sobre la sexualidad y sobre la historia.

Cixous recurre, incluso, al “mito real”, como es el caso de Sakundeva, en su obra teatral *La prise de l'école de Madhubai*. En Sakundeva -la Phoolan Devi real, que pasó de reina de los bandidos a diputada en las últimas elecciones de la India- se reúnen las injusticias y vejaciones sufridas por la mujer a lo largo de los tiempos: la exclusión de la cultura, el abandono de la familia, las humillaciones, torturas y violaciones -sufridas en ella por parte de los privilegiados hindúes de las castas altas-, la persecución.

Las figuras femeninas aparecen así entre los mitos y las metáforas originando un universo femenino plural, lleno de significados y orquestando una sinfonía de voces.

C) La tercera vía de ruptura en la “re-presentación” de la imagen femenina se produce a través del lenguaje. El lenguaje convierte a la mujer en sujeto y destruye su representación como imagen, como forma.

Si en el primer apartado observábamos que la mujer aparecía en su desmembración y su pluralidad -como símbolo, por otra parte, del ser escindido que se construye continuamente- uno de los elementos con que se la representaba fragmentariamente era el de la voz.

La palabra, el lenguaje, cobra así en Cixous una dimensión inusitada -propia por otra parte de la escritura textual. Mientras que los personajes se difuminan el lenguaje se convierte en verdadero protagonista del texto.

Si bien no existen apenas, como hemos visto, retratos femeninos, descripción de la belleza de la mujer -salvo en las referencias culturales intertextuales- serán abundantes los “retratos” de las palabras, de su sonoridad. De ahí los juegos del lenguaje, juegos léxicos y fonéticos, los neologismos, que ya fueron puestos de manifiesto en nuestro citado estudio y al que remitimos por el breve espacio de que disponemos.

La belleza del paraíso de la niñez pasa por la madre, el pecho, la leche, la miel, el agua femenina; por las palabras llegamos a la belleza de las cosas.

Toucher le coeur des roses: c'est la manière-femme de travailler: toucher le coeur vivant des choses, être touchée, aller vivre dans le tout près, se rendre par de tendres attentives lenteurs jusqu'à la région du toucher, lentement se laisser porter, par la force d'attraction d'une rose, attirée jusqu'au sein de la région des roses, se laisser donner par les choses ce qu'elles sont au plus vivant d'elles-mêmes (Cixous, 1986: 122).

Observamos así la importancia de los sentidos que, incluso, llega a determinar, como recuerda Ciplijauskaitė (1988: 184-5) el modo de presentación de los personajes:

Et Begonia entre belle comme une pomme, reinette, continuant toujours à exister belle, charnue, colorée, brillante de présence, merveilleusement quotidienne. [...] avec son parfum, Begonia ouvre l'espace devant elle et faisant du présent autour d'elle, comme ferait une voix en train de chanter. Et on pouvait entrer dans sa sphère à la vanille si on voulait bien (Cixous, 1982: 134).

La naturaleza produce una explosión significativa de colores y aromas⁹:

⁹ Ver a este respecto Guégan, 1988: 163-5. Del mismo modo, para la naturaleza como metáfora de la mujer en Cixous, ver pp. 257-62.

Frui! Fait une joie. Frui est le fruisson qui fait une joie en jouissant et s'offrant à jour, dans le dépliement lent vif lent de ses pétales. Frui est l'infime musique du dépliement. Toute joie est dépliement. Frui est une fleur que j'ai eu tout à coup aux lèvres au jardin d'Esse -El jardín de "Essais" de su infancia. *Une fleur-mot.* (Cixous, 1980: 141)

Las palabras son altamente evocadoras y con los juegos de palabras la evocación alcanza un segundo grado, se produce un *surplus* de significación que conforma la riqueza textual de Hélène Cixous. Así, entre los numerosos ejemplos, "*L'Orient m'atterre*" de *Portrait du Soleil* (1973: 29) remite a una segunda proposición: "*l'orient, ma terre*", o los "*fanthommes*", "*battre des elles*" o su espléndida obra *Vivre l'orange* en donde *oran-je* se convierte en una metáfora de las raíces del yo.

Los desplazamientos metafóricos y metonímicos son frecuentes en la escritura de Cixous y producen una plenitud semántica en su prosa poética. Así, queremos concluir afirmando que la verdadera belleza que Cixous nos transmite en sus textos es la belleza del significante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLE-GRÜBER, Mireille (1996). "La vision prise de vitesse par l'écriture", *Littérature*, 103, 79-93.
- CIPLIJASKAITE, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1979-85). Hacia una tipología de la narración en 1ª persona*. Barcelona: Anthropos.
- CIXOUS, Hélène (1973). *Portrait du Soleil*. París: Denöel.
- CIXOUS, Hélène (1975). *La Jeune née*. París: Union Générale d'éditions, coll. "10/18". Nosotros utilizamos la recopilación española *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Trad. Ana Mn Moix, Myriam Díaz-Diocaretz). Barcelona: Anthropos-Madrid: Consejería de Educación, 1995.
- CIXOUS, Hélène (1978). *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1980). *Illa*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1982). *Limonade, tout était si infini*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1986) "L'approche de Clarice Lispector", *Entre l'écriture*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1990). "De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Françoise Van Rossum-Myriam Díaz-Diocaretz (eds.). Amsterdam: Rodopi- París: P.U.V., 15-34.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La Fiancée juive*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1996). *Messie*. París: Des Femmes.
- DEFROMONT, Françoise (1990). "L'épopée du corps". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Françoise Van Rossum-Myriam Díaz-Diocaretz (eds.). Amsterdam: Rodopi- París: P.U.V., 91-98.
- GUÉGAN-FISHER, Claudine (1988). *La cosmogonie d'Hélène Cixous*. Amsterdam: Rodopi.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MOTARD-NOAR, Martine (1992). *La fiction d'Hélène Cixous. Une autre langue de femme*. Lexington: French Forum Publishers.
- SANTELLANI, Violette (1990). "Femme sans figure et figures de femmes". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Françoise Van Rossum-Myriam Díaz-Diocaretz (eds.). Amsterdam: Rodopi- París: P.U.V., 149-61.

LA BELLEZA FEMENINA EN EL UNIVERSO NOVELÍSTICO DE NATHALIE SARRAUTE

Cristina Solé Castells
Universitat de Lleida

A lo largo de su universo novelístico, Nathalie Sarraute trata en escasas ocasiones el tema de la belleza aplicado a las personas y en concreto a la mujer. Tan sólo encontramos referencias más o menos breves y esporádicas, desperdigadas como por azar en sus diferentes obras, que podrían llevarnos a concluir la indiferencia o insensibilidad hacia este tema por parte de la autora.

Sin embargo un análisis de conjunto detenido nos permite detectar, tras este aparente desinterés, una actitud deliberada que responde a una concepción y a unas connotaciones muy concretas que para Nathalie Sarraute comporta el tema de la belleza femenina, y que intentaremos desarrollar en estas páginas.

El enfoque que la autora da al tema es bastante recurrente a lo largo de sus novelas. En *Le planétarium*, escrito en 1959, asistimos a uno de los escasos debates entre los personajes novelísticos a propósito de la belleza de una mujer: Germaine Lemaire. Se exponen allí dos concepciones antagónicas e irreconciliables que se mantendrán inalterables a lo largo de sus novelas posteriores: por una parte encontramos un modelo que denominaremos "clásico" de la belleza femenina; está basado en la posesión de unos rasgos físicos concretos y es aceptado por la sociedad en la que se desenvuelven los personajes. En la novela en cuestión aparece defendido por un personaje masculino de edad madura. A él se opone otro tipo de belleza, de carácter espiritual, reivindicado en vano por la joven Gisèle:

-Je l'ai vue, d'ailleurs, d'assez près, votre Germaine Lemaire. Eh bien elle est laide comme un pou. Ça crève les yeux.

- "Ça dépend de ce que tu appelles la beauté. Pour moi c'est autre chose la vraie beauté [...] Si l'idéal pour toi ce sont les poupées de coiffeur... les gravures de mode.." [...] Elle sent que si elle se laissait aller une seconde, eh bien, elle aussi, peut-être, dans cette camelote qu'il faut détester, dans ces poupées de coiffeur... Elle trouverait... Il n'y a pas si longtemps, elle-même... Mais elle ne veut pas, [...] elle crie presque: "Il y a un autre idéal de beauté, [...] Et elle répond à cet idéal-là". (Sarraute 1972: 102)

El debate entre ambas concepciones es antiguo, incluso tópico, y carece en principio de originalidad alguna. Sin embargo el ambiente en el que Sarraute acostumbra a emplazar este tema, los personajes elegidos para representarlo y la recurrencia de las escenas, siempre en términos similares, nos sugieren, oculto tras los diferentes personajes, un sentimiento obsesivo y doloroso ante un sistema de valores impuesto que algunos personajes y de forma especial el narrador se encargan de denostar voluntariosamente, pero que al mismo tiempo no deja de ser tentador.

Las descripciones de belleza femenina reconocida y aceptada socialmente que encontramos en las novelas de Sarraute se limitan casi siempre a la cabeza y, salvo en raras ocasiones, se pasa por alto el resto del cuerpo o si se menciona, es para referirse al tipo de prendas que viste el personaje; unas prendas que se caracterizan indefectiblemente por su aspecto cómodo, suave, sedoso, mullido.

La valoración social de la belleza femenina se rige por unas pautas muy concretas que permanecen invariables a lo largo de las diferentes obras: así, la mujer considerada bella tiene cabellos suaves y ondulados, su rostro posee formas suaves y regulares, es rosado y terso, su piel fina, sus mejillas ligeramente sonrosadas, su sonrisa fresca e inocente, sus ojos luminosos. A este canon de belleza responde en *Enfance* (1983) la figura de la tía Aniouta, considerada un modelo de belleza por parte de la sociedad:

J'aimais regarder les boucles argentés de ses cheveux, son teint rose, ses yeux... les seuls yeux bleus que j'aie vus avec une nuance vraiment violette [...] Je ne trouve aujourd'hui pour la qualifier que le mot altier... Maman dit de tante Aniouta qu'elle est une "vraie beauté" (Sarraute, 1994: 34-35).

Similares características reúne la figura de Cyprienne, la abuela que abre y cierra *Disent les imbéciles* (1976) y que la autora define como un personaje de cuento de hadas:

Elle est mignonne, n'est-ce pas? Regardez-moi ça... regardez comme c'est fin... on ne dirait pas des vrais cheveux, c'est comme des plumes, comme du duvet... leurs doigts caressent la peau soyeuse, un peu fripée de la joue... la chair moelleuse cède docilement à la pression des doigts... ils descendent le long de l'épaule recouverte d'un duveteux châle blanc, [...] Elle sourit de son bon sourire innocent, rien ne perce, aucun regard "pénétrant" ne traverse l'émail miroitant de ses yeux... Elle est mignonne (Sarraute, 1993: 9) .

Sin embargo esta bella y amable imagen aparece marcada a lo largo de toda la obra por su carácter estático. El personaje permanece siempre inactivo, recostado en su diván en silencio, y no juega en la obra más papel que el de ser contemplado y admirado por los demás, como si de un objeto decorativo se tratara:

Un objet, posé là devant nous, étalé, offert... Ses doux cheveux, sa joue soyeuse, l'émail miroitant de ses yeux, les fossettes de ses mains dodues posées sur ses genoux, sur sa jupe aux replis douilletts [...] Petite porcelaine de Saxe posée sur la cheminée, statuette de Tanagra, ravissante poupée... (18 - 19)

Estos modelos de belleza evocan con sorprendente fidelidad el canon estético que rige los retratos del pintor François Boucher, particularmente los de su época de madurez. En las figuras de ambos artistas encontramos similares facciones del rostro. En cuadros como el retrato de *Mme de Pompadour*, *El rapto de Europa*, o *La vendedora de modas*, por poner tres ejemplos famosos, Boucher plasma sendas mujeres cuyos rostros y cabellos coinciden globalmente con las características que hemos descrito anteriormente para definir el canon de belleza femenina vigente en el universo novelístico de Nathalie Sarraute.

Ello no sólo es así en lo tocante a los rasgos físicos de los personajes: la postura en la que aparecen varios de los modelos que Boucher retrata tiene no poco en común con la que Sarraute hace adoptar a Cyprienne en *Disent les imbéciles* o en la que la propia autora coloca a su bellísima muñeca para poder contemplarla a placer, según rememora en *Enfance*.

Je la pose sur le divan pour mieux la voir... Il n'y a pas à dire, elle est très belle... elle a une robe de tulle blanc, une ceinture de satin bleu, des souliers et des chaussettes bleus et un grand noeud bleu dans les cheveux. (49).

Asimismo, el tipo de ropajes con que Sarraute viste a algunos de sus modelos de belleza, observamos que tienen ciertos aspectos en común con el atuendo que lucen algunos retratos de Boucher: idénticas formas amplias, elegantes, cómodas, suaves, sedosas... Pero a diferencia de las

féminas de Boucher, nunca encontramos en las figuras femeninas juzgadas bellas del universo novelístico de Sarraute indicio alguno de sensualidad. Y tampoco la despiertan entre los personajes masculinos que las rodean. En sus novelas las mujeres que encarnan este modelo de belleza incitan ya sea al respeto y la admiración, ya sea al rechazo más radical. En *Martereau* encontramos una manifestación extrema de este último sentimiento, en las relaciones que mantiene el protagonista con su tía: ella no es para él más que un espectáculo. No se siente atraído por ella como mujer, sino como obra de arte. Su interés es, pues, puramente artístico (Tison Braun, 1971: 102) .

La belleza femenina no parece ser privilegio de la juventud en las novelas de Sarraute. De hecho el tema de la edad suele obviarse en muchas de sus novelas, pero el contexto nos permite afirmar que una parte de los personajes definidos como bellos son mujeres de mediana edad o incluso próximas a la vejez.

Por otra parte en el universo novelístico de Nathalie Sarraute, las mujeres socialmente juzgadas bellas aparecen marcadas por la distancia con respecto a quienes las rodean. La mayoría de los estudiosos que se han ocupado de la obra de Sarraute coinciden en señalar que en última instancia todos los personajes de esta autora se revelan como universos aislados e incommunicados, cuya relación con el entorno se limita a un nivel puramente superficial y aparente. Pero esta distancia se hace aún mayor en el caso que nos ocupa.

Paralelamente las mujeres bellas parecen situadas en una dimensión temporal ajena al tiempo cronológico en el que vive sumergido el resto de los personajes: están envueltas en una atmósfera de intemporalidad, sin pasado, sin futuro, sin movimiento ni evolución alguna. Constituyen la encarnación de la quietud, como si de un valor eterno se tratara. Además Sarraute se esfuerza en subrayar esta característica en todas sus novelas. Palabras como “*réguliers*”, “*en règle*”, “*en ordre*”, “*à sa juste place*”, “*conforme aux exigences*”, “*conforme aux lois*”, acompañan con frecuencia las descripciones de belleza femenina, aunque siempre aparecen formuladas en un tono irónico o de reprobación.

Este estatismo aparece sin embargo engalanado con un atractivo envoltorio exterior, del que la autora destaca siempre la suavidad y dulzura. En *Disent les imbéciles* Sarraute hace hincapié reiteradamente en la suavidad y el carácter mullido tanto de la piel como de las ropas de Cyprienne, entre las cuales el protagonista gusta reposar su cabeza. El valor de refugio e intimidad que comporta esta predominancia de lo blando, y que Bachelard desarrolla en *La terre et les rêveries de la volonté*, contrasta sin embargo con la dureza extrema de sus ojos de esmalte azul. Ninguna expresión sale de ellos, como tampoco nada exterior parece llegar a penetrarlos. Idéntica mirada inexpresiva descubrimos en los restantes modelos de belleza. Si, siguiendo un simbolismo ampliamente extendido, identificamos la vista como el órgano de percepción intelectual por excelencia, llegamos a la conclusión de que tal actividad es inexistente en estos personajes.

El paralelismo que hemos visto establecer a la autora tanto en *Le planétarium* como en *Enfance* entre la figura de una muñeca y los personajes que encarnan este canon de belleza apreciado por

la sociedad no es casual: la misma comparación se repite como un eco desde *Tropismes*, su primera obra, escrita en 1939, hasta la última. Su presencia insistente refuerza la idea de estatismo, de ausencia de vida y en definitiva de inautenticidad de estos personajes, que más que seres humanos parecen objetos inertes. La figura de una muñeca es por ello la que mejor puede encarnar este ideal de belleza para Nathalie Sarraute. Así recuerda haber comprendido ella en su niñez, el significado de este concepto:

Comme elle est belle... je ne peux m'en détacher, je serre plus fort la main de maman, je la retiens pour que nous restions là encore quelques instants, pour que je puisse encore regarder dans la vitrine cette tête... la contempler [...] Je ne parviens à revoir que son visage assez flou, lisse et rose... lumineux... comme éclairé au-dedans... et aussi la courbe fière de ses narines, de ses lèvres dont les coins se relèvent [...] Tout en elle était beau. La beauté, c'était cela. C'était cela être belle (Sarraute, 1994: 91).

Y es que, en las novelas de Sarraute, el carácter estático de la belleza "clásica", la hace poco compatible con el principal aspecto que caracteriza al ser humano: la inteligencia; una cualidad que, para nuestra autora, está indefectiblemente asociada al movimiento. En *Disent les imbéciles* leemos a propósito de la figura de Cyprienne:

-Intelligence? -Oh non, pas ça [...] Elle était loin de tout cela, de la bêtise, de l'intelligence... elle était ailleurs, en deçà, au-delà [...] Je n'imagine pas qu'en elle des idées pourraient venir troubler, salir... agiter de leurs contorsions, convulsions, reptations, sursauts, bonds... se pousser au-dehors, impatientes, avides, batailleuses comme elles sont... qu'elles pourraient affleurer dans ses yeux, faire glisser en eux leurs lueurs fiévreuses... traverser la rassurante opacité de l'émail déteint... (Sarraute, 1993: 146-147).

La belleza así entendida pertenece pues, según lo que hemos ido analizando, a una dimensión ajena al mundo real, y los personajes que la representan se sitúan igualmente fuera de la vida y de los avatares que ésta conlleva. El modelo de belleza canónica que Sarraute describe en sus novelas tiene unas connotaciones deliberadamente anacrónicas: su similitud con las figuras del pintor del siglo XVIII que es Boucher no son pura coincidencia. Y nuestra autora pinta la pervivencia de estos valores en la sociedad del siglo XX como una reliquia de valor puramente histórico o decorativo, totalmente contrarias al culto al individualismo y a la diferencia que reivindican tanto Sarraute como diferentes corrientes del pensamiento de nuestro siglo que ella ha vivido. No olvidemos la profunda impronta que el existencialismo ha dejado en su obra, como lo demuestra Micheline Tison Braun en su ensayo *Nathalie Sarraute ou la quête de l'authenticité*.

La valoración de la belleza en estos términos y la importancia que le atribuye la sociedad comporta para las mujeres una evidente uniformización: las bellas forman un colectivo que se opone al de las que no lo son. La mujer tiende así a ser valorada según una parte de su "ser exterior", y según la afinidad de ésta a las reglas preestablecidas. La belleza según el canon tradicional lleva por tanto aparejadas dos renunciaciones que para Sarraute, como escritora y como mujer, son irrenunciables: la de la singularidad del yo, es decir el derecho a la diferencia, y la de la imaginación.

Toda la obra novelística de esta autora puede definirse de principio a fin como una búsqueda desesperada de la autenticidad del yo. Por eso en su universo novelístico este ideal de belleza resulta inaplicable a los personajes femeninos que se singularizan por una actividad propia de tipo intelectual. Una actividad que para Sarraute es la única que puede conducir al

descubrimiento de sí mismo, de la verdad interior de cada uno que le hace único y diferente.

Se entienden así los esfuerzos de Nathalie por distanciarse deliberadamente de todo lo referente al tema de la belleza, entendida en su acepción clásica, y de la concepción del mundo que conlleva. Ello es así, no sólo en su universo novelístico, sino también en su realidad personal. “*Le ON* [es decir el conjunto, la globalidad] *c’est le mensonge du moi*” (Benmussa, 1987: 185), afirma.

Todo ello explica su rechazo e incluso su irritación cuando se le pregunta por la belleza y por su experiencia sobre el tema. Los términos en que responde, en una entrevista publicada en 1987, son clarificadores:

*-On sait par reflets, par ricochets, si tu veux, quand les gens vous trouvent beau ou laid,
N.S. -On vous trouve séduisant, ça on le voit par reflets mais pas beau.*

Pero la entrevistadora insiste:

*- Quand les gens se retournent sur le passage de quelqu’un, c’est parce qu’ils le trouvent beau.
N.S. -Ils le trouvent attirant. [...] J’ai été très soulagée quand je suis devenue vieille parce que les hommes arrêtaient de vous accoster, par exemple. Maintenant on n’accoste plus les jeunes femmes dans les rues. [...] mais à l’époque on accostait les femmes constamment. C’étaient des plaisanteries, des frôlements qui se sont arrêtés à un certain moment, ça a été un soulagement (100 -101).*

Paralelamente en los recuerdos de infancia que la propia Nathalie Sarraute nos transmite en *Enfance*, este ideal de belleza clásico es asimismo incompatible con aquellas mujeres a quienes la autora considera intelectualmente libres. Tal es el caso de su propia madre, a quien la autora se reprocha haber comparado, un momento, siendo niña, con los modelos tradicionales:

Un enfant qui aime sa mère ne la compare jamais à personne. [...] tu l’avais poussée parmi les autres, où l’on compare, situe, assigne des places... Elle ne se mesurait à personne, elle ne voulait avoir sa place nulle part.

Para Sarraute la belleza, como la verdad, no existen por sí mismas, como valores absolutos, sino en la sensación que producen en cada persona.

*Así recuerda, en Enfance, a su propia abuela que, según cuenta ella misma, no es objetivamente guapa como la que inventa en *Disent les imbéciles*, pero en cambio para ella lo es mucho más:*

Il ne peut pas exister de vraie grand-mère qui [...] me plaise davantage. [...] Impossible de la modeler en une mignonne statuette bleue et rose de grand-mère de conte de fées... impossible de la figer... il y a quelque chose en elle de toujours mouvant, de pétillant, quelque chose de vif qui se tend aussitôt vers ce qu’on lui présente (Sarraute, 1994: 226-227).

La belleza se opone a todo espíritu clasificador, jerarquizador, petrificador. A partir del momento en que se intenta definir lo bello, es decir fijarlo y ordenarlo, pierde todo su encanto y se transforma en mentira. La belleza es movimiento perpetuo. Es algo indefinible, ligado a la sensación y al instante, y su secreto es su carácter indeterminado en medio de una profusión de

"certezas" que la rodean y la niegan.

Además la belleza tiene un carácter subjetivo e individual. La imagen física, psíquica y moral que cada uno percibe del otro es diferente y cambiante, como lo es también, según declara la propia autora (97 y ss.), la imagen que ella percibe de sí misma.

Vida, creatividad, sencillez y pura autenticidad en constante movimiento. Estos son los rasgos que a Sarraute le sugieren belleza: una belleza que no tiene sexo, que, en su indeterminación, es neutra y que por tanto puede aplicarse no sólo a todo ser humano, sino también a las diversas situaciones o estados que se producen en un instante concreto, para diluirse inmediatamente después.

Nathalie Sarraute, como Virginia Wolf entre otras escritoras contemporáneas, se propone a través de sus novelas explorar los lugares oscuros de la psicología. Lejos de aspirar a proponernos un modelo determinado de belleza, sus novelas nos incitan a soslayar las frivolidades y las certezas a priorísticas, y a explorar las profundidades del ser. La sensación de la belleza, como el resto de sensaciones, tiene su raíz en la infinidad de pequeños movimientos de atracción y/o de repulsión imposibles de delimitar y clasificar, que para ella conforman los cimientos de nuestras actitudes, humores y pasiones, y que denomina tropismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENMUSSA, S. (1987), *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?* París: Ed. de la Manufacture
- Sarraute, N. (1972). *Le planétarium*. París: Gallimard, Folio.
- Sarraute, N. (1994). *Enfance*. París: Gallimard, Folio.
- Sarraute, N. (1993). *Disent les imbéciles*. París: Gallimard, Folio.
- TISON BRAUN, M. (1971). *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*. París: Gallimard.

**ELS ALTRES CAMINS DE LA SEDUCCIÓ: L'ESPAI NARRATIU DEL DESIG
LESBIÀ
(o perquè no li havia de permetre només els genolls)**

**Meri Torras
Universitat Autònoma de Barcelona**

"The lesbian subject is not all I am and it is in all I am"
Elizabeth Meese

Bellesa: aquest és el primer concepte que, en aposició amb dos més, inicia el títol d'aquest congrés. Els espills han estat un complement tradicional per a la contemplació de la bellesa, per això em sembla procedent emmirallar la meua comunicació, l'última del congrés, en la mateixa paraula que l'encapçala i començar -així ho he fet- la meua intervenció amb ella: Bellesa.

En les pàgines dels diàlegs platònics, Hípias i el mestre, Sòcrates, intenten discernir en què consisteix aquest inefable concepte. Hípias la defineix ostensiblement, sense per això (o justament a causa d'això) evitar pecar de reduccionista: redueix la bellesa a allò que és bell; ser i semblar per a Hípias són una mateixa cosa. La seva formulació no admet cap distància entre l'aparença i la realitat ontològica, en conseqüència -si hem de creure a Hípias- no hi ha cap trajecte que poguem recórrer per arribar fins a ella; tan sols l'immobilisme de l'essència.

Al llarg de les rèpliques, Plató, per boca de Sòcrates, projectarà la Bellesa en majúscula al món de les idees però, a diferència del que fa amb altres absoluts trascendents, acceptarà que la Bellesa sí que es manifesta en el món del sensible. Es tracta de dos matisos d'un fals debat, ja que per ambdues postures, tant per Hípias com per Plató/Sòcrates, la Bellesa és una qüestió de representació, postulada com a experiència estètica sublim posseïdora d'un valor afegit, però estàtica. Del que ni un ni l'altre vol o pot adonar-se és de que tota representació, tota experiència, exigeix una història, això és, un relat i aquest, al seu torn, demana l'existència d'un desig que ens condueixi en el trajecte, perquè certament hi ha un trajecte per recórrer i un significat per configurar.

En efecte, la representació és un procés, i com a tal, pressuposa la cadència d'un temps a través del qual dilatar, accelerar, assaborir, transgredir o sucumbir a/els imperatius de les accions i les passions. Amb aquesta comunicació no pretenc altra cosa que considerar com la representació d'una seducció femenina pot sorgir de processos des/constructius (destructius i constructius) per així, arribar a obrir una fissura per a la reflexió sobre l'existència d'un espai del i pel desig lesbià en les estructures narratives. Amb aquest propòsit, he engendrat aquest text com un híbrid on es troben les meves paraules amb fragments textuais aliens, manlevats d'una novel·la de Jeanette Winterson, però en cap cas amb la voluntat d'il·lustrar les meves afirmacions mitjançant les cites de *La passió* (així és titula la novella i no és perquè sí), sinó -insisteixo- situant en un mateix nivell les paraules de l'escriptora (que ja no li pertanyen només a ella) i les meves pròpies (que a mesura que pronuncio en veu alta esdevenen sobretot vostres). No hi ha subordinació, sinó un text híbrid constituït de textos diferenciables però no dissociables, que només podrien ser separats mitjançant l'exercici de la violència, d'una mutilació del meu/seu/vostre text.

¿Tal vegada és aquest l'espai d'una comunicació lesbiana? No ho sé. En tot cas sí es tracta d'una comunicació mestissa sobre el desig lesbià que, en el millor dels casos, generarà al

mateix temps desig i aconseguirà de seduir i tal vegada començar un idil·li d'escassament vint minuts que després tant de bo diguem que va estar molt bé mentre va durar. *Potser tots els idil·lis són així: no un contracte entre dues parts, sinó una explosió de somnis i desitjos que no poden trobar sortida a la vida quotidiana...* (21) I per això, ves per on, calen els congressos... I per què no?

Escoltem sinó Teresa De Lauretis:

The construction of gender goes on today through the various technologies of gender (e. g., cinema) and the institutional discourses (e. g., theory) with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and "implant" representations of gender. (1987: 18)

Aquesta cita pot ajudar-nos a reconèixer la responsabilitat de participar en qualsevol congrés -sens dubte un acte institucional i de poder-, especialment si és com aquest que, a més, porta la paraula *dona* en el seu títol i vol ser, explícitament, una reflexió a propòsit de la diferència de gènere. En el seu llibre *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, aparegut l'any 1987, De Lauretis aplica el concepte de *tecnologia* de Michel Foucault damunt el que ha estat -i és- la categoria central dels discursos crítics i teòrics feministes. Via el pensador francès, De Lauretis demostra com la diferència de gènere no deriva directament dels cossos sinó que prové d'un conjunt d'efectes produïts en els cossos, això és d'una sèrie de comportaments i de relacions socials però també subjectives. I aquesta darrera precisió resulta fonamental per admetre la possibilitat del canvi. M'explicaré: si afirmem que la representació social i institucional del gènere afecta la seva construcció particular en cadascuna de nosaltres i no admetem el procés invers, ens veiem desposseïdes immediatament de qualsevol possibilitat transgressora que pugui arribar a alterar aquest sistema unidireccional. Per evitar-ho, hem d'entendre que existeix la possibilitat d'actuar (agency) des del nivell individual i subjectiu, en les pràctiques quotidianes d'autorepresentació. En aquest sentit, la cita de De Lauretis que he encetat abans es clou de manera molt suggerent:

But the terms of a different construction of gender also exist, in the margins of hegemonic discourses. Posed from outside the heterosexual social contract, and inscribed in micropolitical practices, these terms can also have a part in the construction of gender, and their effects are rather at the "local" level of resistances, in the subjectivity and self-representation. (1987: 18)

Vilanelle, la protagonista de *La passió*, és veneciana. *Ets veneciana, però tens aquest nom com a disfressa. Vés en compte amb els jocs d'atzar i amb els daus* (69). El seu cos sexual en femení li impedeix socialment exercir de barquer però els seus peus ho desmenteixen: tot i ser d'una dona mostren unes meravelloses i resistents membranes entre els dits que li poden permetre, com a tots els barquers, de caminar damunt l'aigua. *A la nit vas disfressat i aquesta és la ciutat de les disfresses* (72). Vilanelle amb el seu nom disfressat, disfressada a la ciutat de les disfresses, treballa de nits repartint cartes a les cabines de la sort, vestida de vegades d'home i d'altres vegades de dona. Tant una vestimenta com l'altra són disfresses per a Vilanelle, que no deixa de treure profit del seu cos per suscitar interrogants entre els jugadors afamats de sort. *Ara i adés el pesco mirant-me fixament l'entrecuix i de vegades m'hi poso un tapall per mofar-me d'ell. Tinc els pits petits, per tant no hi ha escot que em descobreixi, i sóc alta per a ser una noia, especialment per a una veneciana. Em pregunto què diria dels meus peus. [2] -T'ha crescut el bigoti en dos dies. -Vinc d'una família peluda. -Et queda bé* (71-72).

El transvestisme de Vilanelle contribueix a la des/construcció del gènere des de la individualitat, la subjectivitat i l'autorepresentació, esmunyint-se per les fisures de la ideologia, entesa en sentit althusserià, és a dir, com la relació imaginària que establim els individus amb el sistema de relacions "reals" en el que vivim, el qual governa la nostra existència i ens constitueix com a subjectes sexuats. Vilanelle imagina les seves disfresses i, al mateix temps, fa imaginar als que no creuen que van disfressats... però aquesta, ja ho he advertit, és la ciutat de les disfresses. Transvestir-se pressuposa desafiar amb premeditació el sistema de diferència de gèneres, implica passejar-se per la cada vegada més gruixuda línia fronterera, allà on resideixen els éssers que la *chicana* Gloria Anzaldúa va (auto)anomenar *atravesados*: aquelles persones que aposten pel que és prohibit. La mascarada més hiperbòlica i estafeta de les *drag queens* o els rols excessivament tipificats de les *butch/femme* poden ser entesos com diverses estratègies que apunten cap a aquesta mateixa direcció: la mobilitat sexual; dit d'una altra manera, pretenen mostrar com la feminitat i la masculinitat són constructes culturals i polítics.

Ara bé, ni Vilanelle, ni vosaltres, ni jo, ni la reina de les drag neiorquines... podem situar-nos *a fora* de la ideologia i reclamar una identitat regida per *un altre* sistema imaginari de relacions. D'altra banda seria un error d'estratègia: el gueto és necessari per a la afirmació de la centralitat hegemònica; sol ser interpretat com la ditxosa excepció que confirma la maleïda regla. Ens queda el passeig per l'ambigüitat de la frontera, des d'on hem de gosar sorprendre'ns per la multiplicitat de posicions que el nostre jo pot ocupar. Elizabeth Meese afirma: "El subjecte lesbià no és tot el que jo sóc i és en tot el que jo sóc". No som només una cosa: hem d'aprendre a re/conèixe'ns com a éssers plurals però no fragmentaris, contradictoris, pensats a través de diferents llenguatges... Cal desvetllar les disfresses. Com a dones som subjectes generats en l'experiència de cultura, classe, ètnia i pràctiques sexuals. L'experiència d'una dona lesbiana és indissociable de la seva experiència com a dona; no s'esdevé *fora* del gènere, però tampoc -i d'aquí la capacitat d'acció que proclamava De Lauretis- se situa exclusivament *a dins* del sistema de gèneres. És a dins i a fora simultàniament, en el constant estat fronterer de transició i resistència.

La ideologia incideix sobre el gènere i el gènere té el seu efecte en la sexualitat que, com va ensenyar-nos Foucault, no és natural ni privada sinó construïda culturalment segons els discursos hegemònics. La sexualitat és una propietat masculina, fins i tot quan se situa en un cos sexuat en femení. Així ho formula Catherine MacKinnon:

La sexualidad no se limita a lo que se hace por placer en la cama o como acto reproductivo ostensible, y no se refiere exclusivamente al contacto genital, a la excitación ni a las sensaciones, ni se termina en el sexo-deseo, en la libido ni en el eros. La sexualidad se concibe como un fenómeno social mucho más amplio, nada menos que como una dinámica del sexo entendido como jerarquía social, y su placer es la experiencia del poder en su forma con género. (14-15)

"*Écrire je suis une femme* -adverteix Nicole Brossard- *est plein de conséquences*" (Meese 79) Les dones han estat objectes bells destinats a complaure i saciar el desig masculí; per elles mateixes han estat mancades de sexualitat fins gairebé tot el segle XIX. Davant d'això, la sexualitat lesbiana entesa com una relació que sembla eminentment femenina, perquè parteix d'una dona i es dirigeix cap a una altra dona, podia ser proposada com un lloc d'unió i resistència, des d'on qüestionar l'heterosexualitat obligatòria que el sistema patriarcal imposa. En aquesta direcció apunta la teòrica i poeta Adrienne Rich quan parla de *continuum lesbià*, en un article pioner, publicat a la revista *Signs*, l'any 1980.

[...] el término continuum lesbiano incluye una gama -a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia- de experiencia identificada con mujeres; no simplemente el hecho de que una mujer ha tenido o ha deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer. Si lo ampliamos hasta acoger muchas más formas de intensidad primaria entre dos o más mujeres, incluido el compartir una vida interior más rica, la solidaridad contra la tiranía masculina, el dar y el recibir apoyo práctico y político, [...] empezamos a captar bocanadas de la historia y de la psicología femeninas que han estado fuera de nuestro alcance a consecuencia de las limitadas definiciones, clínicas en su mayoría, de "lesbianismo". (Rivera 136-137)

L'operació és eficaç: es tracta d'ampliar, engrandir l'abast del terme *lesbianisme*, defugint-lo en tant que allunyant-lo d'aquesta acepció de malaltia, i estenent-lo a un nombre més elevat de dones per tal d'aglutinar-les sota l'etiqueta *continuum lesbià* en una posició de resistència i rebel·lió. La re/definició que Rich fa del terme ha estat criticada per aquelles lesbianes que han entès que d'aquesta manera l'etiqueta perdria la seva capacitat reivindicativa i identificadora d'un col·lectiu diferent, ja que, potenciada al màxim, la proposta de Rich corria el risc d'acabar igualant *dona* amb *lesbiana*.

Però... problematitzem el terme: què és una *lesbiana*? Una dona que *estima* una altra dona? Una dona que *desitja* una altra dona? N'hi ha prou que al llarg de la seva vida hagi desitjat/estimat *una* altra dona o n'ha d'haver desitjat/estimat *més* d'una? Quantes? Una, dues, tres... N'hi ha prou que la/les estimi/desitgi o cal que hi mantingui una *relació sexual genital* el més completa possible? I quantes vegades l'ha de mantenir aquesta relació per convertir-se en una lesbiana? Una, dues, tres... vegades? A l'any, al mes, a la setmana... cada dia? Una lesbiana pot estimar/desitjar i/o mantenir relacions sexuals amb un home (persona que viu en un cos sexual en masculí)? Si ho fa, deixa de ser una lesbiana *autèntica*?

Em temo que no hi ha una sola resposta per a totes aquestes preguntes, ni crec que l'hagi d'haver. Com adverteix Elizabeth Meese "*Writing the lesbian means writing someone who does not yet exist*" (71) i, al seu torn, l'escriptora canadenca Nicole Brossard recomana: "*A lesbian who does not reinvent the word is a lesbian in the process of disappearing*" (Meese 71). Ambdues cites ens porten allà d'on no ens hem mogut però on calia arribar: el reialme del llenguatge.

La paradoxa de l'escriptura de la lesbiana rau en reivindicar una categoria (lesbiana) havent de subvertir i desafiar alhora tot el sistema de categorització, fossilitzat i reproduït a través d'un llenguatge que perpetua la ideologia dominant. La inscripció de la lesbiana en el llenguatge serà sempre violenta perquè s'haurà d'enfrontar a tot aquest sistema carregat ideològicament. D'aquí sorgeixen almenys dues preguntes. La primera es qüestionaria: És possible arribar a escriure la lesbiana mitjançant un llenguatge androcèntric, fal·locèntric i heterosexista?, i la segona contrapunta: Hi ha un altre mitjà per fer-ho? S'ha de començar responent negativament a aquest segon interrogant i prendre immediatament coratge i consciència per afrontar la tasca que ens prefigura la primera pregunta. Nicole Brossard té una frase genial per explicar-ho: "*I write in self defense*" (Meese 80), assegura; això vol dir enfrontant-me amb la memòria de les paraules i mesclant-hi la memòria de la meua experiència *diferent*.

El llenguatge estructura la realitat, per això tota transformació només és possible si succeeix *en* el llenguatge i *mitjançant* el llenguatge, perquè si bé aquest sempre serà ideològic no està al servei de només una mateixa i única ideologia. El llenguatge és una arena de combat, el lloc on es genera i d'on sorgeix el conflicte necessari per a que es produeixi el canvi. Tan bon punt poso nom a les coses, m'anomeno a mi mateixa. L'experiència del llenguatge no pot defugir el llenguatge de l'experiència. Arribar a la veu és un procés de lluita i patiment perquè ens obliga a afrontar el silenci i la incapacitat d'expressar. Entendre això implica saber que s'escriu, com

afirmava Lesselier, en defensa pròpia... I sospito que no hi ha cap altra manera d'escriure. Tota la resta és reproduir, calcar, resseguir les traces d'algú altre.

Un marcatge ideològic paral·lel, similar i simultani al que podem descobrir en el llenguatge el pateixen les estructures narratives. La *masterplot* o trama dominant de la narració adapta i reproduïx assumpcions masculines, racistes, classistes i, és clar, heterosexistes; dit en breu, perpetua les directrius de la jerarquia dominant. Hi ha una sèrie de dualismes: actiu/passiu, subjecte/objecte, agent/pacient, intel·ligència/bellesa... que es projecten en el binomi de la diferència de gènere: home/dona. Altra vegada és Teresa de Lauretis qui en el seu gairebé mític llibre *Alicia ya no (Alice doesn't)* posa de manifest la missió d'autoconservació de l'hegemonia que persisteix en/amb la narració.

La función de la narración [...] es la proyección de las diferencias y, ante todo, de la diferencia sexual, en cada texto; y, de ahí, por una especie de acumulación, en el universo del significado, ficción, historia, representado por la tradición literario-artística y por todos los textos de cultura. (Alicia 191)

Dins d'aquest panorama, pot existir un espai narratiu lesbià que no només subverteixi els paràmetres narratius dominants, sinó que a més creï de forma responsable, autorreflexiva i autocrítica una representació de la *lesbianitat*? *S'està fent tard, qui s'acosta amb una màscara a la cara? Provarà sort a les cartes? Sí ho fa. Té la moneda al palmell de la mà i me la fa agafar. Té la pell càlida. Estenc les cartes. Ella escull. El deu de cors. El tres de trèvols. La Dama de pics. -Una carta amb sort. El símbol de Venècia. Guanyeu. Em va fer un somriure i en treure's la màscara va revelar un parell d'ulls verds grisos amb taques daurades. [...] -Torneu a jugar? Va fer que sí amb el cap [...] Va aixecar la copa per fer un brindis silenciós, potser per la seva bona sort. [...] Seguia sense dir res, però em mirava a través del cristall i després de buidar la copa d'un glop em va fer una carícia a la cara. Em va tocar només un segon, després se'n va anar i em va deixar amb el cor estavellant-se contra el pit i amb tres quarts d'ampolla del millor xampany. Vaig prendre cura d'amagar-los tots dos. (75-76)*

Què ens impulsa a llegir narracions? Què fa que un cop encetada la primera línia del text de vegades no el poguem abandonar? On rau la seva passió? I la nostra, és al mateix lloc? Les narracions obren interrogants alhora que donen respostes. El motor que posa en funcionament el mecanisme narratiu és el desig del subjecte que llegeix i, per tant, re/escriu el text, re/construint els processos de representació pel laberint de les seves estructures sexuals/textuals. Heus aquí el trajecte. Sense desig la narració no és possible: aquesta és la seva passió i la nostra. *En algun lloc entre la por i el sexe es troba la passió. La passió no és tant una emoció com un destí (79)*. Sense desig no podríem interpretar ni un sol text: cap passió no seria possible.

A *The Practice of Love*, aparegut l'any 1994, la ja citada Teresa de Lauretis investiga les connexions existents entre les posicions subjectives del desig al llarg del procés de lectura i les convencions socials i institucionals. La relació que guarden és altra vegada bidireccional, podent admetre la capacitat de transformació des de les pràctiques micropolítiques de l'individu sexual que recorre el trajecte de significació. El text es converteix en la posada en escena del desig del/de la lector/a, que busca el seu lloc a través d'ocupar i de re/negociar diferents posicions sexual/textualment. Tot això té a veure amb el que De Lauretis anomena "*subjecthood*":

[...] that is to say, not only her or his psychic and fantasmatic configuration, the places or positions that she or he may be able to assume in the structure of desire, but also the ways in which she or he is located in social relations of sexuality, race, class, gender, etc., the places she or he may be able to assume as subject in the social. (1994: 129)

Vilanelle, disfressada a la ciutat de les disfresses; Vilanelle, la dels peus d'ànec, va afanyar-se a guardar el seu cor però ja era massa tard. El dispositiu del desig s'havia posat en marxa; havia començat la recerca de la dona de la màscara. *Si la trobo com serà el meu futur? La trobaré* (79).

No voleu saber si es van tornar a veure?

Va ser justament quan Vilanelle creia que no la buscava que la va trobar. *I es va plantar davant meu, i vaig adonar-me que jo anava vestida igual que aquella nit [...]. Vaig posar-me la mà als llavis. -T'has afaitat- em va dir. Vaig fer un somriure. No podia parlar. Va convidar-me a sopar amb ella la nit següent i vaig apuntar-me l'adreça tot acceptant. Aquella nit al casino vaig intentar decidir què faria. Ella es creia que jo era un noi. No ho era. Havia d'anar-la a veure tal com sóc, fer algunes gràcies sobre l'error i marxar gentilment? Aquesta sola idea em feia tremolar el cor. Perdre-la una altra vegada tan aviat. I què era jo? Eren menys reals aquells pantalons i les botes que els lligacames? Què era el que l'interessava de mi? Jugueu, guanyeu. Jugueu, perdeu. Jugueu.* (83)

Potser no hi anirà i defugirà el joc per por de perdre... Però, i si hi va, què passarà quan la dona de la màscara descobreixi que el noi que ha convidat a sopar, aprofitant que el seu marit és de viatge, no és un noi sinó una disfressada que no s'arriba a creure cap de les seves disfresses? Sé que si jo fos una bona narradora d'històries ara hauria de saber aplaçar, dosificar el vostre desig per a fer-lo créixer i sentir-vos encuriosides, expectants, àvides de saber què passarà... Imagineu-vos: Vilanelle acudint a una cita amb la dona de la màscara, la dels ulls verd grisos amb taques daurades, de qui va intentar protegir-se el cor però va ser debades... Vilanelle la disfressada, amb els seus impossibles peus de barquer per caminar damunt les aigües, amb pantalons i botes de soldat tant o més reals que els lligacames... Espero que, si més no, hi anirà sense el bigoti.

Efectivament, Vilanelle acudeix a la cita.

Aquella nit, mentre menjàvem, bevíem o jugàvem a daus, vaig decidir de parlar en moltes ocasions. Però la llengua no em responia i el cor palpitava en defensa pròpia. -Els peus- va dir ella. -Què? -Deixa'm acariciar-te els peus. [Pensa] Mare de Déu els peus no. [Diu] -No em trec mai les botes quan sóc fora de casa. És un hàbit. -Llavors treu-te la camisa. [Pensa] La camisa, no. Si me la trec veurà els pits. [Diu] -No seria intel·ligent fer-ho amb aquest clima tan poc hospitalari. Tothom té catarro. [...] Vaig veure que abaixava la mirada cap a més avall. Esperava que el meu desig fos tan obvi? Què li podia permetre; els genolls? [...] Quan ja me n'anava em va dir: -El meu marit torna demà. Oh. Quan ja me n'anava va dir: -No sé quan et tornaré a veure. Fa això sovint? Va pels carrers, quan se'n va el seu marit, i busca algú com jo? [...] Potser aquesta és la seva passió. I jo? Tot joc té l'amenaça d'una carta aventurada. Allò imprevisible, fora de control [...]. Vaig tornar a casa seva i vaig trucar a la porta. La va obrir una mica. Va semblar sorprendre's. -Sóc una dona -vaig dir tot alçant-me la camisa i arriscant-me a agafar un catarro. -Ja ho sé- va dir somrient. No vaig tornar a casa. M'hi vaig quedar. (88-89)

Quan s'enamora, Vilanelle s'equivoca perquè el temor de perdre arriba a fer que es cregui la seva disfressa. S'imagina que l'imaginem sense disfressar. D'aquesta manera, entre moltes altres, *La passió*, de Jeanette Winterson és un text que constantment incita la persona que llegeix a problematitzar les estructures narratives en relació a la seva pròpia identificació/identitat, no només com a individu sinó com a subjecte social, de manera que tampoc les estructures institucionals i socials que autoritzen les sexualitats/textualitats del subjecte del text en surten il·leses. El mecanisme del desig les desafia i les altera.

Vilanelle, tot i córrer el risc de congelar-se, i un risc més catastròfic: el de ser rebutjada, s'aixeca la camisa i mostra l'evidència que tant havia tingut cura d'amagar: és una dona. L'amfitriona, que coneix els designis i les tiranies de les màscares respon, davant la sorpresa de la convidada, que ja ho sabia. No la podia triar per res més. Vet aquí el motiu pel qual Vilanelle

aprèn que no li havia de permetre només els genolls. Afortunadament li va i es va permetre molt més i, mentrestant, tal vegada Vilanelle deuria adonar-se per fi que la dona de la màscara pot ser ella mateixa i que, en tot cas, és una disfressa més a la incerta ciutat de les disfresses.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- DE LAURETIS, Teresa (1984). *Alicia ya no. Feminismo. Semiótica. Cine*. Trad. de Silvia Iglesias. Madrid: Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1994). *The Practice of Love*. Bloomington: Indiana University Press.
- MACKINNON, Catherine (1989). *Hacia una teoría feminista del Estado*. Trad. de Eugenia Martín. Madrid: Cátedra, 1995.
- MEESE, Elizabeth (1990). "Theorizing Lesbian Writing -A Love Letter". En Karla Jay y Joanne Glasgow (eds.). *Lesbian Texts and Contexts. Radical Revisions*. Nova York: New York University Press, 70-87.
- RIVERA, Milagros (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria, 113-148.
- WINTERSON, Jeanette (1987). *La passió*. Trad. de Dolors Udina. Barcelona: Columna, 1988.

DIMENSIÓN POLÍTICA Y SOCIAL DE LA BELLEZA DE LA MUJER DESDE LA PERSPECTIVA DE FLORA TRISTÁN

Asunción Valero Gancedo
Universidad de Zaragoza

Pragmática y utópica, realista y romántica, internacionalista y feminista, mujer múltiple y singular, Flora Tristán es quizás el personaje más avanzado del socialismo utópico y la pionera en Francia del feminismo ideológico y militante.

La experiencia de la injusticia social que ha sufrido en su corta pero intensa vida -nace en 1803 y muere en 1844- será la fuente de su pensamiento y el impulso de su lucha constante para cambiar una organización social que mantiene en la ignorancia y la miseria a la clase obrera y que con sus leyes oprime a las mujeres, dejándolas sometidas a la voluntad de los hombres.

Flora, que ha nacido en el seno de una familia de la alta burguesía, ha padecido muy tempranamente las consecuencias de esta injusticia social que le ha privado del destino que por su nacimiento le estaría reservado.

En 1807 muere su padre, don Mariano Tristán de Moscoso, perteneciente a una opulenta familia peruana. Sin haber hecho testamento y sin haber oficializado su matrimonio civil, la muerte de don Mariano deja a la familia en la ruina y a Flora en situación de hija ilegítima.

A los diecisiete años Flora, que tiene un sentido innato de la estética, se emplea como colorista en el taller del artista grabador André Chazal. La gran belleza de Flora y sus maneras distinguidas seducen al grabador, que la pide en matrimonio a su madre, la cual ve así una salida a su situación económica. Las diferentes personalidades de la pareja hacen que los problemas surjan inmediatamente, al punto que Flora, embarazada de su tercera hija, Aline, abandona el hogar. Esta acción la sitúa en condición de *paria*, según la califica su tío materno, para quien la mujer que abandona su hogar no tiene lugar en la sociedad. A partir de este momento, Flora se reconocerá como *paria*, haciendo de esta calificación su título de identidad.

Durante los cinco años que dura su separación Flora, al tiempo que trabaja para mantener a sus hijos, despliega una intensa actividad intelectual. Frecuenta círculos literarios, conoce a Prosper Enfantin, a los socialistas utópicos, escribe artículos de prensa y es un personaje muy conocido en París. En 1826 hace su primer viaje a Inglaterra, al que seguirán otros tres de los que surgirán *Paseos por Londres*. En 1828, de vuelta a París, obtiene la separación de cuerpos con Chazal y empiezan los problemas por la custodia de los hijos, hasta el punto de que, en 1833, Chazal intenta asesinarla, resultando Flora gravemente herida. Chazal es condenado a veinte años de prisión, y Flora se entrega de lleno a lo que ya será la tarea de toda su vida: la defensa de las mujeres y de los proletarios. Así, a través de su propia experiencia y de la observación y el análisis de la realidad, Flora ha constatado que, como consecuencia de la injusticia de la organización social, la humanidad está dividida en explotadores y explotados y que “la mujer es esclava en todas partes” (Tristán, 1979: 9). Para lograr la transformación de esta situación, Flora considera que, a la denuncia constante de la injusticia hay que añadir la acción pacífica pero firme de los propios explotados, pues nada pueden esperar de los que les oprimen.

Dentro del contexto global de su pensamiento, Flora Tristán, que estudia todas y cada una de las causas de la desigualdad social, deduce que la injusticia no solamente provoca la degradación moral de los pobres, sino que es causa asimismo de su destrucción física. El concepto

de belleza no es por tanto, para Flora Tristán, un factor exclusivamente estético, sino que constituye además el signo visual de la discriminación que produce la miseria.

Personalmente, Flora es una mujer de gran belleza que, junto a sus delicadas y firmes maneras, impresiona a cuantos la tratan. El retrato que de ella hace el periódico "Le Droit", durante el juicio de Chazal, resalta sus rasgos exóticos y su personalidad apasionada: "Viste con elegancia, su sombrero de terciopelo verde adornado con una gasa negra, encuadra perfectamente su rostro, en el que destacan la regularidad y la delicadeza de sus rasgos. Su bonita nariz griega, sus hermosos cabellos negros, sus ojos expresivos, su tez de española, atraen agradablemente la atención" (Desanti, 1972: 177). El periodista Jules Janin, que la describe como "bellísima", resaltaré igualmente su "larga cabellera negra, sus mejillas ardientes y la blancura y perfección de sus dientes" (Desanti, 1972: 181). Jules Janin, describiendo asimismo su aspecto exterior, "graciosa compostura, firmeza en el andar, austeridad en el vestir" (Desanti, 1972: 181), nos revela la delicadeza y el equilibrio moral de su personalidad. Janin completa su descripción con un comentario que demuestra cómo para Flora la belleza no es considerada como arma tradicional femenina de seducción: "Aún siendo muy joven se comprendía enseguida que no le preocupaba gustar, como tampoco que la encontraran hermosa, que, para ella, esto era un sentimiento olvidado o despreciado" (Desanti, 1972: 181). De hecho, Flora sentirá que su belleza es un obstáculo en su situación de mujer sola, "desde los veintiún años, vivo sola y tengo la enorme desgracia de ser una mujer hermosa [...] estoy por tanto acostumbrada a sufrir este inconveniente en una sociedad viciada" (Tristán, 1980: 183).

Flora es una mujer de gran sensibilidad, con gran sentido estético que siempre admirará la belleza allí donde se encuentre: "¿[...] quién podrá explicarme el mágico imperio de la belleza?", se pregunta Flora y continúa: "la belleza en cualquier forma que se muestre, aérea, visible o palpable, penetra todo mi ser con su dulce influencia [...] Y en presencia de la belleza, de esa sonrisa de los dioses, mi alma se eleva hacia los cielos" (Tristán, 1972: 367). Así, en todos sus escritos Flora Tristán hace una detalladísima descripción de todo cuanto ve: paisajes, ciudades, edificios, animales, personas e indumentarias, completando sus descripciones con reflexiones sobre la belleza y la fealdad, a través de las cuales deduce que ambas constituyen un factor más de la desigualdad entre la clase explotadora y la masa explotada.

Pero si la belleza en sí no ha sido objeto de un estudio individualizado por parte de Flora Tristán, la oposición belleza-fealdad se mantendrá a lo largo de toda su vida, sin más matizaciones que las propias de la evolución de su pensamiento. Vemos así cómo en sus primeros escritos, Flora es más sensible a la belleza física, mientras que a medida que va avanzando en el conocimiento de la realidad, va a centrar más su atención en la expresión y la gestualidad que, desde su perspectiva, son reveladoras de la ideología y de la situación social de las personas que describe. Cronológicamente, esta evolución de su concepto de belleza aparece en tres de sus obras: *Peregrinaciones de una paria*, *Paseos por Londres* y *El Tour de Francia*.

Ciñéndonos exclusivamente al ámbito de las mujeres, encontramos cómo en su viaje a Perú, durante el cual se iniciará el proceso de evolución y consolidación de su pensamiento, la atención de esta "viajera observadora" (Tristán, 1972: 54) va a centrarse tanto en las fisionomías como en las indumentarias, las cuales, en su interpretación, actúan como complemento de la belleza o como identificación social y personal de la mujer, objeto de su descripción.

Así, al llegar a Valparaíso, Flora observa que "las chilenas son tiesas, hablan poco, ostentan lujo en la toilette, pero su manera de vestir carece de gusto" (Tristán, 1972: 109). Esto estaría en consonancia con su posición en la sociedad, ya que, según dice a continuación son "excelentes amas de casa, laboriosas y sedentarias" (Tristán, 1972: 109). Concluye Flora que ésta

es la razón por la que los europeos que llegan a Chile se casen allí, lo que no sucede en Perú, donde, según veremos más adelante, las mujeres gozan de gran libertad.

En Arequipa, Flora se recrea en la descripción pormenorizada del físico y las vestimentas de las mujeres de su familia, aunque no por ello deje de analizar la frustración intelectual que como mujeres han tenido que sufrir, y que las ha relegado a un segundo plano en la sociedad peruana.

Vemos en primer lugar a Joaquina Flores, esposa de su tío don Pío de Tristán, “la más hermosa de toda la familia” (Tristán, 1972: 220), a pesar de que sus once partos hayan marchitado su belleza esplendorosa. Pero Joaquina no logra suscitar la simpatía de Flora, la cual, desde el primer momento, percibe la personalidad hipócrita y egoísta de su tía en la desarmonía que existe entre su “graciosa sonrisa” (Tristán, 1972: 221) y su mirada, ya que para Flora la mirada constituye “la manifestación del alma” (Tristán, 1973: 120). Joaquina, que tiene un gran talento y ambiciones políticas, debe adoptar las características pretendidamente femeninas de modestia, ignorancia y devoción para “acercarse a los partidarios de los que se disputan el poder” (Tristán, 1972: 220). Con la “extrema sencillez de sus vestidos”, Joaquina visualiza su imagen hogareña de esposa y madre, obligada como mujer a disimular ante la sociedad su vocación política. Así lo reconoce Flora cuando afirma que “si esta mujer se hubiese encontrado en una situación adecuada a sus capacidades, habría sido uno de los personajes más notables de la época” (Tristán, 1972: 220).

A través del caso de la prima de Flora, doña Carmen Piérola, a la que el azar, haciéndola víctima de la viruela, ha marcado para siempre con el estigma de la fealdad, vemos cómo la belleza constituye un elemento más de discriminación para la mujer. Privada del reconocimiento social de sus facultades intelectuales, a la mujer se le ha impuesto el factor aleatorio de la belleza como esencia inherente a su personalidad y, por tanto, soporte de su afirmación como persona. El sufrimiento que causó a doña Carmen su desgraciado matrimonio con un apuesto y libertino primo de Flora, que sólo pretendía conseguir la dote de su mujer, así como las constantes humillaciones a las que la sometió, eran justificados por una sociedad para quien, “la fealdad de la mujer y la hermosura del marido eran razones suficientes para justificar la expoliación de su fortuna y los continuos ultrajes de que era víctima” (Tristán, 1972: 158).

La única compensación a la discriminación de su fealdad son sus lindos pies “no sólo los más lindos de Arequipa, sino quizá de todo el Perú” (Tristán, 1972: 157) y que doña Carmen calzaba primorosamente, luciéndolos con el orgullo que le confería el último rasgo de su belleza perdida.

La prueba de que la belleza es una convención social exclusivamente atribuida a la mujer lo constituyen las “rabonas” indias de los ejércitos de América del Sur. Estas mujeres de fuerza sobrehumana, que luchan con fiereza para obtener víveres al tiempo que cuidan de sus hijos, que soportan con más energía que los hombres los riesgos y las fatigas de las campañas, destruyen todos los tópicos que secularmente han marginado a la mujer, incluido el de la belleza. Vestidas con “una corta falda y una piel de cordero” (Tristán, 1972: 277), sometidas a todas las inclemencias, son “lo más alejado a cualquier ideal de belleza” (Tristán, 1972: 276). A las rabonas “no les importa nada su aspecto exterior” (Tristán, 1972: 277) para vivir al libre arbitrio de su voluntad. Las rabonas “no pertenecen a nadie y son de quien ellas quieren ser” (Tristán, 1972: 276).

Más tarde, en Lima, Flora queda fascinada por el encanto de las limeñas, las cuales sin ser hermosas, seducen tanto por el magnetismo de su mirada, como por lo peculiar de su vestimenta, compuesta por la saya y el manto. Cubiertas enteramente por las sedas de este manto, que no deja

ver sino un ojo, las limeñas gozan del privilegio de una libertad que se les negaría si mostrasen su rostro al descubierto. Esta libertad disfrazada permite a la limeña ser siempre “ella” (Tristán, 1972: 395), libre de la opresión de las convenciones sociales. Pero Flora Tristán, que admira la belleza en todas sus formas, no sucumbe al encanto de la belleza por la belleza, ya que considera que “la belleza impresiona los sentidos, pero son las inspiraciones del alma, la fuerza moral y los talentos del espíritu los que prolongan la duración de su reinado” (Tristán, 1972: 392). De forma que las hermosas limeñas que “no han puesto ningún ideal elevado en su vida [cuando] llegan a mostrarse tal como son, con el corazón hastiado, el espíritu sin cultura, el alma sin nobleza y gustando sólo del dinero [...] destruyen al instante el brillante prestigio de fascinación que sus encantos produjeron” (Tristán, 1972: 392).

Finalmente, la presidenta doña Pancha Gamarra de Orbegozo, mujer singular, doble femenino del patriarca latinoamericano, y que por su carácter parecía estar llamada a continuar la obra de Bolívar, “si su calidad de mujer no hubiese sido un obstáculo” (Tristán, 1972: 427), según constata Flora una vez más, es una mujer hermosa y muy graciosa, y que, a pesar de su enorme poder, tiene que someterse igualmente a su “calidad de mujer” y utilizar su belleza como aliada de su acción política, según ella misma le confía a Flora: “He debido, para suplir la debilidad de nuestro sexo, conservar mis atractivos y servirme de ellos para armar, según las necesidades, el brazo de los hombres” (Tristán, 1972: 419).

Cuando en 1840 Flora Tristán publica sus *Paseos por Londres*, pasados ya cinco años desde su vuelta del Perú, la constatación de la realidad ha radicalizado su pensamiento, de forma que la belleza va siendo desplazada del centro de su atención estética, quedando únicamente como prueba evidente de la discriminación que la injusticia social establece entre las clases. Constatamos así cómo en el capítulo dedicado a las mujeres inglesas no hace ni una sola referencia a su físico, centrandó únicamente su crítica sobre el sistema educativo y social que sufren las mujeres de la burguesía.

No ocurre así cuando Flora se ocupa de las mujeres de los sectores marginales, tanto en *Paseos por Londres* como en *El Tour de Francia*. Las presas de Newgate y Coldbath, las prostitutas de las calles de Londres, las obreras de las fábricas de seda en Lyon, las lavanderas de Nîmes, tendrán todas, como rasgo común de la miseria y de la explotación, la fealdad, el embrutecimiento de la expresión y la deformidad corporal.

Si la belleza se constituye así, en la perspectiva de Flora Tristán, en la plasmación visual que divide a los explotadores de los explotados, aplicada a la “raza mujer” (Tristán, 1986: 188), la belleza identificaría a la “graciosa muñequita” (Tristán, 1986: 191) burguesa, educada para ser “la esclava del hombre y servirle” (Tristán, 1986: 191), mientras que la fealdad sería patrimonio de la clase de los parias, en la que “las mujeres son las últimas esclavas que quedan en la sociedad francesa” (Tristán, 1986: 212), reducidas a la condición de proletaria del proletario.

Flora Tristán muere a los cuarenta y un años, cuando estaba dedicada plenamente a la tarea inmensa de constituir la “Unión universal de los obreros y de las obreras”, único medio, que adelantándose al socialismo científico, Flora preconizaba para conseguir la liberación de “todos” y “todas”. Sírvannos las palabras de su nieto Paul Gauguin para resumir en un esbozo su retrato y su vida entregada a la justicia:

Mi abuela se llamaba Flora Tristán. Proudhon decía que era un genio. No sabiendo nada de ella, me fio de Proudhon. [...] Lo que puedo asegurar es que era una bellísima y noble dama. [...] Sé también que dedicó toda su fortuna a la clase obrera, viajando sin cesar. [...] Murió en 1844. Muchas delegaciones asistieron a su entierro. (Gauguin, 1903: en Tristán, 1972: 467)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DESANTI, Dominique (1980). *La femme révoltée*. París: Hachette.

GAUGUIN, Paul (1903). “Avant et après”. En Tristán, Flora (1972). *Peregrinaciones de una paria*.

TRISTÁN, Flora (1972). *Peregrinaciones de una paria*. Madrid: Ediciones Istmo y José M^a. Gómez-Tabanera. Trad. E. Romero del Valle (1941). Lima: corregida, revisada y establecida ante las ediciones francesas por José M^a. Gómez-Tabanera. Madrid, 1986.

TRISTÁN, Flora (1973). *Le Tour de France*. París: Editions Tête de Feuilles. Collection Archives et Documents.

TRISTÁN, Flora (1978). *Promenades dans Londres*. París: Librairie François Maspero. Collection du Centre d'Histoire du Syndicalisme.

TRISTÁN, Flora (1986). *Union ouvrière*. París: Editions des femmes.

TRISTÁN, Flora (1980). *Lettres réunies, présentées et annotées par Stéphane Michaud*. París: Editions du Seuil.

Nota: La traducción de citas, salvo la ya indicada, ha sido hecha por mí.

LA BELLESA ORIENTAL A LES NITS DE BAGDAD DE XAHRAZAD

Mercè Viladrich
Universitat de Barcelona

Els textos de *Les mil i una nits* són un gran arxiu medieval de materials literaris heterogenis, d'origen remot indopersa amb nombroses addicions mesopotàmiques, bizantines, caucassianes, africanes, egípcies i turques. Han estat estudiats des de punts de vista ben distints i han estat objecte tant de la crítica textual com de la traducció imaginativa i literària a les llengües occidentals. No oblidem, per exemple, que el personatge de Xahrazad, figura genial i esplèndida, però alhora també embrolladora, és un dels tòpics que Occident ha triat amb més insistència a l'hora de mirar a Orient.

Pel que fa a l'origen dels contes, les opinions expressades des del segle XIX per autors diversos han estat resumides en un assaig recent (Chebel, 1996: 13-26). Però malgrat l'interès que *Les mil i una nits* han desvetllat entre alguns experts, tot sovint han estat menystingudes atès el seu contingut popular i folklorista, de transmissió oral.

Efectivament, la condició d'obra de transmissió oral, redactada només a finals de l'edat mitjana en temps del domini de l'imperi mameluc a Egipte i a Síria, ha fet d'aquests relats quelcom de poc estimat en el context de la cultura en llengua àrab. Tal vegada la seva gènesi i enunciació femenines tampoc no han ajudat gens a la seva valoració.

Les mil i una nits, com cap altra obra de la literatura àrab, són contes de dones, narrats per veus femenines anònimes, organitzats a l'entorn de l'amor i de la sexualitat, on per fi la líbido femenina triomfa sobre el dogma i on, en fi, la dona oriental s'atorga a ella mateixa un lloc de privilegi que li neguen l'entorn que l'envolta i el codi jurídic positiu de les societats islàmiques (àrab, berber, persa, turca i africana).

Tractant-se d'obres de ficció els contes orals amaguen amb rigor l'inconscient de qui els crea i deixen aflorar els processos subconscients al llindar de la consciència. El seu objectiu és, al cap i a la fi, el triomf de l'imaginari femení per damunt les estratègies de segrestament i de silenci imposades pels homes en exercici del control social i del poder, estratègies que duen ben palesa la rúbrica de la civilització musulmana medieval, especialment dels temps de la grandesa abbàsida a Bagdad (750-1258) i dels primers mamelucs d'Egipte (1250-1517). Versemblantment, la condició de vàlvula alliberadora que tenen *Les mil i una nits* les converteix en inconscient literari, en objecte susceptible d'interpretació i d'anàlisi a través de l'estudi del seu imaginari profund i heterogeni.

Com és, però, la bellesa de les dones de *Les nits*, descrita per elles mateixes? Sens dubte la bellesa és un terme molt emprat tant en la poesia com en la prosa àrabs de la seducció, i per tant, domina a *Les mil i una nits* en evocar l'estètica amorosa. Quins aspectes del seu físic agraden més a les dones? A qui s'adreça, i amb quina finalitat, la descripció oral de la bellesa femenina? En fi, com ens parla de la societat on viuen les autores i a la qual expliquen els seus contes? Les respostes aportaran informació positiva sobre la faceta antropològica i sociològica de la civilització islàmica medieval i sobre les mentalitats de les autores en el pla sexual i de la bellesa.

De fet l'estudi de l'imaginari col·lectiu de l'amor, de l'erotisme i per tant de la bellesa a la cultura àraboislàmica des de la metodologia de la història de les mentalitats és una fita

intel·lectual força recent, i a l'ensems una tasca que calia emprendre des de l'interior de la mentalitat musulmana¹.

Diversos autors han iniciat aquests estudis (e.g. Bencheihk, 1988; Al-Ali, 1993; Malti-Douglas, 1994 i 1996; Yotte, 1994). Entre ells, ha estat l'antropòleg i psicoanalista algerià Malek Chebel (Chebel, M., 1984, 1993, 1995a, 1995b, 1996) qui més ha treballat en reconèixer, en el cas particular de *Les mil i una nits*, un sentit ocult a desvetllar, sigui pel seu interès intrínsec -ja que afavoreix l'estudi aprofundit de la *psyque* femenina a les societats islàmiques-, sigui pel seu sentit antropològic -ja que la realitat històrica i social a l'entorn dels contes es projecta a l'univers oníric i literari dels mateixos. De bell nou, l'horitzó dilatat de recerca de Chebel sembla que ni tan sols es pot albirar, tal és la seva munió de suggeriments novedosos. A ell correspon el mèrit d'haver dibuixat l'esquema per bastir una representació nova de les mentalitats de les societats islàmiques reflectides a la literatura medieval.

El que ens proposem és descriure, de primer i a grans trets, la proposta de Malek Chebel d'anàlisi de l'imaginari de *Les mil i una nits* (Chebel, 1996). Tot seguit descriurem la bellesa femenina, tal com es presenta en un conte del cicle d'histories del califa abbàssida Harun Arraixid (786-809). Després situarem les descripcions en una de les estructures d'anàlisi de Chebel: l'estructura temporal.

Vet aquí que Chebel reconeix unes estructures, que organitzen la *psyque* col·lectiva de narradores i oïdors i oïdores dels contes, i que permeten aflorar el que els contes no diuen explícitament. Entre les estructures bàsiques, pròpies de la mentalitat col·lectiva de l'entorn dels contes, assenyalava el temps i l'espai². Per què, però, preocupar-se per l'estructura temporal?

Abans de respondre aquesta pregunta, vegem els textos que hem escollit i com es presenten les dones a les histories de l'orfebre Hassan de Bàssora, que corresponen a les nits 778-831 a la versió catalana publicada recentment (Cinca i Castells, 1995).

Hem triat els contes de Hassan per raons diverses. En primer lloc, els fets succeeixen a l'època daurada de la cultura clàssica àrab, en els millors anys del califat abbàssida de Bagdad, que va conèixer el seu màxim fulgor sota el califa Harun Arraixid a finals del segle VIII. El conte de Hassan té interès perquè d'una banda versiona abundantment la bellesa femenina, i d'altra banda dóna, precisament, els paràmetres del concepte antagònic: la lletgesa i la deformitat d'algunes dones.

¹ La historiografia ha trobat excusa en la impossibilitat d'atènyer la mentalitat islàmica històrica en conjunt, per tal de mantenint-se al marge d'aquests tipus d'estudis propis de la literatura i de la cultura occidental. D'altra banda, el component religiós tan intens de les societats islàmiques ha fet d'escut protector de les mentalitats corresponents, protegint-les de l'estudi maièutic.

² Les estructures que analitza Chebel, i que no exclouen altres possibilitats d'anàlisi, són: l'espai i el temps, la paraula i l'engany, el desig i el plaer, l'orgia, la continència i l'ambigüitat, la falta i la prohibició, la llei i la violència, el sacrifici i la mort. Dins les estructures actuen uns personatges o figures, alguns dels quals són més emblemàtics que d'altres, com ara la princesa Xahrazad, la seva germana Duniyazad, el visir, l'eunuc, l'esclau, l'alcajota, el mercader... El discurs dels personatges descobreix unes tropologies (el segrest, l'adormiment, la transformació, el secret, l'exili, la temptació, l'èxtasi...) que, destriades, afavoreixen l'estudi especialitzat i profund de l'obra, i a través de les quals les paraules i les expressions veuen alterat el seu sentit i tendeixen a establir un sistema de valors.

A més a més, Hassan serà víctima de l'enamorament per causa de la bellesa d'una noia fins al punt de caure gairebé en la mort en el decurs de les seves aventures. De primer, Hassan és enganyat i segrestat per Bahram, un alquimista persa, pagà adorador del foc, i és conduït en vaixell al Mont del Núvol, lloc on es troba la fusta que els alquimistes entren per convertir el coure en or. Allà passarà per un seguit de circumstàncies fantàstiques que no detallarem, però que culminen amb la trobada d'un grup de noies. Una d'elles, anomenada Manarassanà, filla de l'amo i senyor de l'arxipèlag de Uak, és descrita per Xahrazad a la nit 787 en els termes següents, segons la versió catalana (Cinca i Castells, 1995: III, 226-227):

M'han explicat, majestat -proseguí Xahrazad-, que aquella donzella era l'ésser més perfecte que Déu havia creat: cabells negres com la nit en què l'amant se separa de l'estimada; front brillant com la lluna en el mes de ramadà; ulls que empetiten els de les gaselles; nas aguilenc; galtes cristal·lines i lluents; llavis de corall; dents perfectament arreglades talment perles enfilades en un fil d'or; coll delicat i argentat; pits fermes; melic perfecte on hi hauria cabut una unça d'almescl; al ventre s'hi formaven plecs que demanaven l'amant; natges que semblaven dos coixins de ploma d'estruç; i cuixes talment columnes de marbre. Així la va descriure el poeta:

“Té la pell blanca i saliva melosa,
el seu esguard és sabre penetrant.
Si es mou, avergonyeix branca de salze
i si somriu, lluu l'esclat de les dents.
He comparat ses galtes amb les roses,
més no hi ha estat d'acord i ha dit cridant
"Com heu gosat comparar-me amb les roses?
Com goseu dir que els meus pits són magranes
si el magraner no tindrà mai cap branca
semblant a aquesta que sosté els meus pits?
Per la meva bellesa, pels meus ulls,
per la sang del meu cor i les entranyes,
pel paradís que hi ha en el meu amor,
us ben dic que si em torna a comparar
el privaré de la dolça unió.
Per moltes roses que hi hagi al jardí,
cap com les meves galtes trobareu,
ni branca igual a la meva cintura.
Si hi ha res als jardins que se m'assembli,
per què ve sempre a demanar-me a mi?”³

La bellesa de Manarassanà captiva també l'atenció de les altres noies del conte (Cinca i Castells, 1995: III, 236):

-Valga'm Déu! I tu l'has vista germaneta? És tan preciosa com l'oncle deia?
-Jo diria que més. La seva formosor no té parangó: rostre lluminós; front brillant; mirada d'hurí; galtes com pomes; pits com magranes; melic com ivori; cames com columnes de marbre... I la seva mirada! Germanes, no hi ha paraules per descriure tanta bellesa! El seu caminar, les seves formes..., tot, tot és bonic en ella.

³ L'enumeració d'aquests elements recorda el model de la bellesa d'un autor del segle XV, Xarif al-Din al-Rami, que incloïa al seu *Tractat de termes figurats relatiu a la descripció de la bellesa* (Xarif Al-Din Al-Rami (1875). Trad. Cl. Huart) l'enumeració de dinou aspectes físics a tenir en compte, ço és: els cabells, el front, les celles, els ulls, les pestanyes, la cara, el naixement del cabell, les pigues, els llavis, les dents, la boca, la barbata, el coll, el pit, els braços, els dits, la talla, la cintura i les cames.

Dels paràgrafs que acabem de llegir volem destacar els que igualen la dona bella als trets físics juvenívols: pell blanca, front brillant, galtes rosades, esguard penetrant, cos llambresc i ben format, cabells negres com la nit...

Més endavant, quan Hassan ja ha fet de Manarasannà la seva esposa i viuen plegats a Bagdad, Manarasannà fuig amb l'ajut de Zubaida, l'esposa del califa Harun Arraixid, vers el seu país d'origen, mentre el seu espòs, penós i afligit, ha de reemprendre les seves aventures per tal de retrobar-la. En un d'aquests episodis es perfila el paradigma de la lletjor femenina, del qual volem destacar la senilitat com a tret preeminent.

Al conte de la nit 805, Hassan rep la protecció d'una dona fastigosa, anomenada Xauahi o Um Dauahi, descrita amb les paraules següents (Cinca i Castells, 1995: III, 270):

Els ulls de Hassan quedaren esbatanats, era la dona més lletja que mai havia vist: quatre cabells blancs, rostre picat de verola, pell arrugada, celles clares, ulls blaus, nas desmesurat, dents escantonades i boca deformada. Tot plegat un espantall. Era igual a aquella que va descriure el poeta:

"A la seva vella cara
només defectes hi té,
i si un és gros i lleig,
l'altre ho és més encara.
El seu rostre és fastigós
i té insofrible caràcter
Talment sembla un porc ronyós
furgant en podrit recapte
car no té el caminar graciós."

Amb ella Hassan haurà de viure encara moltes aventures fins reunir-se per fi amb l'esposa delicada i tornar plegats al costat de la seva mare a la ciutat de Bagdad.

Els textos configuren un model de bellesa i un model de lletgesa femenina, físics – poques vegades amb atributs psicològics i rarament amb atributs morals-. La dona maca és adolescent, jove, menuda i minyona. La dona lletja és una jaia senil, pansida i de cabells blancs. Fins aquí no sembla haver-hi res de nou. Sabem, positivament, que el canvi d'un model a l'altre respon al transcórrer del temps a la vida. Com a occidentals estem acostumats a percebre el temps sensible (i també l'històric) com un flux constant que se'ns escapa mentre giren sense aturador les manetes del rellotge. Ço és, un factor que a priori -pensem- actua de forma inquietant sobre la bellesa femenina, definint-la, alterant-la, transformant-la, -marcint-la? podem preguntar-nos.

Malgrat això, aquest emmarcir-se de la bellesa femenina no es coneix als contes que tractem. Paradoxalment, la bellesa femenina entesa de forma global esdevé, a *Les mil i una nits*, un element que esborra el pas del temps, l'atura i el fa desaparèixer. La bellesa femenina -primera iniciadora del desig, motiu d'orgull femení, de possessió i de poder-, s'insereix a l'estructura temporal de *Les nits* com un dels elements d'indefinió de la mateixa. Com ho fa? Tal com diem, estroncant el pas del temps. La quasi totalitat dels personatges femenins són molts joves, tal com hem vist, dones primerenques i deslliurades, que presenten glaçada la seva bellesa d'impúbbers⁴.

⁴ De manera anàloga, la bellesa del noi adolescent és una figura cabdal de l'univers masculí oriental (Chebel, 1995: 111).

Tanmateix, la bellesa femenina no només resta inalterable en els models de les jovenetes sinó que contribueix a una altra indefinició temporal. La dona, coneixedora de la sexualitat masculina i del que considera les mancances d'aquesta, fa de preceptora i iniciadora del seu amant receptor del missatge. Els contes, aparador de l'extraordinari poder de la imaginació femenina, preparen l'home a la sexualitat complexa de la seva companya. I la bellesa femenina descabdella orgies a betzef, on, lliurats als plaers del cos, els amants obliden el pas de les hores. Es confirma així, i per intervenció de la bellesa femenina, un dels desigs ocults de *Les mil i una nits*: deturar el temps amb un discurs femení sobre el seu cos i la seva sexualitat. Recordem que aquest és el propòsit de Xahrazad i la seva salvació.

El transcórrer lineal del temps tal com és percebut a la realitat nostra no té valor en una compilació d'històries que mai no s'expliquen de forma contínua o lineal; on les jovenetes mai no envelleixen; on les narracions s'interrompen les unes a les altres, i on també els desplaçaments espacials, que desdibuixen l'espai (Yotte, 1994), contribueixen a l'abolició del pas del temps⁵. Endemés, freqüentment, les referències temporals brollen enmig dels relats com anacoluts, sense cap il·lació gramatical.

El transcórrer lineal del temps a la realitat nostra no té valor si es viu el temps com un fenomen emocional íntim, no lineal, no restringible a la temporalitat de la vida, i sobretot, no materialitzable en termes econòmics (Malti-Douglas, 1996). L'estimació sensible i emocional del pas del temps a la cultura àrab medieval no té res a veure amb la percepció occidental del mateix fenomen físic⁶. La percepció existencial del temps deturat, en aquest cas a través de la bellesa femenina, lluny de tractar-se de quelcom aliè a la cultura islàmica, és una estructura mental de funcionament de la societat medieval dels contes. I és radicalment distinta a la percepció temporal occidental cristiana coetània, fet de conseqüències històriques i sociològiques molt determinants. És per això que l'hem triada. Perquè els trets físics jovencells que enorgulleixen les dones orientals i fan embogir els homes que les escolten fan referència, en darrera instància, a una estructura mental diferenciadora. Mentrestant, Occident mesura, amb obsessió productiva, el pas de les hores.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AL-ALI, Nadjé Sadig (1993). *Gender Writing/Writing Gender: The Representation of Women in a selection of Modern Egiptian Literature*. Cairo: American University in Cairo Press.
- BENCHEIKH, J-E. (1988). *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*. París: Gallimard.
- CINCA, Dolors i CASTELLS, Margarita (trads.) (1995). *Les mil i una nits*. Barcelona: Proa.
- CHEBEL, Malek (1984). *Le corps dans la tradition au Maghreb*. París: PUF.
- CHEBEL, Malek (1993). *L'imaginaire arabo-musulman*. París: PUF.
- CHEBEL, Malek (1995a). *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. París: Albin Michel.
- CHEBEL, Malek (1995b). *Encyclopédie de l'Amour en Islam*. París: Payot.

⁵ La intenció d'abolir el temps també és palesa en la tria dels noms d'alguns protagonistes: Kàmar Azzaman, la Lluna del Temps; Budur, la Lluna plena; Badr Albudur, la Lluna dels plenilunis; Xah Zaman, el Senyor de l'època... Així mateix, la projecció històrica del passat, tot fent referència imprecisa a les vivències dels avantpassats i a les experiències dels predecessors, també és indefinida (Chebel, 1996: 33).

⁶ La paraula *al-waqt* designa el temps que passa i l'instant que perdura (Chebel, 1995: 417).

CHEBEL, Malek (1996). *La féminisation du monde. Essai sur Les Mille et Une Nuits*. Paris: Payot.

MALTI-DOUGLAS, Fedwa (1994). "Dangerous Crossings: Gender and Criticism in Arabic Literary Studies". En: *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ed. Margaret Higonnet. Ithaca: Cornell University Press, 224-229.

MALTI-DOUGLAS, Fedwa (1996). "Literary Form and Ideological Content of ^cAbbasid Historiography: Al-Mu^ctadid in Chronicle, Biography and *Adab*". En: *Early Islamic Historiography*. Ed. Lawrence I. Conrad. Princeton: Darwin Press.

XARIF AL-DIN AL-RAMI (1875). *Anis al-^cussaq*. Trad. Cl. Huart. Paris: F. Wieveg.

YOTTE, Y. (1994). "La symbolique de l'espace dans un conte des Mille et Une Nuits: Aladdin et la lampe merveilleuse". En: *Cahiers d'études maghrébines*, 6-7, 69-79.

AU TEMPS DES CORSETS: MÉMOIRES D'UNE JEUNE MARSELLAISE RANGÉE

Isabelle VISSIÈRE
Université de Provence

Mathilde Monnier, dite Thyde Monnier, écrivaine française, d'origine provençale, née à Marseille en 1887 et morte sur la Côte d'Azur en 1967, mériterait de figurer aux côtés de Simone de Beauvoir dans une histoire de la littérature contemporaine: or, c'est une place qu'on ne lui reconnaît guère. Après un succès passager et tardivement venu, elle paraît aujourd'hui presque complètement oubliée.

Son oeuvre pourtant est abondante et variée. Après avoir publié des recueils poétiques, elle donne en 1937 son premier roman *La rue courte* (situé à Allauch, petite localité proche de Marseille), puis elle consacre à la Provence, comme son maître Giono, une vaste production romanesque, classée en cycles, *Les Desmichels*, *Franches-Montagnes*, *Pierre Pacaud*. Enfin, entre 1949 et 1955, elle rédige, en 4 volumes une autobiographie au titre provocant: *MOI*, et la présente, plusieurs années avant les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, comme le roman d'une émancipation, le développement d'une vocation intellectuelle contrariée, bref, comme le symbole ou le modèle d'une difficile libération de la femme. C'est ce récit qu'il m'a paru intéressant de relire dans la perspective du Colloque et particulièrement le premier volume, *Faux Départ*, consacré à l'enfance et l'adolescence jusqu'au mariage, célébré avec faste en 1910.

En décrivant les charmes naissants de la fillette qui s'éveille à la coquetterie, Thyde Monnier y développe, le plus souvent avec ironie, l'idéal de beauté féminine en usage dans son milieu (la bourgeoisie commerçante), et dans son temps (les premières années du XX^e siècle), la manière dont on donnait à la jeune fille le goût de la toilette, mais dans le but éminemment moral du mariage: une éducation en complète opposition avec les pulsions inconscientes de l'enfant que la sexagénaire tâche d'exprimer clairement lorsqu'elle les évoque, quarante ans après. Comme dans tout récit autobiographique, le double registre des voix, la voix désabusée de l'auteur vieillissant et celle, naïve, de la jeunesse, met en évidence la tension qui se crée entre une vision conventionnelle de l'éducation féminine bâtie sur l'art de la séduction et les velléités d'indépendance de la jeune fille, qui, taraudée par son besoin d'écrire, songe bien davantage à créer une oeuvre personnelle qu'à se conformer à des normes. Plaçant le charme du côté de la nature et de la liberté, et non du côté de l'art, voire de la sophistication, Thyde Monnier ne cesse de s'interroger, dans ce texte, sur ce concept de beauté féminine, dans la mesure où il se confond presque entièrement avec l'image de la femme jeune, dans la mesure où le définir, c'est définir du même coup le statut de cette femme dans la société. Si on l'accepte sans discussion, c'est qu'on se contente du statu quo. Si on le remet en cause, c'est qu'on ouvre la voie à la révolte! Cette réflexion, constitue le véritable sujet, caché mais profond, du premier volume des Mémoires.

Pour en apprécier l'originalité, il faut d'abord rappeler brièvement les origines sociales de Thyde Monnier. Thyde est ce qu'on pourrait appeler une "écrivaine-couturière", peut-être la première et la seule de notre littérature. En effet, elle est née et a grandi dans les froufrous. Sa grand-mère est lingère, sa mère tient, au centre de Marseille, une boutique intitulée *Au Bonheur*

des Dames (clin d'oeil à Zola que le père, athée et franc-maçon, lit avec délices et fera aimer à sa fille). La boutique fabrique et vend, comme le précise l'affiche publicitaire, "corsets, ceintures, gorgerettes, jupons, jarretelles, jarretières". A l'époque où le corps de la femme est obligatoirement enfermé dans un corset qui en souligne les rondeurs, tout en les contenant, c'est une entreprise florissante: l'atelier qui jouxte le magasin comprend entre 30 et 40 ouvrières, sur lesquelles règne sa mère, active et autoritaire. Thyde abandonne ses études à 15 ans pour s'initier à tous les aspects de la fabrication et du commerce, tour à tour apprentie, commise, caissière. Aînée des filles, la voilà destinée, c'est évident, à prendre la succession. Or elle clame très tôt son horreur du commerce qu'elle assimile à une sorte de prostitution et qu'elle refusera énergiquement de pratiquer. Elle aime en revanche la couture, qu'elle considère comme une création et à laquelle elle s'adonnera toute sa vie, par nécessité quelquefois, quand son mari lui refuse de l'argent, par plaisir toujours, pour faire une oeuvre personnelle. Implicitement, dès son enfance, elle établit entre le tissu qu'elle drape sur un corps et le texte qu'elle module sur la page blanche, le rapport non seulement étymologique, mais encore réel, celui de la création artistique, que d'autres écrivains ont déjà exploité avant elle, Proust, par exemple.

Aussi nous offre-t-elle toute une série de dessins de mode, de croquis aptes à saisir, dans le détail, l'évolution du goût, le changement, au fil des ans, de la beauté féminine et des modes, depuis les "tournures" ou les costumes cyclistes de l'époque 1900 jusqu' à la "garçonne" de l'après-guerre.

Perpétuellement à l'écoute de son corps, elle nous le décrit petit mais bien fait: "un corps souple à os menus, une chair fondante facilement arrondie" (I, 7), que les modes d'avant 1914 habillent merveilleusement.

J'eus une robe neuve. Oui, je crois bien que celle-ci fut la première... [Par économie, sa mère, jusque là, lui faisait porter ses vieilles robes retaillées!] Elle était en batiste rose fileté de blanc, ornée d'un grand col de guipure et d'un large noeud de velours noir [...] Ma ceinture, suprême fantaisie, était en peau verte, de forme corselet, agrafée par quatre boucles et se découpant en pointe sur mon ventre. Ma jupe, élargie de trois rangées de volants, affleurait au sol, laissant tout juste voir les pointes de mes bottines en cuir jaune. Je devais en saisir le fond à pleine main gantée d'une mitaine de soie à jours, pour le draper au dessus de mes rondes fesses et le relever savamment, en découvrant le froufrouant fouillis de mon jupon de linon blanc, enrichi de broderie anglaise. Je devais arriver tout de même à ne pas être trop laide, car j'avais dix-neuf ans. (I, 226)

On aura remarqué la complaisance de la description, la précision des termes, couleurs, tissus, coupe. Faudrait-il voir là, comme on le dit trop souvent, les caractéristiques d'une écriture typiquement féminine qui accorderait, faute de souffle et selon une logique que l'on attribue volontiers aux femmes, un peu trop d'attention à ce genre de minuties? Je ne le crois pas, pas plus que je ne crois au mythe de l'écriture féminine. Nous avons ici affaire à la vision toute personnelle d'une écrivaine réaliste, l'écrivaine Thyde Monnier: vision d'une professionnelle de la mode, qui tout naturellement retrouve le vocabulaire technique de son métier et acquiert ainsi sur d'autres auteurs une supériorité précieuse, souvent enviée des hommes eux-mêmes (comme Proust ou Balzac). Mais aussi vision affutée de l'autobiographe qui, tout en s'attendrissant, sait prendre le recul historique nécessaire pour décrypter le sens de ces vêtements et de cette beauté, témoignages d'un temps disparu. Thyde a vite compris, en effet, qu'un tel luxe, nouveau pour elle, est apparu quand "on a commencé à vouloir [la] marier" et faire d'elle "une jeune fille bien élevée". Pour tenter d'y réussir, il me fallait arborer toilette, chapeau, manteau, manchon,

chaussures détestés”, bref, mille “affutiaux embarrassants”! (I, 255). La quête de la beauté, avec sa finalité bassement utilitaire, n’a rien ici d’une activité esthétique.

Or, cette découverte, avant de la faire sur elle-même, elle l’avait faite souvent dans son enfance par personnes interposées: la fillette à l’intelligence précoce, qui traînait dans l’atelier, portait sur les clientes, les ouvrières et sur sa mère même, un regard sans indulgence, jugeant avec autant de misogynie que Zola, son auteur favori, le *mundus muliebris* qui l’entourait. A toutes ces femmes, cocottes ou riches bourgeoises, qui venaient passer commande à sa mère, “la magicienne corsetière qui leur faisait taille de guêpe et seins orgueilleux” (I, 141), on avait inculqué la soumission au plaisir masculin et, comme moyen d’y parvenir, le souci obsédant de la coquetterie, plus particulièrement de l’élégance des dessous, forcément réservés au mari ou à l’amant!

La mère de Thyde, en commerçante avisée, exploitait habilement la situation. Telle cliente, venue acheter un corset bon marché, à 5 frs 95, repartait les bras chargés de jarretelles, lacets, fausse-gorge, jupons, cache-corset... et le porte-monnaie allégé de 12 frs 35! Telle “femme entretenue” se commandait toujours “quatre corsets à la fois et le grand jupon assorti en brocart ou satin, rose, noir, vert d’eau, blanc. On la poussait à dépenser, on lui faisait crédit largement, mais quand elle n’arrivait plus à payer, on envoyait la note au bureau du “Monsieur” qui la réglait en faisant une scène” (I, 58).

Avalanche de dépenses dont la femme payait cher le plaisir: par des querelles, voire des coups! Avalanche aussi de vêtements qui occultaient le corps jusqu’à l’étouffement:

Si l’on pense que les femmes et jeunes filles d’alors portaient chemise, pantalon, jupon discret, cache-corset, grand jupon et robe, on peut juger à quel point elles étaient empaquetées. Sous le corset, nous mettions la chemise puis, par dessus, le pantalon et ce lourd jupon, dûment festonné, traversé de trou-trous de rubans, chargés de volants et de broderies. Pour un homme, ce devait être très amusant de dénicher un joli petit corps féminin au fond de tout ça, peut-être plus passionnant que nos slips et nos culottes de golf . (I, 142)

Pour un homme, l’érotisme, le plaisir, soit! Mais pour la femme elle-même? Thyde rêve devant ces photos pâlies d’autrefois qui lui renvoient l’image de la silhouette féminine idéale: “Ma mère y apparaît très jeune et fraîche, avec la gorge haute, la si mince taille, les si rebondissantes hanches qui firent sa gloire et sa fortune”. Mais à côté d’elle, copies conformes ou repoussoirs, les ouvrières sont là, “toutes à l’exemple de ma mère pareillement serrées dans des corsets impitoyables, repoussant seins et hanches en haut et en bas d’une taille amincie jusqu’à mesurer trente-six centimètres de tour” (I, 143). La multiplication de l’image tourne à la caricature et souligne ce que Thyde Monnier appelle une “perverse déformation du corps féminin”:

Pour mon compte je me souviens avoir porté aussi, vers mes quinze ans, la tournure dont cependant, cambrées de reins telles que le sont les femmes Monnier, nous n’avions nul besoin. Mais c’était la mode d’arborer une taille très mince qu’heureusement nous avons aussi naturellement. Pour l’obtenir encore plus fine, j’imitais les élégantes d’alors: ayant mis mon corset en place, j’en attachais les lacets à l’espagnolette de la fenêtre et marchant dans ma chambre, arrivais à me comprimer jusqu’à l’incroyable. Les médecins voyaient les plaies que les ressorts coupés par le creux de la taille, faisaient aux peaux fragiles et les pinçons cruels, infligés par les buscs qui se décrochaient. Que de bleus, de croûtes, de sang dissimulés ainsi! Et les défaillances soudaines des jeunes ouvrières qui tombaient de leur chaise “avec un air de fleur

fauchée” et qu’on était obligé de délayer en dégrafant “péniblement le redoutable busc d’acier” ce qui les faisait gémir “parce qu’on pinçait, ce faisant, leur plus tendre chair” (I, 203). Quand je me plaignais, on me disait: “Pour être belle, il faut souffrir”. Quelle imbécillité! (I, 144)

On aura noté dans tous ces textes la remise en cause des expressions les plus banales dont l’habitude a fini par gommer la totale absurdité. Pourquoi faudrait-il souffrir pour être belle? Par quelle fatalité ou quel diktat?

Noté également les oppositions dialectiques qui inversent diaboliquement la valeur des mots en les affectant d’un coefficient négatif: la corsetière est réellement devenue une “magicienne” dans le sens le plus péjoratif du terme: par son art, elle pervertit la nature au lieu de l’embellir. Elle métamorphose en souffrance le plaisir de la coquetterie, en plaies hideuses, la quête de la beauté. En faisant dire ainsi aux mots ordinaires le contraire même de ce qu’ils prétendent signifier, Thyde Monnier révèle d’un même coup les non-sens de la mode et la passivité de la femme, victime des hommes mais aussi des autres femmes. Car si les premiers imposent une image stéréotypée de la beauté féminine, les secondes la reproduisent en s’y conformant aveuglément, au mépris d’elles-mêmes, de leurs charmes véritables et, naturellement, de leur liberté.

Le premier volume des Mémoires se clôt en apothéose sur le mariage de Thyde, le 10 octobre 1910, mais une apothéose ironique. Le mariage, pourtant, semble bien assorti: les fiancés sont jeunes, beaux, amoureux, les familles, consentantes puisque le futur appartient comme la jeune fille au monde du commerce. “Le mariage m’était présenté comme une assurance contre la vie, note Thyde Monnier. J’y ajoutais le triomphe de la sensualité et celui, certainement, de la vanité” (I, 263). Ce dernier mot est capital: il rappelle comment la cérémonie du mariage, publique et solennelle, devient en quelque sorte la consécration officielle des concepts qui ont guidé la vie des parents et l’éducation de la jeune fille. Surtout dans ce milieu de boutiquiers enrichis où le besoin de paraître, de faire des jaloux, est exacerbé, où l’idée que l’on se fait de la beauté sera encore plus conventionnelle que partout ailleurs. Il faut, dit-elle, “étaler, à cette occasion son luxe et sa réussite “. La famille décide du trousseau et de la toilette sans consulter l’intéressée qui se contente d’obéir: “Je ne devais pas porter ce qui me plaisait, mais ce qui se faisait!” (I, 263). Le groupe social des invités, parents, amis, et “bourgeoises clientes”, cautionnera par sa présence et son admiration la conformité aux usages reçus. Surtout si la cérémonie est double!

Mon père, athée, eût voulu me voir marier civilement, mais ma mère [...] exigea la bénédiction “pour la clientèle religieuse”, commanda orgues, plantes vertes, tapis rouge et sermon à l’église de la Trinité, tandis que mon père commandait plantes vertes, tapis rouge et discours à la mairie. (II, 16)

Par l’effet de cette redondance ridicule, le passage théâtral de la beauté virginale à celle de l’âge adulte, imposé, contrôlé par la société, n’en sera que plus ostensible comme le montre la longue description de la toilette de mariée qui, ce jour-là, doit transformer la jeune fille en vedette, en top-model! Seulement cette description est antiphrastique, d’un bout à l’autre. Surchargée de métaphores, elle suggère que l’effet obtenu est exactement l’inverse de celui qu’on recherchait et nous propose en surimpression une image négative, celle d’un double échec et d’une double souffrance, physique et morale: la torture du corps et la dissolution de la

personnalité. Qu'on en juge plutôt: le corps de Thyde croule sous le poids des vêtements et des tissus entassés. L'abondance des robes, des dessous, des bijoux, sans oublier le linge de maison est, en effet, l'un des signes incontestables de la réussite sociale. Elle porte donc

une lourde robe de satin à la traîne éployée sur trois mètres de long, [...] deux voiles dont l'un recouvre [sa] robe jusqu'au bas et dont l'autre [l']enveloppe entièrement [...] des bas d'épaisse soie blanche, [...] trois paires de jarretelles surchargées de choux de ruban blanc, [...] le jupon discret, en pongé à petits volants; puis le grand jupon en brocart assorti au corset, monument froufrouant de guipures en coquilles [...] reliées par des guirlandes de ruban ruché, de savants enroulements de volants relevés ou flottants et surtout, ô Dieu, si lourds et embarrassants au possible! (I, 264-65)

Au poids des tissus s'ajoute celui des éléments minéraux destinés à faire briller la robe:

du strass en couronnes et guirlandes, une tunique de filet de soie, brodée de perles, dont le bas était bordé d'une frange de perles de cristal qui s'étalait sous mes pas et dont j'entends encore les craquements, lorsque les écrasaient mes fins souliers de satin blanc" (I, 264).

Et enfin la charge de tous les bijoux de famille!

j'eus une énorme marguerite à l'annulaire gauche, un "pavé" à la main droite, rubis entouré de roses, un bracelet d'or incrusté de perles, d'autres marguerites aux oreilles, une broche camée, une barrette en brillants, un interminable sautoir en plaques d'or ouvragées qui me descendait jusqu'au nombril. (I, 267)

Comble de disgrâce, ce malheureux corps est littéralement broyé par de véritables instruments de torture qui ont pour but de le modeler au goût du jour: la robe, de forme "Princesse", moule étroitement ses formes que redessine, sous le satin, le "long et oppressant corset de brocart, tendu sur des baleines, des ressorts, un busc d'acier" (I, 265).

Revêtue de la lourde armure matrimoniale dont j'aurais dû comprendre le symbole de pesanteur, on me fit descendre au magasin ainsi harnachée. J'étais déjà balancée par le vertige quand vint la minute de marcher, entre les femmes qui soutenaient ma traîne et les deux haies d'invités muets d'émerveillement. (II, 17)

La jeune fille est éblouie, sans doute, comme tous ceux qui l'entourent, mais se voit aussi, avec une secrète horreur, "transformée en une espèce d'idole écrasée de richesses" (I, 265).

Le jeu des métaphores, "l'armure", "l'idole", nous a fait brutalement passer du monde familier, voire trivial, de ces commerçants enrichis, dans quelque univers barbare et guerrier. Les représentations collectives de la femme intouchable, invisible et parée comme une déesse, qui semblent inspirées des coutumes orientales, retrouvent implicitement le sens du sacré attaché si souvent à la défloration. Quant à la mode des bijoux et de "la bague au doigt" qu'on l'oblige à porter, elle lui semble dériver de "celle de l'anneau dans le nez qui nous fait moquer les négresses, et être de l'exhibitionnisme de mauvais goût" (I, 267). C'est dire la place de la mentalité archaïque dans les traditions qui touchent à la beauté féminine et sa présence inattendue dans les modes qui nous paraissent les plus modernes.

A côté du registre barbare, le registre bestial: ce corps destiné à être montré à la foule dans toute sa beauté est comparé bizarrement tantôt à un " baudet harnaché", tantôt à un " pigeon réduit par des bandelettes à l'état de momie" (I, 267). Les images animales qui le déshumanisent, alliées à celles d'immobilité et même de mort, en tout cas de passivité absolue, confirment le total effacement du corps et son enlaidissement.

Absence du corps, présence des choses. Le corps, chosifié, a perdu sa consistance et ne sert plus que de support aux vêtements et aux accessoires, seuls dignes d'attirer les regards et d'incarner, paradoxalement, la beauté conventionnelle. A ce stade, on ne peut même plus parler de femme-objet: la jeune mariée ici décrite s'apparente plutôt aux mannequins des vitrines, pour ne pas dire aux mannequins de couturière!

Tout naturellement, cette torture du corps s'accompagne d'une totale négation de la personnalité. Ecrasée, étouffée, la jeune femme se réfugie dans la maladie, ce qui est une manière de s'absenter de ce corps devenu invisible:

Les nombreux essayages de cette opulente toilette me valurent tant de fatigues, de vertiges et de crises de nerfs que j'aurais souhaité aller nue au mariage. (I, 265)

La description se mue en interrogation métaphysique angoissée: "Où était mon MOI? Enseveli sous les épaisses couches d'une éducation conventionnelle", comme l'était le corps sous les multiples épaisseurs de tissu. Elle se dit encore semblable à "un magma brumeux", à "une nébuleuse informe" et de plus non-éclairée, donc parfaitement invisible aux autres comme à elle-même (I, 267-68).

La description de cette toilette baroque et surchargée sert de prétexte, on le voit, à une remarquable méditation sur la condition féminine. La définition du statut social de la femme se déduit facilement des modes du temps passé. Quant à la beauté, elle n'est pas conçue pour la femme mais pour les autres et se trouve donc liée au conformisme ambiant, la lourde symbolique du mariage est là pour nous le rappeler. La beauté est donc, à la fois, une prison par les idées reçues qu'elle développe, un poids par les contraintes et les règles qu'elle impose, un masque qui occulte soigneusement la personnalité de la femme, bref un esclavage ou plutôt une aliénation, puisqu'heureuse d'être admirée, la femme accepte tout sans discussion.

On comprend qu'une pareille réflexion s'achève en révolte. Une révolte maladroite, inconsciente, mais déjà présente, comme elle le sera tout au long des trois autres volumes qui racontent les luttes de Thyde pour conquérir la liberté et, surtout, la liberté d'écrire, refusée dédaigneusement par son entourage: deux mariages, deux divorces, des aventures multiples, des échecs auprès des éditeurs ou des humiliations burlesques (le contrat de son premier roman sera adressé à Monsieur T. Monnier!).

La seule chose que j'en dirai pour conclure, c'est que l'émancipation de Thyde Monnier est passée tout autant par les besognes manuelles que par les discussions intellectuelles, et c'est ce qui en fait l'originalité. Celle qui, avant d'être écrivain publié et reconnu, s'était vue contrainte de borner son horizon au jardin, à la maison, à la couture, se sert de ces activités dites ancillaires ou féminines, non pour les mépriser ou les reléguer au rang inférieur de la création, mais au contraire pour en faire l'instrument même de sa libération. J'en donnerai un seul exemple, mais très significatif, qui remonte aux premières années de son mariage:

Qu'est-ce que j'ai pu coudre à cette époque. Je coupais, faufilais, essayais, terminais des robes des tailleurs, des manteaux pour toute la famille et pour moi-même. Un jour, invitée à l'improviste, j'achetais vers la fin de l'après-midi, trois mètres de crêpe de soie banane et j'en épinglais une pointe à mon épaulette et, enroulant l'étoffe autour de mon buste, je la drapai sur la hanche, la faisant retomber en plis si harmonieux, qu'elle me valut, le soir même de grands compliments. Aussi aisément, je me faisais un turban avec mon dessus de cheminée, une ceinture avec une écharpe, un jabot floconneux avec un mouchoir. Puis ce mouchoir devenait un dessous de vase, la fleur fraîche était piquée dans mon chapeau, l'écharpe ornait le dossier du fauteuil. (II, 33)

On remarquera les leit-motive du texte. Tout s'y fait sous le signe de la facilité, de l'harmonie et surtout du bouleversement de l'ordre établi: par la seule force de sa volonté, dans une sorte de fiat poétique, Thyde donne aux objets des fonctions insolites qui font surgir une beauté nouvelle. Voilà qui déconstruit entièrement le monde classé, figé de son adolescence, tout comme les robes qu'elle crée, amples, souples sur la nudité de son corps, renvoient au néant le carcan de sa robe de mariée. La beauté s'identifie avec la liberté: mobile, changeante, fille du caprice et de l'invention créatrice.

Libération de la femme par le vêtement, certes, mais libération par des moyens spécifiquement féminins. La dernière page des Mémoires célèbre cette victoire par une ultime métaphore "couturière":

Enfin, en cet automne 1942, il me semblait que je rejetais définitivement de moi, le lourd vêtement de l'esclavage qui m'avait été imposé pendant si longtemps. (IV, 245)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

THYDE, MONNIER (1949-1955). *MOI*. Monaco: Éditions du Rocher, 4.

ADAPTACIÓ I REBEL·LIA

Olga Xirinacs

L'enunciat d'aquesta taula rodona m'ha suggerit dues línies que semblen paradoxals però que són complementàries. Penso que la dona crea una bellesa rebel a través de la literatura. Però també que no hi ha rebel·lia sense adaptació.

Segurament, a l'època de la nostra formació, hem fet un aprenentatge del concepte clàssic de bellesa, a través de l'art en les seves manifestacions diverses. Més o menys assumit, l'hem incorporat a la creació de la nostra pròpia obra, i hem volgut que aquesta obra fos de qualitat. En aquest temps d'elaboració, la nostra evolució personal ens planteja la contradicció aparent: la rebel·lia del progrés i l'adaptació forçosa al moment que vivim. Durant tot aquest procés, el concepte de bellesa que havíem après pot haver passat per moltes transformacions.

Quan parlem de bellesa, penso que una de les condicions que ens permeten captar-la és la contemplació, l'observació sense prejudicis. Cal haver estudiat, sí, però és necessari l'esforç continu, el treball de camp diari; mirar-ho tot de nou, a través dels canvis particulars i socials. Això suposa un cert trencament amb formes anteriors; a vegades també en diem reivindicació, protesta o provocació. Aquestes paraules, nascudes d'un sentiment viu, ens estimulen. Són la majoria d'edat, l'emancipació, en fin la rebel·lia.

Una altra condició per la bellesa és l'afecte. En podria dir amor i em quedaria curta, però ho entenem així en el llenguatge comú: amor per la natura, passió pel cinema, deliri pels viatges, etc. L'afecció ens acosta a l'objecte, i l'enfoquem amb una minuciositat d'investigador pacient. D'aquesta manera han nascut, per exemple, des dels estudis ínfims de natura d'Albert Durer, fins la música minimal i la descomposició dels sons, dels colors i de la paraula. En literatura, però, no em refereixo tant a obres experimentals com a les que integren els nous fenòmens que defineixen el nostre temps; i aquesta és una feina d'investigació; és l'adaptació forçosa. Tinc molt en compte que solament seré original, o justificaré la meua literatura, si faig servir el llenguatge dels nostres dies, perquè les paraules d'on vaig aprendre ja són dites, i les de demà encara no les puc aventurar. ¿Què em pot oferir a mi, com escriptora, aquest moment vital?

Penso que estem vivint un dels temps més estimulants de la història: aparentment, han caigut fronteres, mites, dogmes i ideologies. Per fi podem ser lliures, i hauríem d'expressar-ho i celebrar-ho. Temo, però, que aquella antiga por a la llibertat ens faci estimar més les cadenes; no volem arribar a la majoria d'edat i necessitem que algú ens lligui i ens estiri pel coll, per tal de no haver de fer esforços de pensament. De totes maneres, hi ha una realitat: som dones, lliures, i tenim la literatura. Però, què s'ha fet de la bellesa? Perquè les dones no en som pas les dipositàries; aquesta seria una consideració molt parcial de les nostres capacitats.

Ara mateix, i en el camí de l'adaptació, penso que l'art -i la literatura l'entenc com a art-, evoluciona cap al mestissatge; cap a la integració de la diferència; i que, en la meua consideració estètica, he d'afegir aquest concepte al meu pensament i treballar en aquest sentit. M'explico: és un vell desig que les arts s'integrin les unes en les altres; que es complementin i se serveixin de les noves tècniques. Però no és solament el mestissatge ètnic: integració i acceptació de cultures, pensaments i situacions diverses. No és cap novetat, i d'antic les traduccions, els viatges i la literatura marginal ens han acostat la diferència, perquè l'evolució i la rebel·lia ens han portat fins aquí.

Dones escriptores al nostre país n'hi ha, i amb notable personalitat. La literatura catalana de dones ja ha sortit del ghetto dels anys setanta, on es solia referir a problemes domèstics específics, fracassos i lamentacions, sense anar gaire més enllà. Marguerite Yourcenar, en una línia de pensament força interessant, fa observar que en l'obra de la dona hi falta una certa visió de conjunt, un distanciament que permeti l'historiador obtenir de la seva obra, per exemple, la perspectiva del temps -ella en diu del segle-. En alguns moments determinats demana una certa tendència a la impersonalitat, a traspassar els problemes propis per tal d'examinar el conjunt. És una opinió, potser un advertiment.

Si acceptem això, què triarem? La bellesa universal o la bellesa de la vida quotidiana? O potser la duresa terrible de totes dues coses. Aquí topem amb el dilema entre la realitat crua i la imaginació evasiva; entre la bellesa i l'horror. Però, cal, de veritat, triar? Som a l'època del macro i del micro; l'univers sencer se'ns posa a l'abast en un cap d'agulla, i el nostre art d'escriure ho ha de captar tot. Saber-ho expressar i comunicar, des del periodisme fins a la poesia, passant per la narrativa i l'assaig, vet aquí el gran repte.

Sembla que la taula ens demanava una certa reflexió sobre la nostra obra en concret. Pel que fa a la meua literatura, que en aquest moment compta ja amb trenta volums publicats, he procurat tenir una comprensió universal, sempre, però, a partir d'una fidelitat concreta al lloc propi, d'on em reconec; excepte en alguna obra situada a Anglaterra, com és el premi Sant Jordi *Al meu cap una llosa*, que recrea la mort de Virginia Woolf; i en alguns contes, de localització estrangera.

Pel que fa al mestratge de dones -el dels homes el deixarem per un altre dia que se'ns demani-, he reconegut amb preferència la bellesa de fons i forma en la pacient arqueologia de Marguerite Yourcenar; les dures i crítiques imatges de Simone de Beauvoir; la rica i tendra imaginació d'Isak Dinesen; i la lúcida dissecció cosmopolita de Nina Berberova, entre altres. De totes maneres, les meves influències han vingut més de pintors i músics que d'escriptors. Penso, potser com anècdota, que els efectes de la bellesa observada en l'art, sovint es deuen als atzars, no pas a les intencions dels artistes. Quan descobrim una pinzellada interessant, un passatge musical suggestiu, o una frase feliç que ens emociona, i tenim ocasió de comentar-ho amb l'autor, no solem coincidir: ell o ella en consideraven millor una altra. Tots ens hem trobat que la lliure interpretació dels lectors ens ha sorprès més d'una vegada.

Bellesa, dona i literatura. Primer de tot, en l'aprenentatge, ens deixem seduir per l'enamorament de les paraules i de l'art que hem après; som dòcils i fidels. Sols cal observar les dedicatòries i cites d'autors novells i no tan novells, enganxats a una o a una determinada capella; els que som jurats de premis ho sabem bé. Després, en créixer, dominem el nostre art amb gust, perquè ja l'hem posseït. Es podria dir que ja som capaços d'assumir els nostres models i ens hi creiem iguals, cosa que ens permet caminar sols. Finalment, seguint el procés d'expansió, ens oblidem de tot, subvertim els conceptes i juguem amb les percepcions, els sentiments i les paraules: és la literatura, plena i rebel, ja independent.

Admiro de fa molt temps un poema d'Ungaretti, del seu llibre *L'alegria*. Es diu "Matí" i té solament dues línies: "M'il·lumino / d'immens". Sempre m'ha fascinat, però un dia el vaig contradir amb un poema meu que es titula "Mes no d'immens". No tant per negar el seu poema bellíssim com per buscar-li un contrapunt, per veure-hi un altre aspecte. Rebel·lia, sí, però al pas de l'adaptació a una nova forma. Reconec la seva il·luminació, però ja no en faig mite i li poso condicions. Aquest petit exemple és part del procés desmitificador, però, compte, no destructiu.

D'aquesta manera descobreixo dues coses importants; una: altres cares d'una mateixa veritat. Dues: que els mites, en caure, no m'han ferit. Llavors el meu món s'enriqueix amb la reflexió i potser amb la fascinació per altres belleses que conviuen i s'adapten.

Ara em podria pensar que sóc lliure, per fi. Però, arribada a aquest punt, comparteixo, com a dona escriptora, una de les grans mancances de la literatura catalana d'aquest final de segle: no poder comunicar ni bellesa ni literatura fora del petit país, a causa de la dificultat i de la precarietat en què ens movem pel que fa a les traduccions al castellà i a llengües estrangeres. Qualsevol anglès, americà o italià arriben aquí traduïts amb les seves primeres novel·les, i la premsa els saluda com a mites. En canvi, la nostra sortida natural és escassa, i el procediment necessitaria una revisió fonda. Aquí no hi valen ni rebel·lions ni adaptacions, perquè encara patim unes estructures que no ens permeten sortir amb facilitat. La nostra llibertat com a escriptors i escriptores s'atura a la frontera. Que les fronteres existeixen ho patim en pròpia carn, a causa de la llengua, per això abans he dit que havien caigut en apariència. Fa dos dies algú declarava al diari: "A Catalunya hi ha qualitats excepcionals, però no hi ha capacitat de promoure el que es fa". Nosaltres depenem, naturalment, més de l'economia de mercat que no de la qualitat de l'obra. Reivindico doncs, bellesa, dona i literatura, aquí, però també fora, i si pot ser, aviat.

La discusión en torno a la belleza femenina no es simplemente una cuestión estética, es una cuestión política. Históricamente, la mujer ha sido el objeto pasivo de la mirada masculina, el objeto de sueño y de deseo de los hombres. Los cánones estéticos establecidos por pintores, escultores, fotógrafos, poetas, aunque variables según las épocas y la evolución de los gustos, llevaron siempre implícita una visión patriarcal del papel de la mujer en la sociedad y han conformado una imagen de la mujer que ésta ha asumido. La delgadez extrema, por ejemplo, se ha convertido en nuestros tiempos en un modelo a seguir, provocando patologías como la anorexia, especialmente entre las jóvenes. Para la ensayista estadounidense Naomi Wolf, el mito de la belleza es un arma ideológica que frena el progreso de la mujer, la aísla y genera hostilidad entre ellas mismas. Debido al potencial económico de la industria vinculada a la estética femenina, el mito de la belleza ha adquirido el rango de virtud social.

Además de las incidencias sociales de estas implicaciones, la belleza femenina ha sido históricamente motivo recurrente en el arte universal. Por ello, el Centre Dona i Literatura de la Universitat de Barcelona organizó recientemente el Congreso Internacional "Bellesa, Dona i Literatura". En estas jornadas se analizó la conformación del concepto de belleza femenina a lo largo de la historia; asimismo se incluyeron testimonios de mujeres creadoras que, desde su propia perspectiva, proponen una visión de la belleza femenina según la cual la mujer pasa a convertirse en sujeto de su mirada y deja de ser el objeto de la mirada masculina. Partimos de la hipótesis de que las creadoras, desde los albores de las manifestaciones artísticas, aportan una visión propia que subvierte el canon tradicional de la belleza femenina.

ÀNGELS CARABÍ / MARTA SEGARRA

EDIMAC

Bellesa, dona i literatura

CONGRÉS INTERNACIONAL

12, 13, 14 març 1997

Hi participen:

Ahnouch, Álvarez, Barrina, Besa, Blanco, Borja, Bornay, Borràs, Bueno, Camps, Camps Gaset, Cartoni, Chmielorz, De Diego, Encinar, Fernández, Freixas, Galán, Garriga, Giné, González Arias, González Doreste, González Fernández, Guàrdia, Ibeas / Millán, Janés, Jufresa, Julià, Lama, Leguen, López, Losada, Lledó, Martínez, Mayer, Mérida, Molina, Monforte, Navarro, Núñez, Otero, Popa-Liseanu, Puig, Quetglas, Raventós, Requena, Samblancat, Sawicka, Simó, Sirvent, Solé, Torra, Valero, Viladrich, Vissière, Xirinacs

ISBN - 84-605-7918-2
Impreso en España. Depósito Legal B-15957-1998

ICD
INSTITUT CATALÀ DE LA DONA

ANTONIO PUIG, S.A.

EDIMAC