

LA ESCRITURA COMO HECHO LIBERALIZADOR: UNA DONNA DE SIBILLA ALERAMO COMO CANTO A LA INDEPENDENCIA FEMENINA

Flavia Cartoni, M^a de los Santos Espejo Quijada, Cristina Cañamares Torrijos, Carmen Díaz-Ropero Fuentes, Mercedes Mazuecos Dura
Universidad de Castilla-La Mancha

Lasciate che finalmente anche le donne dicano qualcosa di sé stesse. Gli uomini fanno dei panegirici o delle requisitorie. Gli uni, anche alti intelletti e anime profonde, hanno un astio involontario, perché la donna, oggi poco intelligente, non li cerca e non li ammira; gli altri pretendono conoscere la donna perché hanno fatto molte esperienze e molte vittime. Costoro non hanno avuto il tempo di conoscere anche una sola: conoscono come si vincono i sensi di molte e come si può trarre da esse il maggior piacere. Niente altro. In realtà la donna è una cosa che esiste solo nella fantasia degli uomini: ci sono delle donne, ecco tutto. [1906, p. 128]

La escritura femenina no es exclusiva de la mujer ni sus manifestaciones más reprimidas y desacreditadas son las que aparecen en el ser masculino. Hay que rescatar lo femenino en nuestra sociedad, para igualar la balanza porque, como dijo Susana Francis, lo masculino llevado a su extremo se torna autodestructivo.

Según Elaine Showalter (Ciplijauskaitė, 1994, pp. 204-225) se puede desglosar la escritura femenina en tres grandes bloques:

- Femenina: Que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe.

- Feminista: Que se declara en rebeldía y polemica.

- De mujer: Que se concentra en el autodescubrimiento.

Observamos cierta correspondencia entre los capítulos de esta obra y el desglose que plantea Showalter.

1. La autora y su obra

Bajo el pseudónimo de Sibilla Aleramo, Rina Faccio (Alessandria, 1876; Roma, 1960) escribió y se dio a conocer por su primera novela: *Una donna* (1906). Muchos leyeron la novela tal y como se leería una autobiografía, pero son distintas las lecturas que se pueden llevar a cabo de ella.

Es lo que nos proponemos en el presente trabajo: una lectura profunda, colectiva pero a la vez personal y original de la novela, que consideramos como un espejo de la sociedad de entre finales de 1800 y principios de 1900.

Aleramo consideró la escritura como su único y personal refugio. Escribir le permitió por un lado expresar el dolor que supuso la elección obligada entre un núcleo familiar opresivo y limitado y la realización de su personalidad; por el otro también le

permitted analizar su propia historia, la evolución de sus expectativas y sus deseos, en especial a partir de los quince años, cuando, de forma muy adelantada, bien por la edad bien por los tiempos en que vivió, su padre la introdujo en el mundo laboral. Se trata del reflejo crítico de la sociedad de esa época, que de mucho nos puede servir para comprender los aspectos más dolorosos de la vida de la escritora y las difíciles elecciones a las que tuvo que enfrentarse. La escritura fue el medio que le permitió ver con claridad la necesidad de luchar por la independencia. Además, le ofreció la posibilidad de vivir de ella, colaborando con artículos en revistas de literatura y prensa diaria (*Il Marzocco*, *L'Illustrazione italiana*, *Il Mattino*, *Il Resto del Carlino*), lo que supuso para Sibilla Aleramo un paso más hacia su afirmación personal.

Después de *Una donna*, Sibilla Aleramo escribió *Il passaggio* (1919), novela en la que, a través de la técnica del fragmento, reflexiona sobre el amor, recorriendo el tema de la soledad, el olvido y la maternidad hasta llegar a sus amantes: se trata de "*il rapporto di Sibilla con la vita e con il suo credo più vivace, l'amore*", según palabras de la estudiosa Bruna Conti (2000, p. 98).

En 1927 se publicó el epistolario *Amo dunque sono*, en el que las 43 cartas de amor (dedicadas a un amante cuya identidad se esconde bajo el pseudónimo de Luciano) reflejan su constante pasión, además de confesiones y reflexiones de carácter psicológico que delatan la dificultad que suponía ser una mujer intelectual en esa época.

De entre la siguiente producción (las novelas *Orsa minore*, 1938; *Andando e stando*, 1942; *Gioie d'occasione e altre ancora*, 1954; los poemarios *Poesie*, 1929; *Si alla terra*, 1935) queremos destacar los diarios, que S. Aleramo escribió durante muchos años y que se publicaron póstumos en 1978 bajo el título *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*. Con ese título se ha querido, una vez más, resaltar el carácter único pero a la vez plural de la escritora, a la que la crítica (Conti, 2000, p. 8) ha querido considerar como precursora y representante de la inquietud de las mujeres del siglo XX, cuando el deseo de cambio y de autoafirmación de Sibilla creó un precedente que sirvió para la reflexión de otras mujeres.

Según palabras de Maria Corti, la novela *Una donna* "*ha forse espresso un numero di cose maggiore di quello che fosse nelle intenzioni dell'autrice*", lo que ella interpreta como una característica de las buenas novelas. Además en ese libro es "*impossibile separare lo sguardo autobiografico da quello sociale in quanto attraverso la descrizione di quanto accade ai membri di un nucleo familiare l'autrice metta [sic] a fuoco buona parte dei problemi della società italiana a cavallo dei due secoli*" (Corti, 1994, p. 10).

Asimismo, la novela es un reflejo de la situación de muchas mujeres de la época. Por ello, la obra carece de nombres propios: no narra la vida de una persona en concreto, sino la de cualquier mujer del momento.

2. Una mujer atrapada en el tiempo y el espacio

En una obra como ésta, en la que el contexto (entendido ampliamente, es decir, como todas las circunstancias que rodean a la protagonista) tiene un carácter tan claustrofóbico, merece la pena sin duda detenernos a analizar aspectos como el espacio y el tiempo que a menudo consideramos secundarios. Se trata de dos elementos que contribuyen sobremedida a la soledad e incompreensión de la voz narradora, a su desesperación y a la necesidad de una ruptura radical con lo anterior.

En cuanto a la presentación del tiempo en la novela, señalemos, en primer lugar, que son escasas las menciones a éste; así, la historia se presenta como una sucesión de acontecimientos situados en una cadena temporal poco definida, en la que lo importante no

es la separación entre los mismos sino más bien cómo el devenir de los hechos va atrapando más y más a la protagonista, cómo las esperanzas iniciales se van truncando y la salida se convierte en una utopía.

En este sentido, nos parece adecuado señalar el poder de la tradición, en definitiva, de cómo se transmite la opresión de la madre a la hija a lo largo de esta historia, sin que para ello intervenga la voluntad de ninguna de las dos. Se trata, por tanto, de una herencia no deseada que en el contexto de la obra parece casi biológica, debida a la pertenencia al sexo femenino.

Aclaremos este punto: desde el principio vemos la imagen de una mujer (la madre) que poco a poco ha ido perdiendo su identidad y su voz, una mujer que ha cedido su integridad como persona paulatinamente y se ha convertido en un ser semitransparente, efímero, sin voluntad ni deseos propios, entregado al servicio del marido y los hijos. Esa pérdida de conciencia como individuo la lleva a un intento de suicidio en el capítulo III y por supuesto a una progresiva enajenación mental que será la causa de su internamiento en una "*casa di salute*" (Aleramo, 1906, p. 56).

Detengámonos un instante a repasar la evolución de este proceso: en el capítulo I aparece como una figura siempre dispuesta al llanto (pp. 4-5), con una tristeza que la protagonista no acierta a comprender. Poco después, se nos presenta una escena bastante significativa en la que el padre muestra abiertamente su desprecio por su esposa ("*devo dire dunque che sei una civetta?*" [p. 17]); la reacción de la madre habla por sí sola: lágrimas. Casi inmediatamente descubrimos que este hombre enérgico y dominante le ha prohibido practicar su religión (pp. 17-18) y el capítulo siguiente, el tercero, nos narra, casi de soslayo, el intento de suicidio de esta señora que ha renunciado a la vida y a la que sólo le queda la posibilidad de desaparecer por completo.

Hasta este momento parece que la hija no logra comprender qué sucede, incluso se culpa porque su afecto por ella es muy limitado. A partir de ahora, la madre se nos presenta como una figura sin voluntad, enferma, extraña, alienada, ante la cual la protagonista siente una profunda congoja y, a la vez, el temor a repetir, con su vida, los parámetros en los que se había movido la de ésta.

De hecho, la hija se ve atrapada en la imagen femenina heredada de ella y va sufriendo las mismas consecuencias, diluyendo su personalidad e incluso, llegado el momento, también se ve abocada al suicidio. De este modo, la que al principio parecía una jovencita libre y con un futuro prometedor, la niña que había escapado del ámbito doméstico al entrar a trabajar en la empresa de su padre, acaba cayendo en las redes de la sociedad patriarcal.

Llegados a este punto, consideramos que se hace necesario un análisis de cómo la protagonista se ve enclaustrada en la imagen femenina del sacrificio. En primer lugar, antes de que realmente seamos capaces de intuir que se va a convertir en una imagen especular de su madre, hay una escena bastante simbólica: al empezar a trabajar en la empresa de su padre, tiene que cortarse el cabello ("*Avevo sacrificata la mia bella treccia dai riflessi dorati cedendo alla suggestione del babbo*" [p. 14]).

Posteriormente, notamos cómo la protagonista se va sumiendo en una profunda renuncia a sus propios deseos, algo que en cierta medida se ve prefigurado por la forma en la que comienza su relación sentimental con su futuro esposo, que desde el principio se muestra dispuesto a imponer su voluntad; así, su primer acercamiento sexual se debe a la violación a la que la somete, antes incluso de que ella lo haya aceptado como pareja. A todo esto hay que añadir que con anterioridad ella había expresado su intención de permanecer soltera para poder mantener su libertad laboral.

Poco a poco, esta mujer irá aceptando su destino de silencio y olvido. En esta reiteración claustrofóbica de los esquemas vitales, hay algunas coincidencias que merecen nuestra atención. En primer lugar, ambas son víctimas de la infidelidad conyugal conocida públicamente. Tengamos en cuenta que es ésta la razón que provoca la toma de conciencia por parte de la protagonista del dolor al que su madre está siendo sometida. En efecto, debido a ésta, se produce el primer enfrentamiento entre el padre y la hija, hasta entonces muy unidos: el padre insulta a la madre (la acusa de locura) y, en cuanto a la hija que intenta defenderla, la manda callar, la obliga a marcharse y la despide de su empleo (p. 33).

Asimismo, están sujetas al desprecio por parte de sus esposos: el padre acusa a su mujer de coquetería (p. 17) y de locura, como hemos visto, y la hija recibe constantemente las palizas y los insultos de un marido celoso (pp. 73, 86-87, 89) que no acepta, en ningún caso, su actividad intelectual.

En este sentido, podemos destacar una escena más que significativa en la que se observa claramente su falta de respeto por la cultura de su cónyuge: "*Mio marito cercò la rivista che portava il mio articolo, alcune lettere di antichi e nuovi corrispondenti che me ne complimentavano, e buttò tutto sul fuoco: vi aggiunse un mucchio di giornali e di riviste; indi si mise a frugare tra le mie carte...*" (p. 120).

Sin embargo, tal vez uno de los acontecimientos que las unen más estrechamente es su intento de suicidio. Es en este punto, creemos, en donde la mujer que da título a la obra se da cuenta de que realmente está siguiendo la estela de su madre y de que su salud mental corre un serio peligro. El intento por parte de la madre de acabar con su propia vida aparece en el capítulo III (pp. 22-23), y el de la hija en el capítulo IX (pp. 89-90). En ambas la supresión impuesta de sus deseos, sentimientos, inquietudes y voluntades llega a un nivel tal que la única salida posible es la negación suprema: la renuncia a la vida. Esa trágica unión parece subrayada por el hecho de que la protagonista pronuncie, en sus momentos de mayor angustia, el nombre de su madre, casi inconscientemente.

No obstante, en esta repetición hay un hecho más que positivo, ya que es el miedo a llegar a perder totalmente el rumbo, como su madre, lo que la impulsa a cambiar de vida, a pesar de todos los condicionantes a los que se ve sometida; es decir, decide alejarse de su hijo para mantener su integridad humana y para no convertirse, como aquella pobre mujer, en una figura que se va diluyendo y desaparece progresivamente de la vida de sus hijos (y, por supuesto, de toda existencia en general).

De hecho, esa figura materna (como la protagonista descubre en el capítulo XX) había estado a punto de abandonar su hogar para evitar perder la razón (p. 192): quedarse junto a sus retoños sólo la había conducido a la enajenación mental.

Efectivamente, para la mujer en la que se ha convertido su hija mayor, sólo existe una forma de escapar a ese destino cruel (y no es nada halagüeña): la huida y el abandono del hijo amado. No sólo el tiempo (en su devenir cíclico que acecha inexorablemente al género femenino) sino también el espacio la atrapan.

Así, la primera consecuencia de su traslado al pueblo es la imposibilidad de continuar sus estudios (p. 12). En ese ámbito rural encuentra una tradición omnipresente y omnipotente que los atrapa a todos: a las mujeres en su papel servil y a los hombres en la necesidad de perpetuar ese orden establecido. Se trata, por tanto, de un lugar cerrado en el que la superstición bloquea el camino a lo razonable.

La ciudad, en cambio, se vislumbra entonces como un centro de vitalidad y actividad (pp. 19-20), como una tierra añorada y deseada. En la ciudad, ella se siente acogida (pp. 180 y 196) y descubre sus posibilidades. Sin duda este libro contiene un canto a la ciudad como lugar de expansión y libertad, como centro de conocimiento y opciones personales:

Fin da bimba avevo sentito in modo confuso come nella città l'uomo dia una sfida incessante e superba alla natura per lui limitata e insufficiente. In verità, circoscrivendo in certo modo la sua prigione, l'uomo si sente tra le mura cittadine più libero e possente che sotto l'infinito cielo stellato, che dinanzi al mare e alla montagna incuranti di lui: ciò spiega anche l'ostentazione del progresso che le metropoli offrono. (pp. 196-197)

Desafortunadamente para la protagonista, la prisión no se limita a una sociedad rural ignorante, supersticiosa, hipócrita y anclada en el pasado, sino que se materializa también en una familia política que coarta su libertad. En esta familia encontramos a una cuñada amargada e intransigente que no soporta que los demás disfruten del amor o de la felicidad, y a una suegra que no entiende otra forma de vida que la tradicional. Incluso la casa se convierte -para esta mujer anónima- en una prisión ante los celos de su esposo, que le raciona el papel y le limita las visitas (p. 99); es un encierro profundo que, en cierto modo, se deja traslucir incluso en la forma en la que narra este periodo, bastante menos variada y más obsesiva que el resto de la obra.

De hecho, son más bien las personas las que marcan el desarrollo de la obra y conducen a una decisión drástica.

3. Pasado, presente y futuro: familia y tradición

3.1. Los padres

La madre se nos presenta al principio del libro como "*Cenerentola della casa*" (p. 4). Se trata de una figura interesante, ya que genera en la protagonista una lucha por romper con la tradición y por no convertirse en su imagen especular. Así, su fantasma aparece constantemente para recordarle quién es, una sucesora más de la cadena, un eslabón enganchado fuertemente del que es difícil desprenderse: "*Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena*" (p. 193).

Pese a ello, infinidad de preguntas retóricas se agolpan en su cabeza y permiten al lector observar esa diferencia entre madre e hija: "*Amare e sacrificarsi e soccombere! Questo il destino suo e forse di tutte le donne?*" (p. 55).

Se ve envuelta en una lucha interna, ya que rechaza el destino de su madre y al mismo tiempo se identifica con ella.

La figura paterna es para la protagonista como un Dios que se derrumba ante ella y se convierte en un mortal más. El padre es el reflejo de su propio marido, estableciéndose así un paralelismo entre los dos matrimonios, salvo algunas diferencias. La primera está en la actitud hacia la tradición: la madre no lucha, se mantiene sumisa a su esposo hasta el final, mientras que ella abandona esa atadura. La segunda radica en cómo sus respectivos esposos tratan a la figura femenina. Así, aunque su padre explota al máximo su autoridad sobre su esposa, valora, al menos, la inteligencia de su hija.

3.2. El marido

El marido, al contrario que su padre, no siente ni el más mínimo respeto por ella, sino que ejerce una enorme presión sobre la personalidad de la protagonista, tratando de anularla como individuo por completo. Además, siente tristeza al pensar que está con él por sumisión (y no por amor), así como que forma parte de sus pertenencias (y no de sus seres

queridos): “*dal suo canto penso m'amasse un po' come una cosa sua, una proprietà, o se l'imponesse secondo un'idea convenzionale del dovere*” (p. 57).

El matrimonio es, por tanto, una auténtica cárcel para ella (¿o para ambos?). Aparte del acoso psicológico que recibe de su marido, sufre también el continuo maltrato físico y sexual (pp. 153, 34): “*Questa la mia vita. Essere adoprata come una cosa di piacere, sentir avvilita l'intima mia sostanza. E vedere i giorni seguir le notti, un dopo l'altro, senza fine*” (p. 189).

Sin embargo, esto sólo es simple apariencia tras la que se esconde un hombre mísero, un tanto inculto y sobre todo cobarde. El odio y la rabia que él demuestra son sus mecanismos de defensa ante el sentimiento de inferioridad oculto. Al lado del mundo del arte y la cultura, sin sus gritos y golpes como aliados, se siente fuera de lugar, como observamos en su reacción al verla hablar con personas cultas:

Mio marito restava in un angolo, disorientato, senza saper nascondere il suo malumore, rasserenandosi soltanto quando la norvegese, sollecitata da tutte le parti, gli si avvicinava. Gli portai il bimbo, per dargli modo d'averne un contegno; egli lo respinse: "Vuoi disfarmene per brillare!"

Dolore e sdegno m'assalirono. Protestai una indisposizione e uscimmo. Né per istrada né a casa parlai. A che pro? La sua non era più gelosia: era un livore oscuro, era umiliazione, era mania d'imporsi, come per sfida, vedendo affermarsì la possibilità della mia indipendenza. (p. 155)

El egoísmo lo transforma en un monstruo que impone por la fuerza sus ideas en esta relación, y no acepta que su matrimonio es insostenible y se hace necesaria la separación, entre otras cosas por infidelidad. Cuando la ruptura definitiva despunta al final del libro (p. 208) presenciamos a un hombre abatido cuyas armas de guerra han resultado fallidas. Su odio, entretanto, pone en marcha la venganza: el chantaje emocional a través de su hijo.

En esta figura tan nefasta hay, tal vez, un elemento positivo, ya que despierta la lucha por la libertad en el matrimonio y la búsqueda de un futuro más sereno para el hijo.

3.3. El hijo

El sentimiento materno, latente en la obra, desarrolla en la protagonista el deseo de un futuro digno para su hijo. Cada vez que el hijo habla a su madre, lo hace de una forma profética, anunciando algo mejor. Él es el principal pilar que sostiene a la protagonista en esta lucha. El hijo, a pesar de su corta edad, es el único que sabe reconocer su esfuerzo y con sonrisas aprueba y anima a su madre para continuar: “*Pareva dicesse: "Io sento che tu lavori anche per me, mamma, sento che tu fiorisci, ti espandi, vivi, e perciò diventi forte e buona, e mi prepari un'esistenza forte e buona..."*” (p. 120).

Parece que ella le va transmitiendo sus pensamientos para compartir con alguien lo que siente, pero, aunque ambos se arropan ante las vicisitudes externas, el niño tiene que aceptar la separación. En su mente infantil asocia la idea de la libertad de su madre con la huida y da la impresión de que la acepta de modo sumiso. Mientras, la esperanza revolotea por su cabeza: “*Mi lascerà venire con te il papà a Milano?*” [...] “*Manda il nonno a prendermi, mamma... Star con te...*” (pp. 211-214).

Sin embargo esta figura inocente no parece quedar totalmente libre de la opresión del padre. La frase “*E tu àlzati! Vieni con me in fabbrica, su!*” (p. 208), nos hace dudar entre la futura sumisión o rebeldía. Desde el principio, su padre ha intentado evitar a toda costa que el hijo herede la inquietud de su madre:

A volte, sorprendendomi seduta accanto al bimbo, con il capo appoggiato alla testolina di lui, intenta a leggergli una storia o a commentargli un'incisione, aveva una contrazione maligna delle labbra e non reprimeva qualche motteggio. Volevo fare un letterato anche di quel poverino? (p. 202)

Ella conseguirá huir, encontrar la tranquilidad que busca, pero seguirá atada en cierto modo a su pasado. Olvidar es imposible, ya que el hijo, por el que siente un amor desmesurado, sigue perteneciendo a esa vida. Sin embargo, si miramos desde un punto de vista más optimista (“*Un giorno avrà vent'anni*” [p. 220]), intuimos la posibilidad de que las esperanzas maternas se realicen.

4. Un ambiente enfermizo y caduco, necesitado de cambios

La enfermedad en esta novela se convierte en un tema recurrente, que llena sus páginas y afecta a casi todos los acontecimientos y personas que van marcando la vida de la protagonista. Desde el capítulo I observamos cómo la felicidad y la tranquilidad van unidas a la salud y se recuerda la infancia como la única época feliz: “*Io avevo salute, grazia, intelligenza*” (p. 1). A medida que va creciendo, en cambio, se pregunta por la importancia que el miedo al sufrimiento, a la enfermedad y a la muerte tiene en todos los humanos. Además, todos los personajes están marcados por esta dicotomía salud -enfermedad.

La madre, que siempre aparece sin voluntad, enferma, alienada, intenta incluso quitarse la vida precipitándose al vacío. Sólo recupera algo de fuerza física cuando encuentra un poco de paz y serenidad lejos de su marido y de sus obligaciones domésticas.

Los problemas de salud de la madre se convierten, así, en un motivo continuo: “*Rimase in letto due mesi in un alternarsi di febbri che minacciavano la congestione cerebrale*” (p. 24), “*ella era sempre più assorta, chiusa come in un deserto interiore*” (p. 28), “*l'infermità fisica e morale che teneva mia mamma*” (p. 31), “*la mamma in camera sua con la febbre*” (p. 33), “*mia madre sempre più debole, sempre più paurosamente smarrita*” (p. 42), “*La mamma sola se ne accorse, colla sua sensibilità d'inferma*” (p. 45).

Posteriormente esta mujer se va sumiendo cada vez más en una crisis terrible que afecta a la sensibilidad de la hija. Se va convirtiendo en una miseria humana y lo que más va a dolerle a la protagonista es que todo se haya producido por el desamor de un hombre, su padre, que siempre ha mostrado hacia ella una actitud despótica. Finalmente ingresa en una casa de salud, donde adquiere una obesidad preocupante y una expresión y lenguaje infantiles, que con el paso de los años la llevarán a no reconocer ni siquiera a sus hijos.

Otra figura significativa es el marido. Éste sufre una difteria que remite en pocos días y, hacia el final de la novela, padece una infección venérea que todos tratan con ambigüedad y con vergüenza.

Tampoco el hijo está libre de problemas relacionados con la salud; así, una simple gripe, fruto de una epidemia, se convierte de repente en algo más grave que le hace temer una posible meningitis (cap. XVI).

Asimismo, la cuñada, personaje completamente secundario en la vida de la protagonista, sufre una obstinada neuralgia, tratada por su amigo, el doctor.

Paralelamente al tema de la enfermedad encontramos la presencia de la muerte. En primer lugar, el suegro (cap. VI), aquejado de reumatismo, se agrava y muere en dos semanas, pero esta muerte no la hace sufrir, probablemente por la tensión en la que vive ante el acontecimiento más determinante de su vida, el nacimiento de su único hijo.

Encontramos la segunda referencia en la esposa enferma de un forastero que llega al pueblo (cap. VIII y IX).

Otra alusión destacada se halla en la enfermedad y posterior muerte de la noruega, una de sus mejores amigas en los años de feliz estancia en Roma. Ésta se ve afectada por una infección reumática que la lleva a la muerte (cap. XIX). Este fallecimiento la hace reflexionar sobre su propia soledad, ya que su amiga, al menos, al morir se había llevado consigo la certeza de ser comprendida y de revivir en el sentimiento de alguien.

El doctor, muy presente en la vida de esta mujer, cae enfermo de tifus y fallece en una semana. Para ella ésta es una pérdida terrible, ya que sus vidas habían estado unidas por la soledad y los intereses intelectuales (cap. XIV).

Finalmente ella, la protagonista de nuestra historia, es el mejor exponente de cómo la vida influye en la salud. Su primer problema físico es el aborto que sufre poco después de casarse y la sume en un estado de postración física y moral del que sólo logra salir con un nuevo embarazo. El parto constituye un momento dramático (“*sì, io avevo creduto d’entrare nella morte nel punto in cui mio figlio entrava nel mondo, avevo gettato un urlo di rivolta in nome della mia carne lacerata, delle mie viscere divorate, della mia coscienza naufragante...*” [p. 64]). Pero pasado éste, el hijo es su único motor vital. No obstante, la crianza de su hijo genera en ella gran ansiedad y tensión.

Posteriormente nos llama la atención encontrarnos con referencias analógicas a la vida de su madre, como su intento de suicidio y la expresión “*la mia sensibilità d’inferma*” (p. 93), la misma que habíamos encontrado para hablar de la madre¹. Esto nos permite ver con claridad el gran paralelismo entre las dos mujeres.

En la última parte del libro tiene lugar la muerte de un tío suyo que es importante desde un punto de vista práctico, al legarle éste una importante suma de dinero que le proporciona la independencia material necesaria para separarse de su marido.

A pesar de ello, sigue pensando en la muerte como liberación cuando su marido la obliga a volver con él para evitar perder a su hijo. “*Ero disposta alla morte [...] Perché la morte tardava tanto?*” (p. 217), “*Domani potrei anche morire... E l’ultimo spasimo di questa mia vita sarà stato quello di scrivere queste pagine*” (p. 219).

5. Ámbito laboral, literario e intelectual

5.1. Un mundo vedado a la mujer

Desde el principio de la novela, la protagonista se siente distante y distinta de las mujeres del pueblo. Comienza su trabajo en la fábrica rompiendo así, en cierto modo, con los patrones establecidos por una tradición que relegaba a la mujer a la esfera doméstica. Poco a poco descubre que eso no le gusta y, conforme transcurren los días en la fábrica, se va oponiendo a la actitud inflexible y autoritaria de su padre, lo que establece un paralelismo con su relación de pareja, que la encierra en el hogar.

En el capítulo XI surge un soplo de esperanza: los libros le permiten adentrarse en un mundo en el que podía realizarse plenamente (“*In quei giorni di infinita solitudine, nel silenzio di ogni richiamo umano, abbandonata veramente ogni speranza e ogni fede trovai in un libro una causa di salvezza*” [p. 99]).

La lectura le cambia la vida, le ofrece una identidad de la que por fin se siente orgullosa, participativa, útil. La ambición por superar el abismo entre su vida y sus

inquietudes la acercan a la escritura. El primer contacto surge con la publicación de un artículo en un periódico. Así, encuentra en ella una proyección personal.

Pero la mayor recompensa que le produce la escritura es el reconocimiento y la admiración de su hijo. Éste aprende a asociar la idea de felicidad con la escritura: “*Infine afferrò la penna sulla scrivania, me la pose tra le dita inerti: ‘Mamma, mamma, non piangere; scrivi, mamma, scrivi... io sto buono; non piangere...!’*” (p. 176).

Lo más importante es conseguir un futuro mejor para ella y su hijo, al mismo tiempo que se ofrece un ejemplo a los demás a través de la palabra escrita, intachable: “*Ah poter liberamente influire su tutte le creature avide di riscatto, poter dare un sorriso, una speranza, un’energia a chi ignora e geme e muore!*” (p. 195), “*Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno*” (p. 220).

5.2. De la tradición a la innovación. La imagen femenina desde una óptica de mujer

La obra marca, asimismo, el avance desde la escritura “femenina” a la escritura “de mujer”, como ya hemos apuntado con anterioridad (Ciplijauskaitè, 1994, pp. 204-205). Se comprueba así un avance en la vida de la protagonista y en su manera de narrar. Si bien en la primera parte observamos un atisbo de “emancipación” e “independencia” finalmente acepta su rol de esposa, madre, cuñada, nuera y no sólo lo acepta, sino que, en su esfuerzo, llega a intentar provocar su propia muerte, el “fin” del sujeto. En la segunda parte y sobre todo con su llegada a la revista, polemiza sobre la situación de su sexo e incluso toma la decisión de separarse de su marido y comenzar una nueva vida libre y autosuficiente. Pero es en la tercera parte donde ya se produce el fenómeno de la escritura de mujer, pues, libre de sus ataduras, consigue conocerse y reconocerse como ser humano y libre que es.

Biruté Ciplijauskaitè (1994, pp. 204-205) señala que lo que sí existe son unos procedimientos comunes extraídos del análisis de numerosas obras escritas por mujeres:

- 1) La subversión a través del uso de la ironía, la inversión y la ambigüedad.
- 2) La importancia del yo y su vinculación con lo fantástico, lo sobrenatural y lo utópico.
- 3) Reacción contra la forma de contar tradicional, frecuentemente identificada con el modelo realista.
- 4) La mezcla de géneros.
- 5) Preferencia por la insinuación y la alusión.
- 6) Descentralización y composición de estructuras polifónicas.
- 7) Narración fluctuante y relativa.

En la novela podemos apreciar que en la fuerte formación de la protagonista intervienen por un lado el padre, quien representa la ciencia, y, por el otro, la madre quien hace lo mismo con la poesía: “*Mio padre giudicava con una indifferenza un poco sprezzante ogni manifestazione di pura poesia: diceva di non capirla: la mamma, sì, ripeteva ogni tanto qualche strofa carezzevole e nostalgica*” (p. 3). Observamos, asimismo, que, si bien la protagonista tiene una gran formación, la llegada al pueblo frena su escolarización y le impide continuar sus estudios, pues el maestro “*era incapace d’insegnarmi piú di quel che sapevo*” (p. 12). Pero más tarde se produce un hecho totalmente contrario, ya que cuanto más se estrecha su marco espacial más se expande su marco intelectual; cuánto más la enclaustra su marido, mayor placer obtiene en su cultivo literario.

¹ “*La mamma sola se ne accorse, colla sua sensibilità d’inferma*” (p. 45).

La protagonista actúa de dos formas ante la escritura. Por un lado parece buscar una excusa a sus comienzos como escritora y un pretexto para escribir el libro. Por otro lado teoriza sobre la escritura y sobre todo reflexiona sobre la literatura, llámese femenina o feminista, que llega a sus manos. Sus primeros pasos son apuntes autobiográficos:

Su un libriccino segnavo le date maggiori dell'esistenza fragile e preziosa della quale vivevo e che respiravo come se fosse stata la sola aria per me vitale. Quegli appunti, insieme a qualche notazione rapida del primo destarsi dell'intelligenza nel bimbo e delle impressioni varie che ne risentivo, sono il primo esordio di scrittrice. (p. 70)

En un primer momento es el marido quien la alienta a escribir: *"mi istigava poi a far qualche progetto pel nostro ritorno a casa, e tentare di nuovo la distrazione dello scrivere..."* (p. 103). Más tarde trunca también esta disposición cuando destroza su obra por miedo a una inspección: *"buttò tutto sul fuoco"* (p. 120).

Se va formando la idea de escribir el libro *"si svolgeva nel mio cervello il piano d'un libro; pensavo di scriverlo appena rinvigorita, nelle lunghe ore di riposo presso la culla. E talora, in dormiveglia, sorridevo ad immagini di gloria"* (p. 65). Su obra ha de ser:

Un libro, il libro... [...] un libro d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione [...] il capolavoro equivalente ad una vita. (pp. 123-124)

También se dedica a escribir monografías y artículos en revistas femeninas pero tarda poco tiempo en comprender que el contenido de feminismo no es más que un señuelo, una manera de hacerse un hueco en el mercado, y así lo expresa: *"[...] ella non s'indignava de veder la sua rivista divinere manifestamente una speculazione commerciale"* (p. 135). Más tarde radicaliza su escritura *"I miei gridi erano ben atroci"* (p. 219), aun admitiendo que sólo espera que oigan su voz: *"Io non domando fama, domando ascolto"* (p. 219).

Las reflexiones en torno a la escritura llevan a Sibilla Aleramo a tres puntos muy concretos. Así, en primer lugar, critica a los autores y autoras que cantan a la mujer y exterioriza sus pensamientos en lo relativo a la lectura crítica de obras. Desde que existe la escritura los autores han cantado a la mujer idolatrándola o rebajándola pero la *"donna, fino al presente schiava, era completamente ignorata, e tutte le presuntuose psicologie dei romanzieri e dei moralisti mostravano così bene l'inconsistenza degli elementi che servivano per le loro arbitrarie costruzioni!"* (p. 117). La crítica a las autoras no es más suave pues *"la donna non può giustificare il suo intervento nel campo già troppo folto della letteratura e dell'arte, se non con opere che portino fortemente la sua propria impronta [...]"* (p. 140). Cuando la mujer escribe, y sobre todo cuando una feminista escribe, inventa nuevos modos de mirar y de nombrar el mundo.

Entre la manera de escribir de un hombre y una mujer hay diferencias pero, como dijo Virginia Woolf, *"the essential difference lies in the fact not that men describe battles and women the birth of children, but that each sex describes itself"* (1966, p. 26). Las teorías que explican esa "diferencia de la escritura femenina" son, según Rivas Carmona (1977, pp. 95-98), cuatro:

a) Teoría biológica: Enfatiza la importancia del cuerpo como fuente de imágenes que caracteriza la escritura de la mujer.

b) Teoría lingüística: Se plantea la existencia de un lenguaje femenino, donde prevalece lo fluido, lo simultáneo, lo táctil sobre lo visual.

c) Teoría psicoanalítica: El "complejo de castración" freudiano ha definido las relaciones de la mujer con su entorno, de ahí su persistencia en la auto-definición y la autoría.

d) Teoría cultural: Gerda Lerner habla de la dualidad cultural de la mujer, pues habita en una cultura general y en una cultura femenina, propia de su sexo.

Cuando en la novela se habla de la lectura de obras femeninas, se recurre a una exclamación: *"È così difficile trovare chi legga con imparzialità dei libri di donna!"* (p. 166). La investigación feminista permite aprender a leer entre líneas, establecer una ética feminista de la lectura y "cuestionar los valores y las jerarquías de una tradición cultural, y de liberarlos de su aura de evidencia introduciendo en ellos la sospecha del género, la diferencia histórica y culturalmente construida de los sexos" (Planté, 1997, p. 77). Una obra encierra un mensaje potencialmente universal destinado al lector o lectora, y cada lectura es una especie de reescritura; cada lector reconstruye la obra con su lectura.

Podemos suponer que cada obra supone la puesta en escena del interminable debate de la sexuación, no solo ya en la temática, sino también en la forma. En cada obra podemos suponer que la sexuación no adopta nunca la forma de una tesis, sino de una tensión [...]. (Collin, 1997, p. 70)

La obra, el libro, escritura... La autora se aferra a su oficio de escritora pues ve en él una liberación y, lo que es más, un nexo para con el futuro, una esperanza, un consuelo, tal vez la prueba definitiva para que las generaciones venideras y su hijo principalmente, consideren que Sibilla Aleramo fue ante todo y sobre todo *una mujer*.

5.3. La huella que marca el camino a seguir: referencias metaliterarias

En la segunda parte de esta obra, en concreto en el capítulo XVII, la protagonista, que continúa realizando su trabajo en la editorial, se plantea cada vez con más fuerza el tema del feminismo y se percata de las razones por las cuales no existe aún en Italia un núcleo que recoja las reivindicaciones feministas. Ella cree que se debe, en parte, a la inexistencia de una solidaridad femenina laica. Por ello, *"bisogna riformare la coscienza dell'uomo, creare quella della donna!"* (p. 156).

Un día, al asistir a una sesión de la Cámara de los Diputados donde tiene lugar una interpelación sobre la trata de blancas, llega a la conclusión de que la clase culta no da ninguna importancia al problema social y se da cuenta de que incluso poetas y novelistas, aunque se han ocupado de la mujer, la han dejado de lado.

Así, con motivo de la publicación de un panegirico de las figuras femeninas de la poesía de Dante y Petrarca, reflexiona sobre las mujeres a las que dedican sus poemas. La figura de Beatrice en Dante es la personificación del amor y compendio de todas las virtudes y perfecciones, pero también representa un amor espiritual y contemplativo que no busca reciprocidad de sentimientos. Dante convierte el amor por Beatrice, después de la muerte de ésta, en amor y estudio de la filosofía, de la que surgen sus canciones alegóricas y científicas; Beatrice se torna símbolo y la poesía se convierte en ciencia. En Petrarca, Laura es una mezcla de belleza física y espiritual que hace entrar al poeta en un laberinto de sentimientos opuestos, esperanza y desesperanza, felicidad y angustia, y lo detiene para gozar de su tormento, cinceland su propio dolor que es para él el más refinado de los placeres, es decir, un dulce veneno (p. 157).

La protagonista contesta al autor del poema antes mencionado y le sugiere que es antinatural que los poetas contemplen en versos a una mujer metafísica y en la vida real la

tengan en tan baja estima. Este hecho resalta otra gran contradicción italiana, el sentimiento casi místico que tienen los hombres hacia su propia madre, frente a todas las demás mujeres (p. 158).

Encontramos otra referencia metaliteraria en la representación de la obra *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Ella observa y se sorprende al comprobar cómo la gente que está viendo la obra protesta en el último acto, cuando Nora, la protagonista, decide ser alguien por sí misma, con sus limitaciones, terrores, dudas y defectos, alejándose de un marido y de unos hijos para los cuales ella es sólo un juego, un placer (p. 158). Esto convence a la protagonista de que es la mujer la que debe labrarse su propia vida y reivindicarse a sí misma.

Apuntemos aquí la semejanza y el paralelismo entre la vida de Nora de Ibsen y las vidas de ella, de su madre y de tantas otras mujeres que ceden su integridad y se convierten en personajes sin voluntad y sin deseos propios, entregadas al servicio de sus maridos e hijos.

Sibilla Aleramo, al hablar de la vida de la mujer, de la madre de familia, centra en ésta todas sus esperanzas de cambio. Como en la obra que nos ocupa, en la vida real, la mujer “*pel fatto di sentirsi isolata nei propri dolori, unica ormai ad accettar supinamente il gelo d'una vita basantesi sulle tenebre del pregiudizio e dell'ipocrisia, sarà essa quella che darà il colpo piú forte di piccone nella demolizione del barbaro e rancido sistema sociale che ha fin qui fatto l'infelicità del genere umano e d'una parte di esso piú ancor che dell'altra*” (1978, p. 133).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALERAMO, Sibilla (1906), *Una donna*, Milán, Feltrinelli, 1994 (27ª edición).
 --- (1978), *La donna e il femminismo*, Roma, Editori Riuniti.
 --- (2000), *Il passaggio*, Milán, Feltrinelli.
 --- y Dino CAMPANA (2000), *Un viaggio chiamato amore, Lettere 1916-1918*, Milán, Feltrinelli.
 CIPLJAUSKAITĖ, Birutė (1994), *La novela femenina contemporánea*, Barcelona, Anthropos.
 COLLIN, François (1997), “Poética y política o los lenguajes sexuados de la creación”, en IBEAS, Nieves y María Ángeles MILLÁN (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria, pp. 61-74.
 CONTI, Bruno y Alba MORINO (1981), *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, Milán, Feltrinelli.
 CONTI, Bruno (2000), “Introduzione”, en ALERAMO, Sibilla y Dino CAMPANA, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, Milán, Feltrinelli.
 --- (2000), “Postfazione”, en ALERAMO, Sibilla, *Il passaggio*, Milán, Feltrinelli.
 CORTI, María (1994), “Prefazione”, en ALERAMO, Sibilla (1906), *Una donna*, Milán, Feltrinelli, 1994 (27ª edición).
 GUERRICCHIO, Asta (1974), *Storia de Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi.
 PLANTÉ, Christine (1997), “La sospecha del género”, en IBEAS, Nieves y María Ángeles MILLÁN (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria, pp. 75-88.
 RIVAS CARMONA, María del Mar (1997), *Voz de mujer: lo femenino en el lenguaje y la literatura*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
 WOOLF, Virginia (1966), “Women Novelists”, en *Contemporary Writers*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, pp. 24-27.