

**Àngels Caba, Mercedes Casanova, Pepa Edo, Encarna Hidalgo,**  
***El segle XX en primera persona***  
**Octoedro, Barcelona 2001, 240 pàgines**  
**Ciències Socials, 4t. ESO**

La Reforma, que la LOGSE ha introducido en la Enseñanza Secundaria Obligatoria, permite un cambio sustantivo en los diseños curriculares, especialmente en el de las Ciencias Sociales, para quienes estén dispuestos a introducir en sus materias, entre otros, los principios del tema transversal "Educación para la igualdad de oportunidades de ambos sexos", que favorece la aplicación de la perspectiva de género en aras de lograr una sociedad más igualitaria entre los sexos.

Esta ocasión ha sido, en general, bastante desaprovechada por las editoriales que se han visto obligadas a publicar nuevos manuales para adaptarse a la exigencias de la ESO. En realidad, es frecuente que la variable género se ignore en el estudio de la estructura social; que las mujeres sigan ocultas bajo masculinos universalizadores y que el concepto de la vida cotidiana, que debería estructurar el estudio de la sociedad del siglo XX, haya sido poco trabajado. El hecho de que ciertos proyectos escolares incorporen breves apartados para explicitar algún aspecto particular de la vida de las mujeres, a veces en un simple recuadro y casi siempre como una fuente de información desligada del texto principal, no ha cambiado demasiado la visión de una historia todavía androcéntrica, ya que a la presencia femenina se le concede un tratamiento marginal y anecdó-

tico, un pequeño añadido sin significación propia.

Resulta, pues, muy positiva y renovadora, la aparición de el libro de texto "El segle XX en primera persona", en el que Àngels, Mercedes, Pepa y Encarna invierten esta realidad y recuperan para las mujeres la condición de sujetos históricos, haciéndolas visibles como creadoras de conocimiento y poniendo en evidencia su trabajo, independientemente de que se realice dentro o fuera de la unidad familiar, sea o no remunerado o reconocido legalmente y, como contribución esencial para el desarrollo de las sociedades.

En este destacable esfuerzo llevado a cabo por las autoras, cabe destacar como lo más importante, en mi opinión, que este conocimiento de la realidad de las mujeres no proviene del pensamiento masculino, sino de la autoridad de las palabras de las propias mujeres. En efecto, el aprendizaje del pasado histórico se hace básicamente a través de la transmisión de la experiencia individual de las personas, en su mayoría mujeres, que dan testimonio de sus vivencias, que muchas veces contradicen las versiones hegemónicas. Para ello se utiliza el método biográfico y, siempre que es posible, las fuentes orales.

De esta forma, no solo se introducen los saberes, las estrategias, las aspiraciones de las mujeres del ayer, sino que los espacios familiares y de la vida doméstica vertebran el núcleo del discurso histórico como el motor que hace posible el desarrollo de todas las otras actividades humanas, acentuando también explícitamente la importancia de las relaciones personales en la formación del tejido social. Y todo ello constituye una valiosa aportación a la construcción de la identidad femenina en el tiempo.

En función de estos objetivos, el estudio del siglo XX se realiza a partir del análisis de la vida de tres generaciones:

a) la generación de las abuelas y los abuelos, que abarca el periodo

de 1920 a 1950.

b) la generación de las madres y de los padres, entre 1950 y 1980.

c) nuestra generación, de 1980 a nuestros días.

El análisis de cada uno de estos tres periodos comienza con el estudio de una unidad centrada en Catalunya y España. El hilo conductor que nos lleva a través de los acontecimientos, en el tiempo y une las tres generaciones es Clara, una joven de la edad del alumnado, y su familia. Para ayudarnos a situarnos en el tiempo y a entender las relaciones familiares, las primeras páginas del manual nos ofrece un árbol genealógico de la familia, acompañado de sus correspondientes fotos.

Cada uno de estos periodos abarca tres unidades más, cuyo objetivo sería ampliar los conocimientos de alumnas y alumnos y proporcionarles una panorámica mundial. Escoger qué temas abordar en un siglo tan lleno de acontecimientos, cuyas consecuencias todavía repercuten en nuestras vidas, es tarea difícil y delicada, de la que siempre se puede discrepar: ya sabemos que "cada maestrillo tiene su librillo".

En este caso, las autoras han huido del eurocentrismo y han apostado por temas que forman parte de la actualidad y componen un mosaico cultural suficientemente representativo.

Así, en la generación de las abuelas y abuelos, un periodo de guerras y revoluciones, se trata la Alemania nazi, la URSS y China; en la generación de las madres y los padres, dos modelos de capitalismo, EEUU y Suecia, a los que se contraponen la situación en América Latina, centrada en Chile, y el África negra; la generación del alumnado aborda el Islam, a través de Marruecos, los cambios surgidos en los países del Este tras la caída de los sistemas socialistas y el mundo del Extremo Oriente.

Siguiendo la metodología descrita, todas estas unidades las introducen personas reales: una periodista, una alumna, cuya curiosidad se despierta tras la visita a una exposición, una cooperante de "Médicos sin fronteras"... etc.

Este procedimiento tiene un doble valor. Por un lado, la utilización del testimonio de estos personajes concretos que actúan como eje que articula el conocimiento histórico, hace más comprensible e interesante para alumnas y alumnos el estudio del tema propuesto en función de sus propias experiencias personales y sociales. Por otra parte, la valoración de la transmisión generacional como factor del cambio social puede ayudar a concienciar a nuestro alumnado de que ellas y ellos constituyen también una generación que dejará sus huellas en la historia y por tanto, de la responsabilidad individual y colectiva en la dinámica social. Esta actitud se ve reforzada por un ejercicio de autoevaluación de valores que acompaña el final de cada unidad y permite un debate sobre las propias actitudes y prácticas sociales. De poco sirve el saber si no tiene aplicación práctica.

Teniendo en cuenta que nuestro pasado y los prejuicios que conlleva, lo recibimos de la cultura social en la que estamos inmersos, y que la educación puede legitimar o criticar de manera constructiva, se hace necesario elegir una visión de ese pasado que nos ayude a construir el futuro que deseamos para nuestros hijos. Yo en este caso apostaría por "El siglo XX en primera persona".

Antonia del Baño

***A mi madre le gustan las mujeres.* Guión y dirección de Inés Paris y Daniela Fejerman, 2001.**

*A mi madre le gustan las mujeres* es el título de la primera película de las guionistas y directoras Inés Paris y Daniela Fejerman. Una comedia sagaz que trata del amor y de las relaciones entre madres e hijas, vistas a través de un humor cálido, vivo y amable. Sin duda es una cinta sensible y divertida que no deja indiferente a quien la ve; los comentarios al final de la obra son casi inevitables.

El film narra como Sofía (Rosa María Sardá) cuenta a sus hijas Elvira (Leonor Watling), Jimena (María Pujalte) y Sol (Silvia Abascal) que se ha enamorado de una mujer, y la manera en la que, con el transcurrir del tiempo, las hijas van asumiendo la noticia y modificando sus relaciones; unos cambios que, por lo demás, también afectarán a las otras relaciones que mantienen en su vida.

Tratar este tema en clave de comedia es, verdaderamente, uno de los aciertos de la película, pues mediante el humor se consigue recuperar la normalidad y cotidianeidad del amor entre dos mujeres, integrándolo en la efervescencia de la vida y de las relaciones. Recurrir a un humor sin violencia y sin pretensiones de hacer daño, que permanece ajeno al odio pero cercano al placer, a la vida y a la sensualidad, es crucial, porque da lugar a una risa que, lejos de ser cruel, proporciona una acogida exquisita a todo aquello que toca. Así, la distancia se torna cercanía, los defectos virtudes, y las virtudes irrealidades.

Por otro lado, el argumento se aparta de la idea bastante establecida, casi a modo de ecuación, de que son las y los más jóvenes quienes transgreden los estereotipos tradicionales y marcan los cambios sociales. En esta película, son las hijas las que no aceptan que su madre se sustraiga a los prejuicios, se asustan, e intentan que vuelva a un camino más tradicional y aceptado socialmente. Sin embargo, cuando consiguen lo que quieren, cuando imponen sus deseos a los de su madre, se encuentran con algo que no habían previsto: el dolor de ella por la pérdida. Al deshacer la pareja rompen también muchas ilusiones, las cosas pierden gran parte de su sentido y la madre se desmorona. Sólo vuelve el orden cuando el amor se instala de nuevo en sus vidas.

La vida es una sucesión de continuas transformaciones que pueden provocar inseguridades y miedos. Fijar la vida y los comportamientos en estereotipo que señalan "lo que tiene que ser" es una forma de paliar la ansiedad ante los cambios. Pero una madre sabe que la vida se vive, no se imita. Sin duda es una pérdida inconmensurable intentar hacer siempre lo que socialmente se espera si el precio es acallar los propios deseos; todo un drama. Así pues, el ideal de familia tradicional es una farsa con enormes consecuencias, porque las familias –ahora menos que nunca- no están constituidas únicamente por matrimonios heterosexuales con hijos; la realidad es mucho más amplia y obviarlo es dar espacio a la mentira.

Apostando por el amor, Sofía (que no en vano en griego significa *sabiduría*), quizá sin pretenderlo, provoca que las actitudes de sus hijas se vayan transformando poco a poco. Incorpora su relación a la vida cotidiana, con toda la naturalidad que el amor posee, y así realiza una pequeña, pero infinita, revolución en la vida de quienes la rodean porque muestra la falsedad de esos prejuicios. La labor de las hijas es acoger y dar crédito a la postura de su madre, es decir, aceptar su apuesta por el amor y por la vida.

Con el mismo tacto y sensibilidad, la película recoge el vínculo tan

especial que existe entre madres e hijas, un amor privilegiado, que como muestra el personaje de Sofía, acoge con paciencia y respeto la originalidad y la singularidad –además de alguna que otra extravagancia- pudiéndose afirmar que una de las características principales de la relación entre madres e hijas es la innovación constante y la participación de ambas en el proceso. La pareja de Sofía, consciente de esa relación privilegiada, no se quiere interponer, antes bien, prefiere irse que causar el menor conflicto entre ellas. Elige renunciar a su relación amorosa antes que ocasionarles problemas. No quiere una felicidad que sabe incompleta si se produce una ruptura con las hijas de su amada. El final feliz sólo es posible en la comprensión y aceptación de la diferencia, que, magníficamente, será realizable por encima de la ley.

Gemma del Olmo Campillo.



**Meri Torras Francès, *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, («Sagardiana»), 2001. 276 pp.**

Este libro traza, en primera instancia, la historia de un lugar común: el que quiere que las mujeres tengan un singular talento para la escritura de cartas. Su lectura revela, sin embargo, que es mucho más que la historia de un *tópos*: estudia el discurso cultural capaz de producirlo, de hacerlo crecer, de amonedarlo como saber compartido e indiscutido, así como sus implicaciones literarias y no literarias, es decir, las cuestiones de poder social y político que están entrañadas en su formulación. No es ésta pues, en sentido estricto, una historia de la escritura epistolar, ni siquiera de la escritura epistolar femenina, sino la paciente genealogía de una construcción cultural. Para ello, el libro propone un recorrido tripartito por tres ámbitos geográficos y sociales y, sobre todo, por un sinnúmero de espacios semiprivados o semipúblicos en los que se desarrolla la *liaison dangereuse* —que, evocando a Laclos, da nombre al libro— entre el género (*gender*) femenino y el género (*genre*) epistolar. Comienza (I), pues, en la Francia del siglo XVII, en las reuniones auspiciadas por las *salonnières* en un momento de ascenso de la burguesía, cuando se acuña la idea de la supuesta excelencia femenina para la escritura de cartas. Continúa (II) en los interiores holandeses y en las escenas domésticas que sorprenden (y representan o inventan) los pintores de género, y, un poco más tarde (III), en los estrados y tocadores de las petimetras españolas del siglo XVIII. En la varia

suerte de la epistolografía femenina en España, el libro se demora largamente, persiguiendo los avatares socioliterarios de la carta misiva: su entrada en la academia, la composición de los primeros epistolarios —como el de Ochoa para la Biblioteca de Autores Españoles— y la ideología que sustenta los formularios, manuales y secretarios que se redactan y publican en los siglos XIX y XX. Es ésta pues una monografía que escoge asediar la cuestión de las relaciones (peligrosas) entre las mujeres y la escritura literaria a partir de una idea recurrente y axial y de un modo singular y fronterizo de escritura, es decir, de los avatares de un texto, el de la carta, que es privado pero puede acceder —y accede— a un estado semipúblico o público, y al que se le atribuyen rasgos, condiciones, valores o atributos temáticos y estilísticos que ideológicamente suelen también atribuirse a las mujeres. Este libro es, pues, muchos libros: es un riguroso estudio literario y cultural; una ejemplar monografía comparatista, capaz de superar las fronteras nacionales y disciplinarias sin dejar por ello de analizar con finura lo diferencial de cada situación social, cultural y política; una *histoire des idées* que invita al lector —o quizá al corresponsal— a adentrarse en la literatura, en la pintura, en los secretarios y preceptivas, en el análisis del espacio —físico y simbólico— en el que las prácticas culturales tienen lugar.

\* \* \*

La carta, y sobre todo la carta latina, constituyó uno de los géneros *humanistas* por excelencia: durante el siglo XVI, florecieron las artes de *conscribendis epistolis*, y también los manuales y las colecciones de epístolas *áureas* y *elegantes* que propiciaban la adquisición del difícil estilo coloquial latino en el que sobresalieron Pico della Mirandola, Poliziano, Vives o Erasmo. No hay, por supuesto, rastro alguno en los manuales quinientistas de la idea de una escritura femenina más adecuada a la naturaleza del intercambio epistolar. La inflexión

y la «feminización» del género es posterior: como demuestra impecablemente Meri Torras, el *tópos* se acuña en Francia, en el siglo XVII, en un medio social diverso, en el que predominan el vernacular francés —y no el modelo de epístola latina—, la nueva y ascendente burguesía, la institución de los salones, la descentralización de los espacios en los que se produce y genera saber y escritura. Que la carta es un género en el que sobresalen singularmente las mujeres es afirmación que puede ya documentarse en un buen número de textos seicentistas franceses. De los muchos que contribuyen a dar curso a este lugar común, hay uno que parece capital, *Les caractères* de La Bruyère (1684), y conviene recordar su argumentación, por reiterada y ejemplar. De atender a La Bruyère, la atribución de dotes singulares a las mujeres para la escritura epistolar no presume en ellas un particular *esfuerzo*: las mujeres escriben cartas *con facilidad* y espontaneidad, porque encuentran naturalmente giros y expresiones que los hombres sólo hallarían tras un penoso trabajo de estilo. Esta *belle négligence*, esta natural simplicidad, es pues una consecuencia directa del modo de ser femenino: el hombre sólo lograría una «espontaneidad» comparable —o más bien la apariencia de espontaneidad— con un notable esfuerzo, ya que no se seguiría de su naturaleza. La *charmante* simplicidad de la carta femenina se revela como una consecuencia directa de la condición sexual de quien la escribe: paradójicamente, es esa misma espontaneidad, ese simplicísimo abandono, el que aleja a la mujer de la esfera pública y del ámbito de la literatura. En resumen, la mujer es una buena epistológrafa de forma casi *involuntaria*, porque de forma también involuntaria consigue los rasgos valiosos de la escritura epistolar. La destreza y el arte de la naturalidad lo adquiriría además de forma inconsciente, por su comunísima práctica de la conversación en sociedad. Es más, las mujeres, por su naturaleza volátil, por su escasa capacidad de abstracción, serían vívidas en la atención al detalle, más libres al decir las cosas —sin someterse a la concatenación lógica, por ejemplo— y al pasar osadamente de un asunto a otro. La superioridad femenina en la escritura de cartas no sería más que un corolario de la debilidad de su espíritu.

\* \* \*

El seguimiento de la peculiar *liaison* entre mujeres y epistolografía pone de manifiesto muchas paradojas culturales. Me limitaré a algunos ejemplos representativos de los muchos que aborda esta monografía. M. Torras acomete la revisión de las recopilaciones francesas de cartas que sirven de modelos de correspondencia: observa que con anterioridad al siglo XVII no incluyen textos femeninos, y que la paulatina incorporación de textos «representativos» escritos por mujeres deja entrever una concepción directamente impracticable de la escritura epistolar femenina. En efecto, esos textos «representativos» responden todos a un patrón único —el de las *Heroidas* ovidianas o, secundariamente, en tanto que a él puede reducirse, el de la correspondencia de Abelardo y Heloísa— y a una sola situación, sumamente específica: el de las mujeres seducidas y abandonadas. Son, por tanto, textos de temática siempre amorosa, acordes con la representación de la mujer como ser *pasional*. Esta interesantísima disquisición demuestra que la fortuna cultural de las *Heroidas* en la Europa moderna y la construcción cultural y literaria de la «mujer abandonada» son inseparables de la progresiva consagración de textos «representativos» supuestamente salidos de una pluma femenina en las compilaciones epistolares del siglo XVII. El modelo ovidiano (sumado a los principios que rigen la conversación galante) se convierte en el más difundido sin dejar de ser por ello impracticable: esas «cartas pasionales de mujeres seducidas» son justamente las que el decoro y las buenas costumbres impiden escribir, y, sobre todo, publicar.

Aunque este libro se ocupa de la carta privada y misiva, de la carta que Ochoa, en el *Epistolario Español*, llamaría «auténtica» (en oposición a la «erudita», destinada a la publicación), no deja de lado la consideración del modelo de carta femenina en la ficción novelesca. La situación no es, en este campo, menos rica en paradojas. Los prototipos novelescos de la carta de una mujer responden a la idea

de escritura pasional y son el producto de la imaginación de los hombres, y no sólo de la de Ovidio, sino también de los contemporáneos: de la Clarissa de Richardson, de la Julie de Rousseau, de las epistológrafas de Laclós. Todas esas «voces» femeninas son creaciones masculinas o, más exactamente, la idea misma de voz femenina epistolar es un concepto cultural que se fragua, de forma compleja, a partir de textos mediados, apropiados, producidos por editores o escritores (masculinos) que autorizan la entrada de esos textos en la literatura.

Pero la paradoja de los modelos (reales y ficticios) no es la única. Es también relevante —social y políticamente— la que concierne a la atribución de valor, estrechamente relacionada con la cuestión de la autoría. De entre los casos que Meri Torras examina, permítaseme mencionar el más conocido y representativo, el de las *Lettres portugaises*, que este libro logra considerar con luz nueva. Las *Lettres*, una colección de cinco cartas de amor atribuidas a la monja Mariana Alcoforado y dirigidas a un caballero francés, tuvieron un éxito clamoroso desde su publicación en 1669. Baste decir que sólo en los cinco años que siguieron a la primera edición, hubo más de veinte reimpressiones en Francia. La autoría de la obra ha sido polémica, y no es éste el lugar para reseñar las hipótesis dominantes. Sí es oportuno recordar que lo singular del «caso» Alcoforado es que el juicio sobre el texto, sobre el mismo texto, varía notablemente según se atribuya su escritura a una mujer o a un hombre: en el primer caso, las cartas son el fruto inmeditado y espontáneo de una sensibilidad connatural al sexo femenino. Cuando las cartas se atribuyen a un hombre —a Guilleranges, secretario de Luis XIV— pasan a ser una creación literaria artificiosa, el producto de la actividad racional y consciente de un escritor extraordinario.

A pesar de todo esto —de los modelos impracticables, de la creación masculina de la «voz» epistolar femenina, del anonimato frecuente de las cartas de mujeres, de las cuestiones de autoría— las epistológrafas de este libro no aparecen como víctimas y objetos de la

representación: Meri Torras evita identificar a la mujer con la parte pasiva, y prefiere indagar las formas de su implicación y actividad, su ejercicio social, público, literario, las formas en las que aprovecha esos lugares fronterizos —como el salón— y esos géneros que se instalan en la divisoria de lo público y lo privado para encontrar una vía de *publicación* y un modo de escritura. La apertura del libro es, por ello, casi un manifiesto: la primera parte está presidida por el retrato que hizo Marie Loir de la marquesa de Châtelet, autora de unas *Instituciones de física*, y, entre otros empeños, traductora al francés de los *Principia Mathematica* de Newton, y estudiosa de la filosofía natural y la óptica. El retrato la figura sosteniendo un clavel y un compás, esto es, reuniendo —como lee la autora del ensayo— lo efímero y lo imperecedero, la pasión y la inteligencia: como una superación del binomio que expulsa a la mujer del ámbito de los compases y la relega al de los claveles, del que le asigna, en suma, el reino de los conocimientos exiguos y precarios. El libro arranca, pues, con una mujer que sostiene con firmeza un compás y prosigue con las que toman en su mano una pluma: son las que intervienen, pues, con instrumentos activos y públicos, las que, por tanto, *toman cartas en el asunto*.

\* \* \*

De entre las muchas cosas destacables en este libro, no querría pasar en silencio la cuestión del espacio, la extraordinaria relevancia de la conformación y distribución de los lugares físicos y, necesariamente, simbólicos, en los que tiene lugar la escritura y la representación. Decía Foucault que los historiadores han privilegiado el tiempo —la idea de desarrollo, de continuidad, de discontinuidad, de evolución— a costa del estudio del espacio, a pesar de todas las cosas que el espacio es capaz de decir sobre las relaciones de poder y conocimiento, sobre los modos en los que las formaciones discursivas se manifiestan capilarmente y rigen la vida diaria. Sobre el

estudio del espacio y la conformación histórica del espacio —de la escuela, la prisión, el hospital— se ordenaban muchas de las monografías más sobresalientes de la *filosofía de la cultura* foucaultiana: a partir de la ordenación simbólica del espacio organizaba Edward Said su relectura de la gran novela inglesa del siglo XIX en *Culture and Imperialism*. En el estudio de Meri Torras, es notabilísima la fina atención al espacio, y, sobre todo, la manera de engarzar su estudio, de forma pertinente, con el análisis de la escritura. El ensayo comienza con un espacio semiprivado y fronterizo, el *salón*, «aduana» y «escuela»; continúa con el interior holandés de la pintura de género, y termina en las tertulias y estrados de las petrimetras españolas del siglo XVIII y en el espacio que dejan presumir los *secretarios* y manuales epistolares de los siglos XIX y XX. El salón es el ámbito más público del espacio privado de la casa, o, si se prefiere, es la zona privada que se destina a las actividades semipúblicas: es por ello el espacio en el que las mujeres, que están relegadas al ámbito de lo privado, instituyen una actividad pública —la de recibir y presidir reuniones— o con relevancia e influencia públicas. La competencia entre los espacios culturales —entre el salón femenino y los *musées*, *lycées*, clubs privados, cafés, de gobierno masculino— no sólo es una diferencia de *espacio* simbólico y de género, sino también de clase: el de la burguesía y la nobleza frente al *proletariado de la literatura* que ocupa los cafés misóginos de los bulevares. Y si, en el espacio doméstico, el salón es la frontera entre lo privado y lo público, la carta lo es en el ámbito de la escritura literaria. Tiene una larga historia la interdicción que prohíbe a las mujeres la escritura, o que la restringe a estrechísimas y contadísimas ocasiones: esa interdicción afecta fundamentalmente a la escritura pública, o, quizá mejor, a lo que de acto público y de ejercicio de poder —de ocupación de una posición atendible de enunciación— comporta el acto mismo de escribir. La epístola es el lugar de la escritura privada, o el lugar que permite una escritura cada vez más pública que afecta las convenciones del intercambio privado.

El *intermezzo* holandés también concierne, como es obvio, a la carta, pero a la carta en el espacio doméstico, y sobre todo a la que sostiene o escribe una mujer. La pintura de género es una forma de mirar el espacio privado y la actividad doméstica: el salón, la cocina y las alcobas, el sueño de las criadas, la costura junto a la ventana, las coladas de los patios. Frente a la solemnidad y significación de la pintura de *historia*, religiosa y mitológica, la pintura de género es, como dijo Todorov, un *elogio de lo cotidiano*: es inseparable de la vida diaria, que queda congelada o suspendida en la representación y que invita, por ello mismo, a reconstruir una historia que dote de sentido a la escena. Es, pues, una ventana pública a una escena privada, la intrusión de la mirada en el ámbito femenino, o, más exactamente, la construcción de una representación aceptable de éste: «crea una imagen pública de lo que es privado» —escribe M. Torras— «sin que por ello sea una representación exacta de la realidad».

La tercera parte, tras el salón francés y el interior de las damas epistológrafas holandesas, acude al ámbito doméstico hispánico, a la casa como alcázar o fortaleza, a un salón que ya no es el francés, sino el heredero de los estrados seicentistas. El recorrido que se inició en el salón de Madame de Châtelet llega hasta las tertulias de las petrimetras españolas del XVIII, de las que Martín Gaité había señalado ya la inconsistencia de su conversación, su absoluta carencia de contenido intelectual, la predilección por las modas, la derivación hacia la maledicencia. Desde Juan de Zabaleta («no sé si es acertado enseñar a escribir a las mujeres») hasta Severo Catalina («las mujeres deben escribir poco» y «de tarde en tarde»), la cultura hispánica ha estado literalmente atravesada por el recelo hacia la escritura femenina, siempre sospecha: los «salones» españoles son un remedo precario y tardío de los franceses, como lo era también la formación de las mujeres españolas. No obstante, el tópos de la excelencia epistolar de las mujeres también arraiga en España. M. Torras procura ejemplos llamativos y antológicos, que comenta con admirable contención (y sin asomo de sarcasmo) y entre los que

brilla una impagable cita de Pemán, que explica por qué suelen ser las mujeres «tan excelentes en el abandonado y libre estilo epistolar» comenzando por los pocos escrúpulos ortográficos, por la supresión de las haches, la eliminación de embarazos gramaticales «como apartan sillas que estorban», por la urgencia realista y el desprecio de la sintaxis: porque se mueven por el texto, *apartando sillas*, como lo harían, en suma, por el privadísimo espacio de su casa.

\* \* \*

Los problemas más espinosos de la epistolografía femenina (la cuestión de los modelos, el debate sobre la autoría, el anonimato frecuente de las cartas que trascienden el ámbito semiprivado en el que circulan) y de la historia de las cartas de mujeres (sobre todo, de la fortuna de las cartas de las *salonnières* francesas) están abordados en el libro de M. Torras con inteligencia y amenidad y, sobre todo, de una forma que hace honor a la complejidad de la materia: enfatizando las múltiples relaciones entre todos estos hechos; mejor aún, enfatizando que son hechos conectados necesariamente porque forman parte del mismo discurso, porque son enunciados de un mismo texto cultural. La monografía combina el paciente documentalismo de la historia y el seguimiento escrupuloso de los textos con una elegante atención al matiz y al detalle, y con la finura analítica de quien sabe llevar a la lectura del texto los mejores instrumentos de la teoría literaria contemporánea. Es éste un libro que sabe instaurar una nueva manera de mirar los textos que estudia, que revela una aproximación avisada y singular, y, sobre todo, que se dirige a nosotros y nos implica como si nos estuviera personalmente destinado.

María José Vega



**Silvia Gubern, *Aqua Vitae/ Agua de Vida*. Instalación en la Llibreria Pròleg. Barcelona, octubre-noviembre 2001.**

### **Alfabeto para fijar lo invisible.**

“El agua fluye en mi interior, la tierra se integra en mis raíces, el aire alimenta mis hojas, el fuego surge de mi fricción (...) mis raíces hurgan en el subsuelo, mi tronco mora en la tierra, mi copa se eleva hacia el cielo...”.

L. Etxebarría, *De todo lo visible y lo invisible*.

A Vanessa

Encuentros fortuitos, miradas desde el fondo a lo alto, letras colocadas a merced de los *ojos para ver* el sentido de una caligrafía que sólo una entiende desde lo más íntimo. Desde ese silencio que es nuestro lugar en el mundo, para Silvia Gubern<sup>1</sup>, el lugar donde nutrirse de palabras sin forma.

Bailarina de pasos de una danza invisible, Silvia se desliza como si fuera agua sobre la superficie de las cosas, en busca de su inicio, de la fuente desde donde partir y hallarse de nuevo. Así, sin prisas.

Desde la convicción, en su íntimo compromiso con el arte, de construir un imaginario nacido de la esencia. Gestando un arte donde lo aparente cede espacio a la imaginación, donde el interior trasciende permitiendo que lo real y lo tangible, la memoria y lo vivido se confundan en una misma obra. Pensamientos, que como el olvido, relatan lo que de ella conoce con letras de valor simbólico, específicamente personal, que enriquecen las páginas de un diccionario poblado de conceptos oníricos y subjetivos. Aquellos relativos a los sueños y al deseo.

Una caligrafía plasmada esta vez en la Llibreria Pròleg que suscita el eco de una realidad que “en lo visible vive (...) y vive en lo invisible que se encarna”.<sup>2</sup>

Lejos de caer en el fácil convencionalismo de la forma, las suyas están hechas de pensamiento: cada dibujo, pintura o poema, cada escultura, acción o instalación desde sus primeras obras a finales de los sesenta hasta el pasado otoño con la instalación *Aqua Vitae* (2001), mantiene estrechas relaciones con el reino animal, vegetal y natural y combinadas entre sí, configuran frases completas, melodías visuales, como en los jeroglíficos, tan secretos como lúdicos, contienen algo de esotérico y enigmático.

De la misma manera que Elena del Rivero tejía con perlas el *Entredós* (2000) del lenguaje de lo indecible, este otoño el espacio de la Llibreria Pròleg se ha abierto de nuevo a *La Relación*<sup>3</sup> con el alfabeto que Silvia Gubern crea para fijar lo invisible.

*Aqua Vitae* nos revela todo el significado del cual son portadores los signos que Silvia construye: instalaciones como *Mándala* (1992)<sup>4</sup> y *Soledad* (1998)<sup>5</sup> jugaban ya con elementos del cosmos: agua, tierra, fuego y aire como soporte a las cosas más elementales.

Colocada en el centro del espacio, la obra es descubierta por la mirada como un pequeño tesoro. *Agua* de vida al brotar, pura e

incontaminada, como los sueños, *Tierra* fecunda, que nutre la unión, la relación, *Fuego* alquímico, purificación, *Aire* espiritual e inspirador, soplos hasta lo más profundo.

El cuerpo (de Silvia, de cada mirada) es la fuente (de agua, de deseos), que se alza para saciar la sed de hallar un rincón tranquilo, en calma prestada a los sentidos. Fuente de agua, agua de vida, vida de mundos unidos al árbol de la vida que de sus raíces en la tierra se alza al cielo. Fuente, cuerpo que es cáliz y que contiene las energías espirituales que Silvia coge de lo alto, como símbolo de la encarnación, para postrarlas a nuestros pies. Copa de árbol o de cáliz, de agua inmortal y mágica, como debieran ser siempre los sueños.

Fuente esférica llena de tiempo que emerge y se sumerge de nuevo, eterno retorno a lo vivido, desde la tierra, poblada de piedras transparentes en las plantas de los pies, cuarzos, y de las manos, tesoros, al cielo, devolviendo encuentros, miradas y letras. Y silencios.

Fuente, pozo donde caer en alguna "dimensión ignorada", que nos lleve al eje, al centro, de todo, de uno mismo. Al sentido y a los sentidos. Al cuerpo y sus deseos. Árbol de vida alrededor del cual se ordena la existencia de lo visible, donde Silvia se sienta esta vez, con su cuerpo ceñido por una serpiente enroscada, regeneradora, como el agua de su fuente, que la lleva a lo sagrado que tiene el alma y a plasmar la energía que emana de su creación, eterna e inagotable.

Una serpiente que ejemplifica la totalidad de la vida del cosmos creado por la artista, y que se enrosca en la copa de la que beber su mirada sanadora: "la total sanación, es una santa unión y alianza con todas las fuerzas, energías y espíritus de la naturaleza."<sup>6</sup>

Así es como Silvia se detiene ante sus pensamientos, tocando lo que piensa con las manos, viéndose como es, interrogándose a sí misma.

Silvia recibe, evoca, canaliza, procesa y cubre el sentido de las formas espontáneas e inconscientes, en una ceremonia que incide en el imprevisible núcleo de la propia sorpresa. Enigmas que se presentan como un reto para la mirada, entre el misterio, la percepción y la capacidad de imaginación. De ahí su carácter mágico.

A Silvia le hubiera gustado ser bailarina, danzar igual que pintar sobre el aire, decir sin tener que utilizar palabras ni signos. Querría poderse expresar sin decir nada, mientras persigue nuevas formas para un pensamiento nunca estático. De este interés por el lenguaje, que va más allá de las convenciones, más allá de ella misma, nace su alfabeto para decir aquello que no tiene palabras, que sólo se siente.

Beatriz Espejo

**notas:**

1. Silvia Gubern (Barcelona, 1941) pertenece a la generación de "enfants terribles" de los sesenta que cambiaron el arte por la vida, o lo que es lo mismo, hicieron de la vida un arte. A partir de experiencias próximas a la escultura y la instalación, fue pionera en trabajos con goma-espuma y acciones de carácter efímero y conceptuales. Su creatividad se ha desarrollado con pinturas sobre vidrio, videocreación y diseño textil, manteniendo un lugar predominante el dibujo.

2. Francisco Brines, *La ronda del aire*; citado por L. Etxebarria en *De todo lo visible y lo invisible*, Barcelona: Espasa, 2001, 385

3. Con el nombre de *La Relación* se engloba una Colección de Arte y Punto de Investigación fundada el 2 de diciembre de 2000 en el Centro de Investigación DUODA, de la Universidad de Barcelona y que pasa por ser una colección de obra en papel de artistas españolas de los años setenta y de la actualidad, bajo el deseo de significar la relación en el presente. La Colección la van

formando las donaciones de las artistas que seleccionamos para que hagan una exposición de su trabajo en el espacio de la Llibreria Pròleg. En este marco debe leerse la instalación *Aqua Vitae/Agua de Vida* de Silvia Gubern.

4. "Mandala" fue una instalación realizada a propósito de la exposición/ *t'estimaré tret de l'enigma*, celebrada en el Centre d'Art Sta. Mònica en 1992. Ver catálogo.

5. "Soledad" fue una instalación realizada a propósito de una muestra retrospectiva en Llinars del Vallés en la casa modernista Can Bordoi en 1998.

6. Silvia Gubern, "La gran obra", artículo publicado en *DUODA*, Revista d'Estudis Feministes, num. 21, oct. 2001, 121-124.



**MARISA ORDÓÑEZ, *Esculturas 2001*. Barcelona, Galería Maria Villalba i Badia, del 27 de noviembre de 2001 al 4 de enero de 2002.**

Diecinueve esculturas inspiradas en libros de María Zambrano como *El sueño creador*, *Los sueños y el tiempo*, *Claros del bosque* y *Notas de un método*: este es el resultado espléndido de una relación de autodescubrimiento guiada por el descubrimiento de la obra de una de las filósofas del siglo XX que más supo escribir del amor y de la creación.

Los títulos de las obras expuestas dicen del encuentro y la relación entre la escultora y la filósofa: *Ensueño*, *El centro*, *Padecer*, *La palabra*, *Soledad*, *La vida*, *Hechizo*, *Nacer*, *Soñar*, *El corazón...* Cada una de ellas va acompañada del fragmento de texto que la ha inspirado y al que Marisa Ordóñez da forma en piedra, en madera o en bronce. He encontrado genial el corro de tres figuras humanas de granito que, acercando delicada y sólidamente sus cabezas, interpretan *El centro*, siendo el centro el amor. El texto de *Notas de un método* que le inspira y le acompaña dice: *Si no fuera imantado por un centro que atraiga a la psique, ávida y desvalida, al sentir originario aprisionado por su propia circunstancia; si no hubiese un centro que se sobreponga a las circunstancias mismas, por mucho que cuenten en la vida del sujeto, a la historia y sus maleficios, el hombre no sería un ser trascendente. [...] Ese centro que rige, tantas veces sin ser notado, se podría llamar amor; "l'amor qui move il sole e le altre stelle", con que se cierra la Divina Comedia. No hay más*



*"La Vida", Marisa Ordóñez, 2002.*

*comedia, pues que movido por él, tiempo y eternidad se unifican.*  
(Págs. 56-57).

Sin arrogancia y sin violencia alguna, las obras van haciendo mella según se miran, hasta sorprender de pronto a la espectadora o al espectador porque han tocado un lugar imprevisto de su sensibilidad, y en él han decidido quedarse. A mí me afectó profundamente la presencia casi endiablada en todas o en casi todas las obras del padecer; o sea, del padecimiento creador o poético que es el traer algo al mundo, sea una vida humana, un objeto, una fiesta, un escrito o una relación.

El padecimiento es distinto del sufrimiento, y muy distinto del sacrificio y del masoquismo, con los que la gente erudita los suele confundir en nuestro tiempo. Padecer es dejar que algo otro entre en mi cuerpo y, recibiéndolo sin prisa, me vaya transformando, como en la voz pasiva del verbo. Para padecer hace falta tener en cuenta que uno o una es criatura, o sea, que ha sido creado o creada por alguien que ya estaba y se ha hecho disponible; y hace falta, sobre todo, amar, amar abriéndose a lo otro. Muchos nombres propios de niña y muchas imágenes marianas, caseras o catedralicias —de la Piedad, del Tránsito, de los Dolores, las Angustias, la Amortecida...—, han recordado tradicionalmente la importancia del padecimiento, libremente elegido o acogido, en el proceso creador femenino/divino.

Pienso que esta muestra escultórica de Marisa Ordóñez replanta magistralmente en la vida singular el arte conceptual. Porque acierta a expresar el hecho de concebir, habitualmente omitido. Al expresar el concebir —además del concepto—, junta en la obra de arte las dos partes del símbolo: el concebir que se padece y el concepto que se echa al mundo; dos partes que solo juntas dicen la verdad del procesor creador femenino en toda su grandeza y en toda su belleza.

María-Milagros Rivera Garretas