

Di Pietro, María Virginia

Representaciones del mundo rural en los textos autobiográficos de Alicia Jurado y Grazia Deledda

**Tesis presentada para la obtención del grado de Magíster en
Literaturas Comparadas**

Directora: Minellono, María Teresita

*Di Pietro, M.V. (2015). Representaciones del mundo rural en los textos autobiográficos de Alicia Jurado y Grazia Deledda. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1148/te.1148.pdf>*

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**TESIS DE MAESTRÍA EN LITERATURAS Y
OTROS LENGUAJES ARTÍSTICOS
COMPARADOS**

TÍTULO: “Representaciones del mundo rural en los textos autobiográficos de Alicia Jurado y Grazia Deledda.”

MAESTRANDA: Profesora María Virginia Di Pietro

DIRECTORA: Doctora María Minellono

FECHA: 8 de Mayo de 2015

“Representaciones del mundo rural en los textos autobiográficos de Alicia Jurado y Grazia Deledda.”

Contenido

CAPÍTULO 1: PRELIMINARES	4
1.1. INTRODUCCIÓN	4
1.2. HIPÓTESIS	7
1.3. PLAN DE TRABAJO	8
 CAPÍTULO 2: ESTADO DE LA CUESTIÓN	 10
2.1. INTRODUCCIÓN	10
2.2. ESTUDIOS SOBRE GRAZIA DELEDDA	10
2.3. ESTUDIOS SOBRE ALICIA JURADO	13
2.4. IMPORTANCIA DE LA ELECCIÓN DEL TEMA	14
 CAPÍTULO 3: TEORÍA DEL COMPARATISMO	 17
3.1. DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS	17
3.2. APLICACIÓN DE POSTURAS TEÓRICAS DEL COMPARATISMO	19
 CAPÍTULO 4: GRAZIA DELEDDA Y ALICIA JURADO: HISTORIAS DE VIDA	 22
4.1. GRAZIA DELEDDA	22
4.2. ALICIA JURADO	24
4.3. FIGURAS DE ESCRITOR EN DELEDDA Y JURADO	26
 CAPÍTULO 5: ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE EL MUNDO RURAL Y SUS REPRESENTACIONES EN CERDEÑA	 36
5.1. RAYMOND WILLIAMS	36
5.2. GRAZIA DELEDDA Y EL MUNDO RURAL SARDO	37
 CAPÍTULO 6: AUTOBIOGRAFÍA Y EL MUNDO RURAL EN <i>COSIMA</i>	 47

6.1. EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN LA NOVELA	47
6.2. PAISAJES RURALES: ENTRE EL IDILIO Y LA REALIDAD	55
6.3. AUGURIOS, PREMONICIONES Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA	58
6.4. IMAGINARIO POPULAR, AUTOBIOGRAFÍA Y PROCESOS DE ESCRITURA	64
6.5. REESCRITURA DE LA TRADICIÓN ORAL SARDA	66
 CAPÍTULO 7: TRANSFORMACIONES LITERARIAS DE UN AMOR INFORTUNADO	 72
7.1. DIÁLOGOS EPISTOLARES: STANISLAO MANCA Y GRAZIA DELEDDA	72
7.2. EXPERIENCIA AMOROSA Y FICCIÓN	76
 CAPÍTULO 8: IMÁGENES DEL MUNDO RURAL EN LA POESÍA DE GRAZIA DELEDDA	 81
 CAPÍTULO 9: INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE ALICIA JURADO	 90
9.1.	90
9.2. <i>LEGUAS DE POLVO Y SUEÑO</i> EN EL MUNDO RURAL DE TAPALQUÉ	92
 CAPÍTULO 10: EL MUNDO RURAL EN <i>LEGUAS DE POLVO Y SUEÑO</i> DE ALICIA JURADO: LOS PERSONAJES FEMENINOS, EXCLUSIÓN Y SOMETIMIENTO	 96
10.1.	96
10.2.	99
10.3.	105
 CAPÍTULO 11: PERSONAJES DE LA CIUDAD EN EL ÁMBITO RURAL	 116
11.1.	116
11.2.	119
11.3. CONCLUSIONES	123
 CAPÍTULO 12: POESÍA, ENSAYO Y TRADUCCIÓN EN ALICIA JURADO	 125
12.1.	125
12.2.	131

CAPÍTULO 13: CONCLUSIONES	136
BIBLIOGRAFIA GENERAL	139
CORPUS DE POESIAS TRADUCIDAS	143
DISCORSO DI GRAZIA DELEDDA AL CONFERIMENTO DEL PREMIO NOBEL	149
DISCURSO DE GRAZIA DELEDDA AL RECIBIR EL PREMIO NOBEL	149
DISCURSO DE RECEPCION DE DOÑA ALICIA JURADO	150

CAPÍTULO 1: PRELIMINARES

1.1. INTRODUCCIÓN

La autobiografía exige un desdoblamiento del yo y un distanciamiento de las experiencias vividas para ser contadas a otros. Esta situación transforma las vivencias personales en una producción que se sustenta en una materia atractiva para “ese otro” que entra en contacto con la intimidad del narrador.

La autobiografía es una reelaboración que parte de la experiencia, dado que *“los recuerdos autobiográficos no son una copia literal del pasado, sino el resultado de una interpretación de ese pasado.”* (Amícola 37)

De esta manera, la reelaboración de *ese pasado* exige una toma de posición que compromete tanto el espacio como el tiempo del mundo recobrado de la historia personal. Ahora bien, una de las motivaciones que movilizaron la elección de este género se basó en la perspectiva del yo “mujer” que dibuja la realidad experimentada desde una representación que compromete aspectos diferentes a los del yo masculino.

El presente proyecto aspira demostrar cómo la expresión autobiográfica femenina funciona como testigo y agente motivador en una época de crisis y cambios socio-culturales profundos, dado que las prácticas discursivas y textuales son productos socio-históricos y que el texto literario está en relación de permeabilidad y de interacción constante.

Por otra parte, lo que rodea a un texto literario se relaciona con la mirada que lo construye y lo diferencia de otros. Esta afirmación nos introduce en otra cuestión que puede ser discutida: sólo la visión femenina intimista, pone en primer lugar el mundo afectivo, familiar e íntimo, en oposición al racionalismo de lo escrito por hombres...

El yo autobiográfico femenino está centrado en la cuestión de que *“el verdadero problema de todo el asunto radica en quién ejerce el dominio del Yo y cómo se posiciona el sujeto de la enunciación en el texto.”* (Amícola 203).

La representación de la realidad rural desde la visión femenina la trabajaré a partir de dos escritoras de principios del siglo XX: una italiana, otra argentina.

Grazia Deledda, quien recibió el Premio Nobel en el año 1926, escribió dos novelas netamente autobiográficas donde vuelca no sólo sus experiencias personales sino los cambios socioculturales y políticos que fueron muchas veces expresamente criticados por ella. Aún frente a la multiplicidad de puntos de vista sobre el corpus de la escritora sarda, que la ubican entre el verismo y el decadentismo (De Michelis -1938; Miccinesi -1981), se puede afirmar que existe en Deledda una interpretación minuciosa de la antropología de la cultura y de las costumbres del mundo rural, que corresponde a una visión más moderna. (Dubravka Dubravec Labas -2011)

Alicia Jurado, que fue miembro de la Academia Argentina de Letras, también vivió en ambientes rurales, en este caso, argentinos, y a través de sus cuentos y de su autobiografía construyó una visión crítica de su realidad.

Aunque fueron contemporáneas, Alicia Jurado respiró en su juventud el clima histórico que vivenció Deledda en su vejez. Es necesario ubicarnos en el escenario de la época, dado que la escritora italiana murió en 1936. Sin embargo, y a pesar de que Jurado alcanza a nutrirse de momentos y realidades más contemporáneas (murió en 2011), ambas volcaron en sus relatos autobiográficos una mirada intimista, y a la vez sumamente crítica de la sociedad campestre de su época. Cabe destacar que tanto Jurado como Deledda transgredieron lo que se esperaba de ellas en los siglos XIX y XX. Desde el relato autobiográfico, la voz femenina habla de la mujer en su entorno familiar, social, cultural y crea un escenario de análisis y discusión. Ambas voces se centraron en el ámbito rural regional aunque proyectaron sus miradas hacia enfoques más universales y críticos. Que no hayan vivido exactamente durante las mismas décadas, nos permite cotejar cómo fueron distanciándose sus particulares puntos de vista.

Trabajaré en un proceso de confrontación entre las dos visiones autobiográficas y las identificaciones de ambas voces con el clima histórico, social y cultural de la primera mitad del Novecientos. Intentaré demostrar de qué manera subsistió un común denominador en ambas escritoras más allá de sus diferencias y variantes de estilo. Ambas autoras elaboraron un desplazamiento del yo en el ámbito de la representación autobiográfica. Ellas comparten un escenario del mundo rural comentado y criticado por la voz narrativa, exponen una galería de mujeres a través de las cuales se pueden analizar los perfiles femeninos, sus aspectos positivos y negativos, al igual que los diferentes sufrimientos que encarnan cada uno de sus personajes, en contextos particulares.

En este sentido recurriré a la sociocrítica que “*se manifiesta entonces decididamente por el tratamiento de la obra concreta en su dimensión diacrónica en detrimento de las formalizaciones lógicas abstractas y sostiene que los textos no son unidades autosuficientes sino que establecen una relación de permeabilidad con las formas discursivas que circulan alrededor.*” (Elgue de Martini 11)

Siguiendo con el razonamiento planteado, la escritura del yo sirve como instrumento de indagación de una realidad que se manifiesta en un permanente juego dialógico del narrador con su sociedad. Sin embargo, la escritura autobiográfica, no posee la misma dimensión de veracidad propia de la historia, aunque no pertenece al mundo de lo pseudo.¹ (Minellono 3). Por otra parte, “*en lo íntimo no reside la verdad de la Historia, sino la vía –hoy privilegiada- para comprender la Historia como síntoma*” (Catelli 9). La representación autobiográfica genera una nueva dimensión donde se conjuga la historia con la visión subjetiva de la interioridad de un sujeto individual, que a su vez, se ha nutrido de sus vivencias personales.

Es motivador, en este marco, plantear la posibilidad de confrontar las miradas autobiográficas de dos escritoras, que a inicios del siglo XX, se abrieron camino y lograron una posición reconocida dentro del mundo de la literatura, y en una época donde las figuras femeninas comenzaban a posicionarse de manera efectiva: Virginia Woolf, Victoria y Silvina Ocampo, Alicia Jurado, Grazia Deledda.

En cuanto a la problemática de género, esta investigación pretende ubicarse en el marco del feminismo de principios de siglo. Todavía no se había desarrollado metodológicamente la deconstrucción del sujeto. De todas maneras, algunos estudios posteriores serán útiles para clarificar los procesos compositivos de los textos propuestos.

La literatura italiana presenta un vasto campo de investigación, muy rico y variado en infinidad de escritores; desde las figuras representativas del siglo XIV, con Dante, Petrarca y Boccaccio, quienes expresaron sus vivencias autobiográficas en obras reconocidas canónicamente, hasta los escritores de diversas épocas. Sin embargo, se observa un vacío importante en el abordaje de la autobiografía femenina italiana y muy poco material teórico sobre comparatismo, excepto los textos de Remo Ceserani.²

¹ Sobre esta cuestión consultar Minellono María, bibliografía página 9.

² Sobre este punto consultar bibliografía Ceserani Remo página 9.

Por todas estas razones, surgió la idea del presente trabajo. Muchos son los puntos de contacto entre ambas figuras y sus producciones, especialmente abordaré sus obras en el marco del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1994), a través del cual el narrador abre sus puertas a una intimidad que se inserta en una realidad social compleja, que el lector acepta como verdadera, más allá de que sea consciente de que está aceptando una convención.

Otro aspecto que despertó el interés de esta propuesta es la ausencia de trabajos de investigación que confronten la obra autobiográfica de Alicia Jurado con otras expresiones testimoniales femeninas. Tanto los cuatro volúmenes que contienen su autobiografía, como su libro de cuentos autobiográficos *Leguas de polvo y sueño*, pueden abrir un diálogo dinámico y fructífero con la literatura de principios de siglo y realizar un importante aporte sobre la mujer dentro de la sociedad argentina. Grazia Deledda enriquece también estas problemáticas en sus textos autobiográficos desde una mirada más subjetiva dado que asume una primera persona protagonista, a través de la trama ficcional de dos de sus novelas. Tampoco existen demasiados aportes críticos que hayan trabajado comparativamente sus expresiones literarias.

1.2. HIPÓTESIS

De acuerdo con lo expuesto, considero relevante profundizar el estudio comparativo a través de dos escritoras del siglo XX, con el estudio de los textos autobiográficos de Grazia Deledda y Alicia Jurado. Intentaré indagar sobre las siguientes hipótesis:

1. La situación histórica y cultural de la mujer en textos ficcionales, aporta información valiosa para la historia de la vida privada y la Historia del Tercer Nivel de una época.³
2. La voz femenina testimonial incorpora un tono desgarrador y a la vez intimista de denuncia social. Se entreteje el relato desde un punto de vista pasional, frontal en las visiones de ambas escritoras frente a la realidad.

³ Se entiende por historia del tercer nivel a la disciplina que se aleja del campo duro de la historia (política, social, económica) para indagar en fuentes de otro tipo, especialmente literarias. (Ver *Las paradojas de lo escrito: placer y verdad en el discurso historiográfico. Conversaciones con Roger Chartier*. Flier Patricia y Minellono María, dossier Revista Sociohistórica, Facultad de Humanidades, 2001, Nro. 8, p. 155-174).

3. Existe en el siglo XX una necesidad de “decir” problemáticas femeninas, más allá de un límite geográfico. No hay límites específicos porque se elabora una mirada crítica sobre la mujer en el ámbito social, urbano y rural.

4. Estas expresiones literarias no pueden prescindir de las transformaciones de los roles generales de la mujer y de las escritoras en particular en el contexto de la gran guerra y en el marco teórico de la postura beligerante de las primeras feministas (especialmente inglesas, francesas y norteamericanas).

5. Ambas autoras conocieron el éxito en proporciones inequitativas pero valederas: Grazia Deledda obtuvo el Premio Nobel de Literatura y Alicia Jurado fue incorporada a la Academia Argentina de Letras ocupando el sillón número 1 “Juan Bautista Alberdi” anteriormente asignado a Victoria Ocampo.

1.3. PLAN DE TRABAJO

1. Revisar los estudios teóricos sobre autobiografía de los críticos canónicos europeos, latinoamericanos y locales.

2. Abordar las cuestiones de género, especialmente las corrientes que podrían aplicarse a ambas escritoras en sus contextos epocales específicos.

3. Analizar las estrategias propias de la autobiografía y sus manifestaciones literarias particulares en los textos de ambas escritoras, subrayando las continuidades y las rupturas respecto a los textos autobiográficos canónicos.

4. Poner en práctica contribuciones teóricas recientes (Chartier, Bourdieu, Popovic) para el abordaje de cada texto en particular y la validación de la Historia del Tercer Nivel y de la vida privada donde ambas autoras podrían funcionar como fuentes privilegiadas a través de sus textos.

5. Revisar el corpus de textos literarios (poesías, cuentos, novelas, autobiografías) de ambas escritoras y realizar una selección, fundamentada por la pertinencia al género literario y a los aciertos estéticos de las mismas conforme sus méritos.

6. Realizar la traducción de los textos autobiográficos de Grazia Deledda de los que existen pocas publicaciones en español.

7. Incluir la traducción de las poesías de la escritora sarda, de difícil hallazgo en el mercado editorial argentino e italiano, como expresiones complementarias de la subjetividad presente en sus textos autobiográficos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
2. Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
3. Ceserani, Remo. “*Il ritorno della critica tematica: Riflessioni generali ed esperienze personali*”. En Elgue de Martini, Cristina *et al.* ; eds. *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en Literatura Comparada*. Tomo I. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura comparada y Universidad de Córdoba, 2005.
4. De Michelis, Euríalo. *Gracia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
5. Dubravka Dubravec, Labas. *Gracia deledda e la “Piccola avanguardia romana”*. Roma: Carocci Editore, 2011.
6. Elgue de Martini, Cristina. *La literatura como objeto social*. Buenos Aires: Invenio, Universidad del Centro Educativo Latinoamericano, 2003.
7. Flier, Patricia; Minellono, María. *Las paradojas de lo escrito: placer y verdad en el discurso historiográfico. Conversaciones con Roger Chartier*. La Plata: Memoria Académica, FaHCE, 2001.
8. Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul S.A., 1994.
9. Miccinesi, Mario. *Grazia Deledda*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1981.
10. Minellono, María Teresita. *Literatura e historia*. La Plata: Memoria Académica, FaHCE, 1997.

CAPÍTULO 2:

ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. INTRODUCCIÓN

Los estudios críticos literarios sobre autobiografía en general y autobiografía femenina en particular, han sido prolíficos a nivel mundial. En Argentina existe un vasto corpus de textos autobiográficos (memorias, epistolarios, diarios de viaje, diarios íntimos, testimonios, y se han utilizado géneros diversos tales como la prosa y la poesía).

Nicolás Rosa (1990), Adolfo Prieto (2003), Paul Ricoeur (2000), Walter Benjamin (1940), Jean Starobinsky (1970), Pierre Bourdieu (2005), Silvia Molloy (2001), José Amicola (2007), Nora Catelli (2007), Alberto Giordano (2008), Julio Premat (2009) entre otros, han aportado elementos teóricos sobre los textos autobiográficos que se utilizarán en este trabajo.⁴

También existen estudios sociales, políticos y culturales referidos al mundo rural del siglo XX. Sin embargo, las dos escritoras en las que centramos nuestro estudio, no han sido todavía abordadas desde la visión autobiográfica en un contexto social complejo y con puntos de contacto.

Por otra parte, existen pocas traducciones de toda la obra de Deledda, por lo cual la difusión y el estudio crítico desarrollado en nuestro país se circunscribe a los textos traducidos al español. Intentaré realizar un análisis profundo en todos sus textos autobiográficos, inclusive en los que sólo están editados en lengua original.

2.2. ESTUDIOS SOBRE GRAZIA DELEDDA

Los estudios críticos concernientes a la obra de Grazia Deledda han enfocado generalmente la problemática del estilo narrativo y de la corriente literaria donde podría ubicarse la producción de la escritora sarda. Tal es el caso de Euríalo De Michelis, quien en 1938 elaboró un exhaustivo estudio donde analizó las corrientes literarias frecuentadas

⁴ Sobre estos autores, consultar las obras específicas en la bibliografía de este capítulo y en la bibliografía general de la tesis.

por Deledda: por un lado, en un romanticismo tardío, con clara influencia de Dumas y de Víctor Hugo; De Michelis cita las palabras de la escritora: *“Oh, la penna, la penna di Victor Hugo per un’ora sola, per descrivere queste lotte interne, queste tempeste in un cranio! Senza di essa chi potrà mai descriverle? Non la mia povera penna di certo...”* (De Michelis 14)⁵, por otro lado, se inclina a una “profundización realista-moral” para pasar luego a la experiencia decadente- simbolista. (De Michelis 135)

Dubravec Labas (2011) trazó un panorama de los estudios críticos sobre la escritora sarda y observó que otros han analizado su obra a partir de tópicos recurrentes, tales como la moral y el folklore, subrayando el regionalismo presente en sus páginas. En este recorrido crítico se encuentra a Giuseppe Petronio quien afirma de todas maneras que el término “decadentismo”, le parecía todavía válido.⁶ Significa que no se opone a la visión crítica anterior, sino que la enriquece con nuevos aportes, que responden a los movimientos interiores y estéticos de Grazia Deledda.

A partir de los años ’70 los críticos reconocieron otros aspectos de la obra deleddiana con su inclusión en el verismo, y asimismo estudios más actuales han focalizado sus investigaciones en la relación de la escritora con el público y la tradición sarda pero desde una mirada más atenta a la expresión social y cultural de su contexto histórico.

Tal será el caso de Olga Lombardi (1989) y Nicola Tanda (1992), estudioso de las tradiciones de la isla, que fundamenta su análisis en los aspectos geográficos, y la relación de los escritores sardos con su tierra. Tanda retoma la idea de Asor Rosa y sustenta sus estudios sobre la “base antropológica de la literatura” (Tanda 9).⁷ Se sitúa así en el mundo cultural de la isla que vio nacer a Grazia Deledda y afirma:

“Se si considera che il sistema letterario nazionale si assesta e si consolida con l’unità d’Italia e si specifica nei subsistemi delle varie culture regionali, si può a ragione sostenere che il subsistema regionale sardo, che insiste sulla cultura e sulla lingua

⁵ *“¡Oh, la pluma, la pluma de Víctor Hugo por una sola hora, para describir estas luchas internas, estas tempestades en un cráneo! Sin ella, ¿quién podrá jamás describirlo? No mi pobre pluma por cierto”*

⁶ Consultar sobre estas afirmaciones: Petronio, Giuseppe. *Grazia Deledda e i suoi critici*. (En : “Atti del seminario di studi “Grazia Deledda e la cultura sarda fra ‘800 e ‘900” 1986, vol 2. Nuoro, 25, 26, 27 de septiembre de 1986. Collu.U Editor, Cagliari, 1992-94).

⁷ *“Prendiamo atto delle teorie e del sistema concettuale che sono sottesi a La Letteratura italiana di Asor Rosa e assumiamola come punto di arrivo di una elaborazione che ha portato la storiografia letteraria a riconoscere la ‘base antropologica della letteratura’.”*
(Las traducciones me pertenecen)

sarda, si comporta e funziona dal suo interno verso l'esterno come un vero e proprio diasistema linguistico e letterario."⁸ (Tanda 13)

A su vez, Neria de Giovanni (1995) aborda los textos deleddianos desde diversas perspectivas, entre las cuales plantea una lectura que interesa particularmente para este trabajo, y es la de la escritura femenina, a través de la cual relaciona diversas voces literarias europeas para analizar las representaciones comunes, los imaginarios y las sensibilidades factibles de ser confrontadas unas con otras. Realiza su enfoque desde una visión europea, pero de utilidad para enriquecer la investigación con nuevas proyecciones comparatísticas entre la escritura femenina deleddiana y la de la argentina Alicia Jurado.

En cuanto a la autobiografía, existen estudios recientes que han desarrollado el género en *Cosima* (1937), la novela inconclusa de Grazia Deledda, editada luego de su muerte la que escribió en tercera persona pero no oculta su carácter testimonial. Sin embargo, no se la ha estudiado de manera conjunta con *Il paese del vento* (1931), otra de las novelas de su madurez, perteneciente a los relatos que se inspiran en los paisajes de Cervia, la ciudad balnearia de la región de Emilia-Romagna (Ricci- Gagliardi 33). Según el pacto autobiográfico de Lejeune, el texto se caracteriza por la narración en primera persona del protagonista.

Aún no ha sido estudiada en Grazia Deledda la trama testimonial que se sustenta en las experiencias de un amor infortunado vivido por la joven escritora cuando aún habitaba en Nuoro. Abre este campo significativo la investigación que realizó Anna Folli (2010) a partir de la recopilación de las cartas que la escritora envió a su amigo Stanis Manca entre los años 1891 y 1909. Folli analizó la relación tempestuosa que osciló entre la idealización y la desilusión, entre la admiración y la vergüenza por su experiencia afectiva.

Aún no se ha trabajado la reelaboración, la prefiguración autobiográfica (Starobinsky) de su madurez que aborda Deledda en la novela de 1931 y que intentará relacionar con el personaje de Stanislao Manca, a través de la correspondencia recuperada por Anna Dolfi. La distancia cronológica existente entre las cartas de la juventud y la escritura de *Il paese del vento*, aportan una mayor decantación en la tarea compositiva,

⁸ "Si se considera que el sistema literario nacional se ajusta y se consolida con la unidad de Italia y se especifica en los subsistemas de las diferentes culturas regionales, se puede con razón sostener que el subsistema regional sardo, que insiste sobre la cultura y la lengua sarda, se comporta y funciona desde lo interno hacia lo externo como un verdadero y propio diasistema lingüístico y literario." (La traducción me pertenece)

permiten alcanzar un alto nivel de simbolismo y depuración de las vivencias personales despojadas de la pasión juvenil.

Además de recorrer las dos obras autobiográficas desde esta perspectiva, analizaré las problemáticas que se plantean y a través de las cuales se reconocen juicios en torno de la mujer, el matrimonio, la vida y la muerte, entre otros temas significativos. Son cuestiones desarrolladas por los críticos mencionados, pero no han sido confrontadas con ninguna producción literaria femenina de nuestro país, tal como es nuestro propósito.

2.3. ESTUDIOS SOBRE ALICIA JURADO

Respecto de la escritora argentina, no se ha desarrollado todavía una crítica relevante sobre su producción literaria. Se han difundido principalmente sus estudios analíticos sobre Borges y sus traducciones y trabajos sobre Hudson, en especial la traducción y prólogo de los *Cuentos escogidos* del autor citado titulados “*El ombú*”, “*Historia de un overo*” y “*El niño diablo*” (2009). También tradujo la novela de Hudson *Ralph Herne* (2006) que plantea los episodios de la fiebre amarilla en Buenos Aires y la participación de un médico inglés que da título al texto.

Sus textos ficcionales han abierto múltiples enfoques de análisis, tanto sus poesías como sus cuentos, además de los cuatro tomos de experiencias autobiográficas titulados respectivamente “*Descubrimiento del mundo (1922-1952)*” publicado en 1989; “*El mundo de la palabra (1952-1972)*” en 1990; “*Las despedidas (1972- 1992)*” en 1992 y “*Epílogo (1992-2002)*”, en 2003.

Presenta este material un vasto campo de investigación todavía sin explorar y que nos permitirá incursionar el trabajo desde una mirada comparatística en un análisis sociocrítico de los textos, centrándonos en las producciones autobiográficas de Alicia Jurado. Tenemos además su producción ficcional donde vuelve el escenario de su infancia, adolescencia, juventud y aún su madurez, tal el caso de los cuentos que integran *Leguas de polvo y sueño* (1946).

Un estudio crítico sobre este campo inexplorado aportará un nuevo capítulo al campo de la autobiografía femenina y argentina. Es productivo e importante plantear la visión de las mujeres en un mundo en cambio y Jurado se incluye como una voz femenina

que ha participado de los ámbitos intelectuales de numerosas mujeres del país, como Victoria Ocampo y Olga Orozco entre otras.

2.4. IMPORTANCIA DE LA ELECCIÓN DEL TEMA

Como ya fue anticipado, desde la perspectiva comparatística entre ambas escritoras se abre un campo de investigación no frecuentado. Muchas razones nos inducen a aventurar esta aproximación:

a) La proximidad temporal y generacional entre la vida y la producción de ambas escritoras.

b) La vinculación muy fuerte con el medio rural, con variaciones que oscilan desde la práctica del regionalismo en la escritora sarda hasta la concepción acuñada en el imaginario de la literatura argentina del espacio rural como una alternativa para el desasosiego y el enajenamiento de las ciudades, en el caso de la argentina, quien además tuvo formación como bióloga, cuestión que mediatiza su relación con la naturaleza.

c) La frecuentación del género autobiográfico por ambas escritoras.

d) El reconocimiento del éxito de ambas escritoras en la cultura de sus respectivos países. En el trazo de Grazia Deledda esta valoración trascendió los límites nacionales a través de la obtención del Premio Nobel (1926) y en el de Alicia Jurado, está vinculado a su elección como integrante de la Academia Argentina de Letras.⁹

e) Asimismo señalamos otra coincidencia entre los géneros que abordaron: Grazia Deledda tanto como Alicia Jurado cultivaron la poesía durante la juventud, y una diferencia, Alicia Jurado fue traductora del inglés de la obra de Hudson y además autora de ensayos de importancia, como su estudio sobre Oscar Wilde o la novelista española Emilia Pardo Bazán, además del trabajo ensayístico sobre Cunninghame Graham por el que recibió el Premio Nacional de Literatura (categoría ensayo) en 1983.

Grazia Deledda en la Argentina no ha sido estudiada y mucho menos desde un enfoque comparatístico. Posiblemente esta circunstancia se debe a que su obra no ha contado con traducciones en vida de la autora ni posteriores a su muerte. Únicamente existe en español una edición de obras escogidas de Aguilar (1958) en dos tomos. Se encuentran otras ediciones en español de su novela *Cosima*, tal como la de 1946 (Espasa

⁹ La Academia Argentina de Letras la contó entre sus Académicos de número.

Calpe) y también la de 2003 (*Arci solidarietà Cesenate, Proyecto Un mar de sueños*), Italia.¹⁰ Respecto a *Il paese del vento*, se cuenta únicamente con la traducción de Aguilar correspondiente a la edición ya citada.

Este obstáculo pretendo resolverlo con la confrontación constante de la versión en castellano con la edición en italiano.

A pesar de que la autobiografía femenina en la literatura argentina consta de producciones importantes, aún no se ha estudiado a Alicia Jurado dentro del género ni tampoco se la ha tenido en cuenta como investigadora y traductora.

La elección de esta temática abre la posibilidad de otras investigaciones para conocer a esta escritora italiana. Un estudio minucioso de la autobiografía en ambas escritoras nos llevará a la elaboración de nuevos interrogantes y nuevas miradas sobre las obras de las dos mujeres que supieron ver más allá de su tiempo y de sus espacios universalizando las experiencias vividas para crear un compromiso con la sociedad de su tiempo y de los tiempos futuros.

BIBLIOGRAFÍA

1. Amicola, José. *Autobiografía como Autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
2. Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
3. Bourdieu, Pierre. *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2005.
4. Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido del espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
5. De Giovanni, Neria. *“Europea” Identità e scrittura*. Alghero: Nemapress Editrice, 1995.
6. De Giovanni, Neria. *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano direttore della Rivista Letteraria*. Alghero: Nemapress Editrice, 2004.
7. Deledda, Grazia. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori, 1993.
8. Deledda, Grazia. *Obras escogidas. Tomo II*. Madrid: Aguilar, 1958.
9. Deledda, Grazia. Cosima. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.
10. De Michelis, Euríalo. *Gracia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
11. Dolfi, Anna. *Grazia Deledda. Amore lontano. Lettere al gigante biondo*. Milano: Fetrinelli, 2010.
12. Dubravka Dubravec, Labas. *Gracia Deledda e la “Piccola avanguardia romana”*. Roma: Carocci Editore, 2011.

¹⁰ Aunque publicada en Italia, se trata de una traducción al español, de María Teresa Navarro Salazar.

13. Fadda, María Rita. "Il lessico cromático nella produzione giovanile di Grazia Deledda". (En: Bollettino di Studi Sardi, Anno 3, numero 3, Cagliari: CUEC Editrice, 2010).
14. Flier, Patricia; Minnello, María. *Las paradojas de lo escrito: placer y verdad en el discurso historiográfico. Conversaciones con Roger Chartier*. La Plata: Memoria Académica, FAHCE, 2006.
15. Gagliardi, Elena. *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*. Ravenna: Longo Editore, 2010.
16. Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
17. Hudson Willams. *Cuentos escogidos: El ombú; Historia de un overo; El niño diablo. Traducción de Alicia Jurado*. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora, 2009.
18. Hudson Willams. *Ralph Herne. Traducción de Alicia Jurado*. Buenos Aires, Letemendia Casa Editora, 2006.
19. Jurado, Alicia. *Centenario de Oscar Wilde*. Boletín de la Academia Argentina de Letras, ISSN 0001-3757, Vol. 65, N° 257-258, 2000 , págs. 397-404
20. Jurado, Alicia. *Homenaje a Emilia Pardo Bazán*. Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXVI, N° 259-260, enero-junio 2001.
21. Jurado, Alicia. *Descubrimiento del mundo. Memorias I (1922-1952)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
22. Jurado, Alicia. *El mundo de la palabra. Memorias II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
23. Jurado, Alicia. *Las despedidas. Memorias III (1972-1992)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
24. Jurado, Alicia. *Epílogo. Memorias IV (1992-2002)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.
25. Jurado, Alicia. *Leguas de polvo y sueño*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.
26. Jurado, Alicia. *Vida y obra de W.H.Hudson*. (3° ed.). Buenos Aires: Letemendia Casa Editora, 2007.
27. Lombardi, Olga. *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia Editore, 1989.
28. Miccinesi, Mario. *Grazia Deledda*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
29. Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
30. Petronio, Giuseppe. *Grazia Deledda e i suoi critici*. (En: "Atti del seminario di studi "Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900" 1986, vol 2. Nuoro, 25, 26, 27 de septiembre de 1986. Collu.U Editor, Cagliari, 1992-94).
31. Prieto, Adolfo. *La Literatura Autobiográfica Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
32. Ricci, Manuela-Gagliardi, Elena. *Nel paese del vento*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
33. Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
34. Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur S.R.L, 1990.
35. Starobinsky, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.
36. Tanda Nicola. *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.

CAPÍTULO 3:

TEORÍA DEL COMPARATISMO

3.1. DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

Las literaturas comparadas han sido definidas de distintas maneras. Prower habla del “estudio comparado de la literatura”. Retomando a Croce, este crítico señaló que la clave de su abordaje es la comparación, pero va más allá, afirmando que esas comparaciones trascienden las fronteras nacionales (Prawer 22). En esta línea de pensamiento encontramos la definición de Sayce, también citado por Prawer, que establece diferencias entre la literatura general y la comparada y define a esta última como *“El estudio de las relaciones entre las literaturas nacionales”* (Prower 23).

Susan Bassnet, ya en la década de los '90, se refiere a la literatura comparada como *“el estudio de textos a través de diferentes culturas, que abarca un ámbito interdisciplinario y que tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio.”* (Bassnett 87)

Si confrontamos las dos definiciones, a las que podemos sumar otras, podremos vislumbrar uno de los procesos madurativos que fue transformando la metodología a lo largo del tiempo. Bassnett no se refiere a literaturas nacionales sino a culturas. A su vez, compromete experiencias que superan el campo literario, dado que involucra la interdisciplina, además de proyectar la visión del comparatismo hacia diferentes momentos históricos y situaciones espaciales. Esta definición mucho más abarcativa, permite al crítico trabajar en un campo de investigación sin límites condicionantes, pudiendo “comparar” lenguajes, disciplinas y experiencias de diferente origen.

A su vez, para Dogwe Fokkema (Fokkema 151), la literatura comparada debe centrarse en la historicidad del texto literario, es decir, en las circunstancias específicas en las que se produjo y recibió. En su estudio de textos en diferentes lenguas y culturas diversas, hace uso de los aportes de la lingüística, la semiótica y de las otras disciplinas.

Agrega a las categorías expuestas el campo de la traducción, la confrontación de textos en distintas lenguas, favoreciendo nuevos tipos de análisis interculturales.¹¹

De esta manera, *“el comparatista se coloca en las fronteras lingüísticas o nacionales, controla los intercambios de temas, ideas, libros o sentimientos entre dos o varias literaturas.”* (Franco Carvahlal 35)

Como disciplina, la literatura comparada surgió durante el siglo XIX en pleno auge del cosmopolitismo, cuando nació la curiosidad por lo exótico para comparar estructuras o fenómenos análogos. Se intentan establecer leyes generales, sobre todo usando el modelo de las ciencias naturales. Sin embargo, esta tendencia se proyectó hacia todos los campos con el fin de cotejar efectos o temáticas en común estudiadas desde diversas disciplinas (Franco Carvahlal 13). De todas maneras, existen antecedentes previos. Herder, en el siglo XVIII, comparó la poesía inglesa con la poesía alemana. (Brunel 6).

A su vez Coutinho (2003) describió los primeros pasos de la Literatura Comparada como disciplina literaria. Se refirió al nacimiento de la primera escuela francesa, caracterizada por un fuerte historicismo: *“La literatura Comparada era vista como una rama de la Historia de la Literatura, y los autores, obras y movimientos como manifestaciones de un contexto determinado, y por lo tanto abordados por una óptica extrínseca.”* (Coutinho 14-15).

En 1958 surgió la que luego sería llamada escuela americana; la misma presentó una mirada desde una óptica más moderna; la literatura se situaría en un diálogo permanente entre el texto y el contexto.

“Su crítica incide sobre el historicismo tradicional, pero no sobre la dimensión histórica, que no debe estar ausente en el abordaje del fenómeno literario.” (Coutinho 16)

Esta visión amplió los estudios comparatísticos porque planteó la perspectiva desde la interdisciplinariedad sin fronteras nacionales, siempre a través de una concepción metodológica y científica.

También reconocemos expresiones importantes en la escuela soviética que sustentan sus estudios en la concepción de la literatura como expresión de la sociedad.

¹¹ Sobre este punto consultar: Fokkema, Dowe. La literatura comparada y el nuevo paradigma. (En: Dolores Romero López (ed.): "Orientaciones en literatura comparada", Madrid: Arco/Libros, 1998)

Es importante volver a una aclaración que desarrolló Carvalhal en su estudio: No existen dos bloques diferenciados entre la escuela francesa y la norteamericana. Cito:

“la incompatibilidad entre ellas no es tan grande como se podría suponer, pues entre los comparatistas norteamericanos hay muchos de orientación historicista” y por otro lado, hay “variados campos de actuación de los estudiosos franceses.” (Carvalhal 20)

En Latinoamérica tuvo vital importancia la incorporación de la categoría de “transculturación”, término acuñado por Ángel Rama, dado que le es útil para pensar la literatura latinoamericana como un proceso de apropiación de las formas y movimientos producidos por la literatura, y las relaciones a veces discutida entre países centrales y periféricos.¹² (Coutinho 20)

3.2. APLICACIÓN DE POSTURAS TEÓRICAS DEL COMPARATISMO

Profundizaré el marco teórico con dos estudios que servirán de soporte a este trabajo: por un lado, la visión de Cristina Elgue de Martini desde la sociocrítica, quien afirma que *“la vuelta al contexto que ha realizado la sociocrítica es una vuelta enriquecida por el camino recorrido por la crítica a lo largo del siglo. Entonces, cuando decimos ‘literatura como objeto social’, el concepto de literatura no pierde todo ese contenido acumulado a través de los ensayos críticos de Jorge Luis Borges, de T.S Eliot, de Octavio Paz y ¿por qué no?, de estructuralistas como Jakobson y Greimas.”* (Elgue de Martini 18)

Por otro lado, trabajaré la visión de Remo Ceserani, de la Universidad de Bologna, quien asumió la crítica temática como eje de investigación en los campos culturales. El crítico italiano sostuvo que a pesar de los comentarios adversos de diferentes estudiosos como Jakobson, y a pesar de todos los intentos de erradicar este tipo de análisis, *“le ricerche tematiche hanno continuato ad avere un posto considerevole negli studi letterari: molte tesi di dottorato, molti lavori di comparatistica letteraria sono in realtà esempi di critica tematica, anche abbastanza tradizionale.”*¹³ (Ceserani 21)

¹² Existen otros teóricos del comparatismo tales como Jean Bessière, Jonatan Culler, Yves Chevrel, Henry Remak, Adrián Marino, Pierre Swiggers, Miguel Mellino, Rolando Costa Picazo, cada uno de los cuales realiza aportes específicos que amplían los contenidos teóricos de los enfoques comparatísticos, tal como podemos observar en la bibliografía específica de este capítulo.

¹³ *“las investigaciones temáticas han continuado teniendo un lugar considerable en los estudios literarios: numerosas tesis de doctorados, numerosos trabajos de comparatismo literario, son en realidad ejemplos de crítica temática, también bastante tradicional.”* (La traducción me pertenece)

Sin embargo, aunque desde esta postura crítica se retoma la idea tradicional de la crítica temática, se plantea un nuevo y original modo de práctica de análisis, dado que esta perspectiva integra y dialoga permanentemente con estudios de corte formalista. Porque:

*“la nuova critica tematica ragiona in termini di ‘strutture tematiche’ e ‘sistemi semantici’, rifugge sia dalla piatta raccolta positivistica dei dati testuali sia dalla tendenza, sempre presente nella critica tematica tradizionale, a ricondurre i temi agli archetipi universali e permanenti, di impronta junghiana, che si suppone siano eternamente presenti nella psiche dell’uomo. Ritiene invece che temi e strutture siano riportabili a formazioni storiche dell’immaginario e siano costituenti importanti dei ‘modi’ dell’immaginario, cioè delle modalità con cui esso dà forma e rappresentazione alle nostre esperienze, ai nostri bisogni profondi e alle nostre concezioni del mondo.”*¹⁴ (Ceserani 22)

Esta postura crítica favorece el cotejo entre las producciones literarias de ambas escritoras, dado que existe un fundamento temático que las acerca más allá de sus señaladas diferencias. Además, el estudioso italiano afirma que, *“a differenza di ricerche tematiche più semplici, prevede un rapporto con questioni culturali molto ampie (storia della medicina, concezioni del corpo umano, storia delle idee e degli intellettuali); suggerisce, inoltre, con forza una riflessione sul rapporto fra cambiamenti storici e permanenze tematiche”*¹⁵ (Ceserani 22), una reflexión que se resemantiza a lo largo del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bassnett, Susan. *¿Qué significa literatura comparada hoy?* (En: Dolores Romero López (ed.): *"Orientaciones en literatura comparada"*, Madrid: Arco/Libros, 1998)
2. Brunel Pierre, Chevrel Yves. *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI Editores: Mexico, 1994.
3. Ceserani, Remo. *Il ritorno della critica tematica: riflessioni generali ed esperienze personali*. (En: *Espacio, memoria e identidad. Configuraciones en la literatura comparada*. Córdoba: Comunicarte, 2005).

¹⁴ *“la nueva crítica temática razona en términos de ‘estructuras temáticas’ y de ‘sistemas semánticos’, escapa tanto a la base positivista de los datos textuales, como a la tendencia, siempre presente en la crítica temática tradicional de conducir los temas a los arquetipos universales y permanentes, de impronta junguiana que se suponen siempre presentes en la psiquis del hombre. Considera en cambio que temas y estructuras sean transportadas a formaciones históricas del imaginario y sean parte importante de los ‘modos’ del imaginario, es decir, de las modalidades de dar forma y representación a nuestras experiencias, a nuestras necesidades profundas y a nuestras cosmovisiones del mundo.”*

¹⁵ *“a diferencia de las investigaciones temáticas más simples, espera un diálogo con cuestiones culturales muy amplias (historia de la medicina, concepciones del cuerpo humano, historia de las ideas y de los intelectuales); sugiere, además, necesariamente, una reflexión sobre la relación entre cambios históricos y constantes temáticas.”*

(Todas las traducciones me pertenecen)

4. Coutinho, Eduardo F. *Literatura comparada en América Latina*. Colombia: Editorial Universidad del Valle, 2003.
5. Elgue de Martini, Cristina. "*La literatura como objeto social*". Rosario: Invenio, 2003.
6. Franco Carvalhal, Tania. *Literatura comparada*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996.
7. Fokkema, Dowe. *La literatura comparada y el problema de la formación del canon*. (En: Dolores Romero López (ed.): "*Orientaciones en literatura comparada*", Madrid: Arco/Libros, 1998).
8. Fokkema, Dowe. *La literatura comparada y el nuevo paradigma*. (En: Dolores Romero López (ed.): "*Orientaciones en literatura comparada*", Madrid: Arco/Libros, 1998).
9. Prower, S.S. *¿Qué es la literatura comparada?* (En: Dolores Romero López (ed.): "*Orientaciones en literatura comparada*", Madrid: Arco/Libros, 1998).

CAPÍTULO 4:

GRAZIA DELEDDA Y ALICIA JURADO: HISTORIAS DE VIDA

4.1. GRAZIA DELEDDA

María Grazia Cosima Damiana Deledda nació en Nuoro el 27 de setiembre de 1871 dentro de una familia que podía ser considerada con buena posición económica. Su padre era propietario de tierras y se dedicaba al cultivo. Comerciaza azúcar, queso y lana, además de carbón. Su madre, Francesca Cambosu, veinte años más joven que su esposo, podría verse como una fiel representante de las mujeres de la civilización rural sarda. La escritora la describe en *Cosima* (1937) como una mujer “*col suo pallido viso dal naso un po'aquilino, la bocca già appassita e i capelli già grigi: né giovane né vecchia, come la bambina l'aveva sempre conosciuta; né allegra né triste, quasi impassibile e quasi enigmatica.*”¹⁶ (Deledda 964)

El recuerdo infantil reconoce el afecto callado y silencioso del amor maternal frente al padecimiento de una angina infantil:

*“Giaceva nel letto della camera a pian terreno, e nei momenti di lucidità vedeva il viso pallido della madre piegarsi sul suo e ne provava un senso di frescura come se una ninfea umida la sfiorasse...”*¹⁷ (Deledda 970)

Tuvo dos hermanos, Santus y Andrea, y cinco hermanas, dos mayores y dos menores; quienes recibieron una instrucción más completa fueron los varones, tal como lo pautaba la época, y a las mujeres se les permitió estudiar hasta el cuarto grado del nivel elemental. Esta situación llevó a Grazia a nutrirse de los libros que traían sus hermanos y a leerlos con avidez, además de las revistas literarias de moda que llegaban a su alcance.

Debió vivir experiencias tristes, a veces traumáticas, como la muerte de dos de sus hermanas: Giovanna, de seis años, y Enza, quien murió durante su parto prematuro en 1896.

¹⁶ “*de rostro pálido, de nariz un poco aguileña, la boca algo mustia y los cabellos grises: ni joven ni vieja, como siempre la había conocido la niña; ni alegre ni triste, casi impasible y casi enigmática.*”

¹⁷ “*Yacía en la cama del cuarto del piso bajo y en los momentos de lucidez, observaba el rostro pálido de la madre inclinarse sobre el suyo, y percibía una sensación de frescura como si la acariciara una ninfa húmeda.*”

(Todas las traducciones me pertenecen)

El fallecimiento de su padre, en 1892 generó un desequilibrio en la intimidad de la familia, tanto en el nivel económico como en el afectivo. Sus dos hermanos provocaron inquietantes situaciones: Santus abandonó sus estudios y se entregó al alcoholismo que lo acompañaría toda su vida. Andrea, fue apresado por robo y falsificación. En varios textos se recuerdan estas circunstancias dolorosas, encarnándolas en diferentes personajes novelescos o despojados de las vestiduras de la ficción: *Elías Portolu* (1900)¹⁸, *La hiedra* (1906)¹⁹, *Cañas al viento* (1913)²⁰, *Cosima* (1937).

En 1895 publicó su primera novela: *Almas honestas*, y al año siguiente, *El camino del mal*, en la editorial Speirani de Turín. A partir de ese momento, no dejó la escritura. En 1900 se casó con Palmiro Madesani y se trasladó a Roma, abandonando la isla. La escritura de sus novelas se sucedieron de manera constante: *El viejo de la montaña* (1900), *Después del divorcio* (1902), *Elias Portolu* (1903), *Cenizas* (1904), *Nostalgias* (1905), *La hiedra* (1906) y una serie que continúa el ritmo de producción que ha adquirido.

Luego de un tiempo de permanencia en Roma, la visión nostálgica del mundo sardo se agudizó en estos textos y fue desarrollando una percepción más idealizada del mundo simple y rústico de la isla, aunque nunca dejó de referirse negativamente a las envidias, las maledicencias y los prejuicios que tanto la hicieron sufrir durante su adolescencia. Estos primeros años en Roma fortalecieron su escritura y “*con il distacco dall’Isola, sembra che sia più nitido lo specifico letterario sardo della sua poetica.*”²¹ (De Giovanni 35). Su vida pública es muy limitada. Vivió en la intimidad de su matrimonio y sus tres hijos, acompañados por unos pocos amigos, entre los que podemos contar a Federigo Tozzi y Marino Moretti. Años más tarde también se incorporó Ungaretti a su círculo.

Desde 1929 hasta 1935 transcurrieron sus vacaciones en Cervia, ciudad frente al Adriático. Es en este lugar donde ubica las tramas de muchas de sus historias, entre las que se encuentra “*Il paese del vento*”, “*parcialmente autobiográfica*” (De Giovanni 38),

¹⁸ Elias è un debole, un uomo che non sa affrontare la realtà in ella vita del quale la presenza del male e del dolore ha modo di affermarsi proprio per le carenze del suo carattere, ma nello stesso tempo vi è anche, in lui, una qualità che lo riscatta ed è la sua paziente accettazione del dolore, la sua offerta di se stesso alla sofferenza. (Miccinesi 45)

¹⁹ Paulu è un vizioso assolutamente incapace di trattenersi dallo spendere denaro specialmente quando si trova con gli amici, fa continuamente promesse destinate a non essere mai mantenute, manca del minimo senso di responsabilità. (Miccinesi 49)

²⁰ Giacinto, il figlio di Lia, comincia a far vita stegolata, contrae debiti con la vecchia usuraia del paese e firma cambiali a nome delle sue ignari parenti (Miccinesi 66)

²¹ “*con el alejamiento de la isla, pareciera ser más nitido lo peculiar y específico del mundo sardo en su narrativa.*” (De Giovanni 35) (La traducción me pertenece)

y que analizaré en capítulo especial. Como ejemplo, *La fuga en Egipto* (1925) y *La viña sobre el mar* (1932) describen paisajes marítimos que concuerdan con la citada ciudad.

Desde el punto de vista del reconocimiento a su trayectoria literaria, el más grande suceso fue la obtención del Premio Nobel, en el año 1926. Para Italia representó un honor dado que el único compatriota que lo había obtenido previamente había sido Carducci, en 1906. Después de Deledda, lo recibieron Luigi Pirandello (1934), Salvatore Quasimodo (1959) y Eugenio Montale (1976). Ella continúa siendo la única mujer italiana que lo recibió. Relata De Giovanni el efecto que produjo el premio sobre los representantes del gobierno italiano:

“Il 10 novembre la Deledda ebbe l’annuncio ufficiale da Stoccolma e cinque giorni dopo un telegramma dal Capo del Governo: ‘Vogliate vi prego, ricevere le mie congratulazioni in quest’ora in cui il mondo consacra la vostra gloria di scrittrice italiana’. Insieme un regalo di Mussolini: una sua foto con cornice d’argento brunito e dedica: ‘A Grazia Deledda con profonda ammirazione-Benito Mussolini.’”²²

Esta mujer que siempre guardó un perfil bajo, íntimo, sencillo, fue ampliamente reconocida en todo el mundo de las letras. Escribió más de cincuenta obras y en sus más de cincuenta obras volcó además de sus experiencias infantiles del mundo rural sardo, sus experiencias adultas en los ambientes culturales romanos y los paisajes estivales ya citado.

Murió en Roma el 15 de agosto de 1936.

4.2. ALICIA JURADO

Esta escritora nació el 22 de mayo de 1922, también de una familia acomodada, y perteneció a una generación más vinculada con la literatura del siglo XX. Vivió con mayor intensidad los cambios sociales y culturales de su época y pudo participar activamente de ellos. Aunque pasó su infancia en los campos de la provincia de Buenos Aires, en la estancia “El Retiro”, en el Partido de Tapalqué, y que perteneció a su familia desde 1832. Recibió su educación en Buenos Aires, primero de forma privada y a partir

²² “El 10 de noviembre la Deledda tuvo el anuncio oficial de Estocolmo y cinco días después un telegrama del Jefe del Gobierno: ‘Por favor, le ruego recibir mis congratulaciones en esta hora en la que el mundo consagra vuestra gloria como escritora italiana’. Conjuntamente, un regalo de Mussolini: una foto suya con un marco de plata bruñida y una dedicatoria: ‘A Grazia Deledda con profunda admiración’, Benito Mussolini” (De Giovanni 39). (La traducción me pertenece)

de los siete años en la escuela. También absorbió las nuevas corrientes educativas en las clases del Liceo Nacional de Señoritas N°1. Vivió otra situación cultural que permitió a la futura escritora aprender inglés y francés desde su primera infancia y experimentar el bilingüismo gracias a sus institutrices inglesas. Victoria Ocampo que también perteneció a la misma generación y nivel social de Jurado, participó de condiciones similares de formación cultural aunque no frecuentó establecimientos educativos institucionalizados. De esa manera, al iniciar sus estudios secundarios, hablaba con absoluta facilidad el inglés y el francés, conocía el italiano y el mundo literario europeo. Gozó de la instrucción típica de la sociedad adinerada de principios de siglo en Argentina.

En 1944 contrajo matrimonio con Eduardo Tiscornia, relación que luego de siete años culminó con un divorcio legal. De la relación nacieron dos hijos: Federico y Cecilia. En las primeras páginas de su autobiografía manifiesta su dolor por la muerte temprana de su primogénito, aunque guardando una objetividad pudorosa:

“Junto a mí se hacía hombre otro enamorado de la tierra de sus mayores: Federico, mi hijo, en quien tenía puestas mis esperanzas de continuidad en el esfuerzo. Pero un día, a los veintinueve años, ya ingeniero agrónomo, murió en un accidente de avión y la herencia perdió su mayorazgo.” (Jurado 17)

Su hija Cecilia se dedicó a la medicina y a ella hace referencia en toda su autobiografía.

Antes de dedicarse al mundo de la literatura, Alicia Jurado recibió el título de Licenciada en Ciencias Naturales, por la Universidad de Buenos Aires. Esta circunstancia le permitió ganar la Beca de la Guggenheim a través de la cual, años más tarde (1971), escribió la biografía de W.H.Hudson, con el que compartió la pasión por la biología, la literatura y el bilingüismo.

Su vida intelectual fue muy activa, entre sus viajes y la frecuentación a los círculos literarios porteños más importantes. Entre sus amigos reconocemos a Victoria y Silvina Ocampo, a Jorge Luis Borges, con quien escribió un libro sobre el budismo (1976).

Así es como Alicia Jurado tuvo reconocimiento de sus pares al ser designada miembro de la Academia de Letras y ocupar el puesto que dejara Victoria Ocampo en el sillón número 1 con el nombre de Juan Bautista Alberdi. Además obtuvo diversos premios y Fajas de Honor por sus producciones literarias.

Sus obras publicadas son numerosas y muy variadas por los temas tratados. Inició sus publicaciones con una novela, *La cárcel y los hierros* (1961) y mantuvo una constante

producción. *Leguas de polvo y sueño*, texto que forma parte del corpus autobiográfico del mundo rural de la escritora argentina que abordaremos, fue publicado en 1965.

Falleció en la ciudad de Buenos Aires el 9 de mayo de 2011.

4.3. FIGURAS DE ESCRITOR EN DELEDDA Y JURADO

Julio Premat ha realizado un minucioso estudio sobre la construcción y la autoelaboración que han hecho algunos escritores argentinos, a partir de sus posturas frente a la escritura literaria, dado que existen múltiples maneras de construir una autofiguración a partir de sus textos. Ha designado figura de autor a la elaboración de una imagen que dibuja de sí mismo quien escribe, una identidad que se basa en la posición que asume frente a lo que escribe. En esta argumentación puso el acento sobre la narración ficcional que induce de quien realizó la misma. Existe una elección, una decisión tomada frente al papel en blanco por el yo-autor que conlleva un permanente estado tensional que realice su autoafirmación o determinación inicial:

“Esas tensiones van a procesarse según estrategias diversas; por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas. Así, el acto de escritura puede verse como una ‘puesta en intriga’ de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria en quien escribe.” (Premat 12)

A partir de la interpretación que desarrolló Julio Premat, se podría estudiar la construcción del yo que han elaborado ambas mujeres por medio de sus producciones narrativas y poéticas donde también se manifiestan las marcas de su género sexual.

Las mujeres de aquella época tuvieron particularidades que otorgaron a sus textos una impronta específica; la inclinación a resaltar lo íntimo y afectivo de la realidad puede o no estar presente como una tradición heredada. En este sentido Alicia Jurado se desmarca de sí misma. Probablemente debido a su formación racional y científica ligada con el ejercicio de su profesión. La voz femenina suele irrumpir para producir un quiebre, un hablar otro, que trasciende los estereotipos tradicionalmente adjudicados a la mujer.

Grazia Deledda estuvo influenciada por el verismo italiano en cierto modo equivalente al naturalismo francés. Esta escuela literaria defiende la postura de un narrador casi inexistente para que el texto se manifestara sin la interferencia del yo del

autor. De Michelis atenúa esta apreciación por la personalidad de la escritora sarda, condicionada por su físico. Ella misma se describió en sus cartas a Stanislao Manca como “...*un tantino brutta e niente affatto interessante...*”²³ (Folli 70)

Su baja autoestima se acomoda al tipo de figuración autoral elegida: la de un escritor invisible que no se registra expresamente en el texto.

Por ello Deledda entraría dentro del modelo que Premat define como una figura posible: “*La modestia o la anulación de sí mismo son modos de definir una identidad de escritor a la vez dialéctica y potente.*” (Premat 14-15).

La tensión que instala su deseo de construir una figura autoral, recorre las páginas de la escritora. Se respira el conflicto interior con una férrea decisión de lograr su invisibilidad, tal como se pone de manifiesto en *Cosima*, su obra póstuma. No cabe duda de que la misma es autobiográfica, sin embargo el *yo* está construido desde la tercera persona. Su personaje no se llamó Grazia, sino que utilizó su segundo nombre como recurso para su instalación en un segundo plano, procurando que la narración fluya de una manera independiente de su identidad. Existe un ocultamiento manifiesto de cualquier identificación directa entre el yo-narrador, el yo-autor y el personaje de la novela.

De todas maneras, esta elección no significó que Grazia Deledda no haya buscado reconocimiento a lo largo de todas sus obras publicadas. Numerosas cartas de juventud atestiguan el deseo imperioso de triunfar como escritora durante una época muy poco propicia para la literatura femenina. Así escribe a Stanis Manca, en la carta del 9 de agosto de 1892:

“...*io ho due passioni in cuore, due passioni ardenti, indomabili, che sono il pernio della mia esistenza, la mia vita medesima, Sono il mio motto, l'impresa caballeresca dell'anima mia: Amore e Gloria!*”²⁴ (Folli 109)

Su realización personal pasó por su identidad como mujer y su identidad como escritora, la gloria, puestas en el mismo nivel como esenciales e imprescindibles para su vida. Libra una lucha interior constante entre las dos ilusiones soñadas. La felicidad las abarca a ambas. Explica en otra de sus cartas a Stanis:

²³ “...*un poquito fea y de ningún modo interesante.*”

²⁴ “*Tengo dos pasiones en el corazón, dos pasiones ardientes, indomables, que son el eje de mi existencia, de mi misma vida. Son mi emblema, la empresa caballeresca del alma mía: ¡Amor y Gloria!*”
(Todas las traducciones me pertenecen)

Io sono ben giovine e forse ho illusioni che l'esperienza farà svanire, ma mi pare che la vita sia lunga e che in essa vi sia tempo a tutto, che tutto si equilibri in essa, l'amore con la gloria così come il dolore con la gioia. È impossibile vivere con un solo pensiero: e sognando un serto di lauro si possono anche avere i sogni sempre grandi per quanto popolari dell'amore; sognando il sorriso inebriante della fama si può sognare anche il sorriso mite e reale di un volto amato, sorriso che nel silenzio della vita può far svanire le nuvole che offuscano ognora il cuore umano, più che il sorriso della gloria la più grande.- Un uomo può forse vivere di sola gloria, ma a una donna è impossibile. (...) Dunque no, oh no, non mi consigli di rinunciare all'amore: sarebbe rinunciare alla vita, al sole, al sorriso".²⁵ (Folli 73, 74)

La tensión señalada por ambas ambiciones muy arraigadas prevaleció hasta su muerte; de hecho jamás renunció al amor de su hogar, aunque nunca dejó de escribir.²⁶

Muy distinta nos parece la situación de Alicia Jurado. Respecto de su figura de escritora, su posición fue similar a la de Victoria Ocampo. Muchos de los círculos literarios que se desarrollaron en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX están marcados por una fuerte presencia femenina a partir del rol que Victoria Ocampo desempeñó desde la fundación de la revista Sur que dirigió durante casi cuatro décadas.²⁷ A ese círculo cultural se unieron otras mujeres como Silvina Ocampo, Alicia Jurado, Norah Lange, Estela Canto, las chilenas María Luisa Bombal, Marta Brunet y Gabriela Mistral, junto a los escritores hombres. Estas mujeres perfilaron figuras de escritoras estudiosas y críticas de literatura, representantes de la alta sociedad, transgresoras y víctimas.

Retomando la figura de Alicia Jurado, destacamos que su educación comenzó con institutrices inglesas que prácticamente la transformaron en una niña bilingüe. De hecho, ella misma afirmó en relación a su amistad con Marcos Sastre, más tarde el segundo marido de la escritora, que *"a menudo hablábamos en inglés, como lo hicimos siempre*

²⁵ *"Yo soy muy joven, quizá tengo ilusiones que la experiencia hará desvanecer, pero me parece que la vida es larga y que en ella hay tiempo para todo, que todo se equilibra en ella, el amor con la gloria así como el dolor con el gozo. Es imposible vivir con un solo pensamiento; y soñando con una corona de laurel se pueda tener sueños siempre grandes como populares del amor; soñando con la sonrisa embriagadora de la fama se puede soñar también con la sonrisa suave y real de un rostro amado, sonrisa que en el silencio de la vida puede hacer desvanecer las nubes que empañan a cada hora el corazón humano, más que la sonrisa de la gloria, la más grande. – El hombre puede quizá vivir sólo de gloria, pero para una mujer, es imposible. (...) Por lo tanto no, oh no, no me aconsejes renunciar al amor; sería renunciar a la vida, al sol, a la sonrisa..."* (La traducción me pertenece)

²⁶ Llama la atención la poca importancia que el contexto histórico, especialmente el estallido de la Primera Guerra Mundial tuvo en su literatura, particularmente tratándose de la esposa de un funcionario del Ministerio de Finanzas de Italia, cuya posición tuvo oscilaciones a lo largo de la misma. Esta omisión no es correlativa con la preocupación política de Alicia Jurado, con quien la cotejamos en sus afinidades y divergencias, tal como lo asentamos en el punto 1.2 de este trabajo.

²⁷ La revista Sur comenzó su publicación en 1931 hasta 1992. Victoria Ocampo, fallecida en 1979, dirigió la revista por cuatro décadas. En totalidad salieron 372 números. El periodo de mayor producción se registró de 1931 hasta 1966, con una serie de 305 números; las salidas posteriores fueron más esporádicas.

cuando fuimos novios precoces; era el idioma impuesto en su casa por su madre, de apellido Dowling, y que usaba yo en aquellos tiempos con toda su familia.” (Jurado 13-14, I).

También nos cuenta en su autobiografía otros aspectos de los primeros años de su infancia:

“Elsie, mi gobernanta inglesa, que vivía en el campo con nosotros, me enseñó su idioma junto con el mío. Antes de poder leerlas, sabía yo en forma oral las conocidas rimas infantiles llamadas ‘Nursery rhymes’, pero los primeros libros ingleses que recuerdo son los deliciosos cuentos sobre animalitos de Beatrix Potter. Eran libritos muy pequeños, de argumentos simples pero con una prosa bastante elaborada, al estilo del siglo diecinueve. Mi pasión era Mrs. Tittlemouse, la ratoncita de campo que fregaba y ordenaba su casa y veía con malos ojos las visitas de Mr. Jackson, el sapo, porque le ensuciaba los pisos con sus pies embarrados. ¡Con qué marca indeleble se graban en el alma los relatos de la infancia!” (Jurado 38,I)

Alicia Jurado construye su figura en esta cita sobre la base del orgullo por la educación recibida en el seno de una familia culta. Da cuenta de sus primeras lecturas pero posicionándose con una distancia erudita que emite juicios de valor desde su yo adulto. Quien escribe sus *Memorias* maneja una voz autorizada, que relata las experiencias previas de su vida pero con juicios valorativos que reflejan la cultura y la erudición cosmopolita de la escritora.

Cabe también en este caso emplear los aportes teóricos de José Amícola:

*“La autobiografía parece encontrarse en el epicentro del problema de la representación y de la supuesta transparencia del lenguaje, que afecta de un modo sin igual a la intangibilidad del sujeto.”*²⁸ (Amicola 12)

Alicia Jurado tuvo conciencia del mundo cultural y refinado al que perteneció, y manifestó abiertamente su orgullo social de pertenencia. Sus relaciones con la revista *Sur* fundada por Victoria Ocampo, constituyeron el contexto de enmarque de las primeras incursiones en el mundo de la literatura argentina. Recordemos respecto de este punto, que Grazia Deledda confesó su precaria educación hasta el cuarto año elemental, su autodidactismo, su perseverancia y fuerte amor por la literatura fuera de ámbitos académicos. Esta sería una diferencia muy importante de cotejar en la formación de ambas escritoras.

²⁸ Sabemos que no existe “la transparencia del lenguaje” aludido sino la propia implicación del adulto que narra.

Por otra parte, esta sinceridad de Deledda, quizá fuera aprovechada por Luigi Pirandello para escarnecer su imagen en la novela titulada *Suo marito*, obra en la que parecería ridiculizarla a ella y a su marido, Palmiro Madesani, por sus características afines con los personajes protagónicos del texto. En un fragmento de la novela, el narrador expresa:

*“Nessuno se ne dichiarava ammiratore convinto. Qua e là qualcuno le riconosceva... sì, qualche qualità, una tal quale penetrazione della vita; strana, lucida, per la cura forse troppo minuziosa... miope, anzi, dei particolari, e qualche atteggiamento nuovo e caratteristico nella rappresentazione artistica, e un cotal sapore insolito nelle narrazioni. Ma pareva a tutti che si fosse fatto troppo rumore intorno alla ‘Casa dei nani’, buon romanzo, sì... forse; affermazione di un ingegno non comune senza dubbio; ma non poi quel capolavoro d'umorismo che s'era voluto proclamare. Strano, a ogni modo, che avesse potuto scriverlo una giovinetta vissuta fin'ora quasi fuori d'ogni pratica del mondo, laggiù a Taranto. C'era fantasia e anche pensiero; poca letteratura, ma vita, vita.”*²⁹ (Pirandello 13-14)

A la protagonista de la obra, Silvia Roncella, le atribuye características que son propias de Grazia Deledda: infancia y juventud en una región alejada de la capital, timidez, poca instrucción, carencia de belleza aunque portadora de ojos penetrantes. Las otras similitudes biográficas, Pirandello las presenta con una cuota de ironía crítica que refleja el ataque directo que plantea a la obra de la escritora sarda: demasiada fama para una obra que según él no tiene demasiados méritos. Podemos encontrar asociaciones directas aunque Pirandello no haya confesado explícitamente la relación que reconoce entre Silvia y Grazia. En la novela, el escenario caricaturesco pirandelliano describe el mundillo de las letras con las murmuraciones, envidias y romances entre escritores.

En *Los hechiceros de la tribu* (1981), Alicia Jurado también se refiere a este microcosmos de los escritores, ambas obras coinciden en una presentación crítica de las instituciones, centros literarios que se desarrollaron en el ‘900 y que fueron ámbitos que concentraron a intelectuales de la época en ambos países. Justo es decir que Deledda rehuyó siempre las reuniones académicas y guardó durante toda su vida un perfil bajo, permitiendo la entrada a su intimidad, de un número reducido de amigos artistas y

²⁹ “Nadie se declaraba admirador convencido. Aquí y allá alguno le reconocía... sí, alguna cualidad, como una tal penetración de la vida; extraña, lúcida, para el cuidado demasiado minuciosa... miope, por el contrario, de lo particular, y alguna postura nueva y característica en la representación artística, y un tal sabor insólito en las narraciones. Pero parecía a todos que se hubiera hecho demasiado ruido entorno a la “Casa de los enanos”, buena novela, sí... quizá; afirmación de una inventiva poco común sin duda, pero no esa obra magistral de humorismo que se había querido proclamar. Extraño de todos modos, que hubiese podido escribirla una jovencita que vivía hasta ahora fuera de toda experiencia del mundo, allí abajo, en Taranto. Había fantasía y también pensamiento; poca literatura pero vida, vida.” (La traducción me pertenece).

escritores: el profesor y editor Angelo De Gubernatis³⁰ (Torino 1840 - Roma 1913), padrino de su primogénito Santus, Giovanni Cena³¹ padrino del segundo hijo; ellos la acercaron al entorno de escritores de la revista “*Nuova antología*”: Marino Moretti³² y Umberto Boccioni, Giacomo Balla y Sibilla Aleramo³³ entre otros. Dubravka Dubravec Labas³⁴ la ubica dentro de la “*Piccola avanguardia romana*” como una de las artistas que la conformaron, convirtiéndose en una interlocutora y colaboradora eficaz. Su escritura fue evolucionando en conformidad a las nuevas tendencias que respiró en esos ámbitos, ámbitos que no seguían el gusto oficial.

Más allá de este comentario de Pirandello y a pesar de los ataques externos, Deledda fue querida y respetada:

“Per essere precisi, viene di volta in volta confermato il presupposto che tutti loro stimavano Grazia Deledda la quale, al meno per questi intellettuali, non era solo una casalinga che scrive, o l'autrice di un certo genere di romanzi che seguivano sempre lo stesso schema, ma un'artista la cui opinione e la cui esperienza venivano apprezzate. Sicuramente Grazia Deledda non era un personaggio esposto come D'Annunzio, ma l'immagine della Deledda che la propone nelle vesti di scrittrice non

³⁰ El conde Angelo De Gubernatis nació en Turín el 7 de abril de 1840 y falleció en Roma el 26 de febrero de 1913. Fue un reconocido escritor y estudioso de múltiples disciplinas, tanto de la lingüística, de literatura y de antropología, como de orientalismo. De hecho, fue profesor de sánscrito en Florencia y de Literatura italiana en Roma, hasta su muerte. Colaboró con diversas revistas literarias y orientalistas. Entre sus publicaciones podemos nombrar el *Diccionario biográfico de escritores contemporáneos* editado por Le Monnier, una *Historia de la literatura universal* de 18 tomos, estudios sobre Manzoni, sobre Dante y la India y sobre etnología, entre muchos otros. En 1906 fue candidato al Premio Nóbel de Literatura.

³¹ Giovanni Cena nació en Montanaro en 1870 y murió en Roma en 1917. Se destacó como escritor. Fue jefe de redacción desde 1901 en la revista *Nueva Antología*. Lo movió un impulso hacia el socialismo humanitario y por ello fundó más de setenta escuelas y asilos para niños. Escribió poesía: *Madre* (1897); *In umbra* (1899); *Homo* (1907) y la novela *Gli ammonitori* (1904).

³² El escritor Marino Moretti, nacido en Cesenatico el 18 de julio de 1885 y fallecido también en la misma ciudad el 6 de julio de 1979, perteneció a la lírica intimista de los crepusculares. En sus poesías le cantó a las cosas sencillas con tierna inclinación por los débiles y los “*puros de corazón*” de su adolescencia y de su provincia. Entre sus obras, podemos citar *La serenata delle zanzare* (1905); *Poesie scritte col lapis* (1910); *Poesie di tutti i giorni* (1911); *Il giardino dei frutti* (1915). Entre sus obras narrativas, podemos nombrar: *Il sole del sabato* (1916); *Guenda* (1918); *La voce di Dio* (1920, n. ed. 1931); *L'isola dell'amore* (1920); *Né bella né brutta* (1921); *I due fanciulli* (1922, n. ed. 1962); *I puri di cuore* (1923); *Il trono dei poveri* (1928); *L'Andreana* (1935); *Anna degli elefanti* (1937, n. ed. 1963); *La vedova Fioravanti* (1941); *Cento novelle* (1943); *I coniugi Allori* (1946); *Il fiocco verde* (1948); *Uomini soli* (1954); *La camera degli sposi* (1958), entre muchas otras.

³³ Umberto Boccioni (1882-1916) y Giacomo Balla (1871-1958) fueron referentes fundamentales del Futurismo en el ámbito de la pintura y de la escultura. En cuanto a Sibilla Aleramo, pseudónimo de Rina Faccio (1876-1960), se destacó tanto en poesía como en narrativa. Comparte con Cena la inclinación por los humildes.

³⁴ Dubravka Dubravec Labas se especializó en lengua y literatura francesa e italiana, en la Universidad de Zánabria. Es traductora de italiano (Entre sus traducciones se cuentan tres novelas de Deledda en lengua croata). Ha publicado entre otras obras: *Miti e leggende nelle opere di Grazia Deledda*, *Verismo di Grazia Deledda*, *Ciclità ed epigrafismo nell' opera di Margherita Guidacci*. Por su estudio crítico “*Grazia Deledda e la “piccola avanguardia romana*”, recibió el “Premio literario nacional *Grazia Deledda*”.

interessata a nient'altro al di fuori della propria famiglia e dei pastori sardi è del tutto sbagliata."³⁵(Dubravec Labas 74)

Deledda no llevó una vida social intensa pero se contactó con personalidades del arte y de la literatura que fueron públicamente reconocidos y pertenecieron a la corriente vanguardista romana. Interactuó con ellos y participó de las discusiones en boga, pero siempre desde un segundo plano.

Alicia Jurado, por el contrario, asume una figura autoral con mayor presencia social y es crítica de la situación política argentina; es decir, incursiona en el ámbito público extraliterario. En el itinerario de las experiencias volcadas en sus *Memorias*, da cuenta de su autoridad como dirigente de la Sociedad Argentina de Escritores y de su participación como Miembro de la Academia Argentina de Letras. Además hace referencia a sus amistades, entre las que cuenta a Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y Olga Orozco entre otros a quienes les dedica un capítulo específico de su texto autobiográfico.

Alicia Jurado dedicó gran parte de sus *Memorias* a su posición frente al primer Peronismo. No debemos olvidar que el entorno intelectual mencionado se nucleó alrededor de la *Revista Sur*. Nora Pasternac analizó la relación de *Sur* con la situación política del país:

"A partir de 1945 comienza una nueva etapa, que está marcada por el fin de la guerra en sí, pero también por los acontecimientos políticos internos que llevarán a la presidencia de la república a Juan Domingo Perón y que producirán un reacomodo de casi todos los fundamentos culturales. La revista Sur comienza una etapa de resistencia sorda contra el régimen, que se manifiesta de manera disimulada..." (Pasternac 14)

A su vez, Rosalie Sitman (2003) explica:

"...los de Sur tratarán de sustraerse, en un principio, al análisis concreto de las implicaciones políticas y sociales de los procesos de democratización y radicalización social e intentarán continuar con lo suyo, saliendo solamente en 'Defensa de la Inteligencia' y tomando como modelo los círculos intelectuales del catolicismo progresista francés agrupados en torno a las revistas y editoriales como 'Nouvelle Revue Francaise', 'Esprit' y 'L'Ordre Nouveau' a quienes les unían originalmente intereses afines y una comunalidad de intención: 'publicar a los mejores'." (Sitman 97)

³⁵ "Para ser precisos se confirma nuevamente la suposición de que todos ellos la estimaban, al menos para estos intelectuales, no era sólo una ama de casa que escribe o la autora de un cierto tipo de novelas que seguían siempre el mismo esquema sino una artista de cuya opinión y experiencia eran valoradas. Seguramente Grazia Deledda no era un personaje expuesto como D'Annunzio, pero la imagen de Deledda que la propone en el rol de escritora no interesada en nada fuera de su familia y de los pastores sardos es totalmente equivocada." (La traducción me pertenece)

Sin embargo, esas intenciones se ven destruidas frente al Peronismo, dado que rompen con uno de sus más cuidados principios: no pronunciarse oficialmente sobre ningún acontecimiento político (Pasternac 122). Se va dando un viraje “*de lo eminentemente estético hacia lo ético y lo político*.” (Sitman 101). Ocampo no pudo evitar involucrarse e involucrar a la revista en la polémica nacional, aunque no expresara de manera frontal su posición política, pero ello se encuentra “*tanto en lo que no dice como en lo que dice*.” (King 77)

El entorno de la revista Sur y sus reacciones frente al peronismo, aunque nunca frontales, causaron el encarcelamiento de Victoria Ocampo tanto como el de Alicia Jurado, sin que hubiera razones específicas para ambas personas (Jurado 221-228,I). También estuvo presa la madre de Borges por cantar el Himno Nacional en la calle, anécdota recordada por Jurado en sus Memorias. (Jurado 48; II)

La situación de *Sur* con el Peronismo fue fundamental para comprender con mayor profundidad los juicios de Jurado contra el régimen en sus textos autobiográficos. Así se suceden los relatos de los hechos históricos, inmersos en un tono elegíaco y trágico a la vez: la quema de las Iglesias, la quema del Jockey Club, y finalmente el golpe de Estado del 1955. La figura autoral que se profiere de la autobiografía de Jurado muestra el compromiso de su postura ideológica frente al mundo artístico pero unido al campo político, desde una perspectiva similar a la de su entorno intelectual que es el de la gente de la revista Sur.

Esta es una diferencia notable entre las escritoras que cotejamos. Deledda omitió opiniones políticas en todas sus obras. Sus críticas se enfocaron en falencias sociales, debilidades humanas, descripciones de situaciones provocadas por leyes injustas, cuestiones más universales pero no hizo referencia puntual a la política italiana.

Sin embargo estas dos escritoras, a pesar de sus diferencias, coinciden en el amor por el campo, por la vida rural, simple y sencilla de sus regiones natales: una sarda, otra pampeana. Ambas presentan un escenario campestre, a veces como referencia autobiográfica y en otras circunstancias como escenario elegido para la ficción, con descripciones de costumbres, personajes típicos de la tierra, que se proyectan y desarrollan problemáticas muy actuales para el presente.

Las dos autoras expusieron por un lado, el amor hacia la tierra que nutrió el espíritu de sus respectivas infancias y adolescencias, pero a la vez, denunciaron y criticaron temas

universales, especialmente el dolor de la mujer ante situaciones extremas y angustiantes, tales como la infelicidad conyugal, la muerte por un parto, el maltrato, la marginalidad y otras tantas debilidades que nacen de la imposibilidad de defensa del género frente a la injusticia; pero todas las temáticas están connotadas por la vida en el campo y fusionadas con las costumbres del mundo rural.

Siendo notorias las posturas contrarias y coincidentes de ambas autoras, se podría pensar que Deledda, eligiendo la tercera persona de la voz narrativa, mantiene una mayor objetividad. Sin embargo es desbordada la pasión en cada una de las escenas de sus novelas, de sus cuentos y de sus poesías. El ocultamiento voluntario del yo, no anula la manifestación de todo el amor por su pueblo, por las tradiciones sardas y por su gente.

Jurado describe situaciones similares aunque se debe tener en cuenta su visión más moderna y de una clase social dominante, que perteneció a generaciones posteriores a la de Grazia Deledda. La figura autoral, como ya se anticipó, está intensificada por la autoridad literaria de Jurado. Su reconocimiento social, cultural y sobre todo literario se respira en cada línea, en cada historia. Jurado ha sabido plasmar una voz autoral jerárquica e indiscutible que avanza firme y decidida sobre la trama de su autobiografía y de sus cuentos.

Si bien Grazia Deledda obtuvo el máximo galardón que significa la obtención del Premio Nobel, Alicia Jurado tiene una conciencia jerárquica que se conecta con sus antepasados, su ubicación en la revista *Sur* y la posesión de “*El Retiro*”, una estancia tradicional de la oligarquía argentina.

BIBLIOGRAFÍA

1. Amicola, José. *Autobiografía como Autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
2. De Giovanni, Neria. “*Europea*” *Identità e scrittura*. Alghero: Nemapress Editrice, 1995.
3. De Giovanni, Neria. *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano direttore della Rivista Letteraria*. Alghero: Nemapress Editrice, 2004.
4. Deledda, Grazia. *Obras escogidas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1958.
5. Deledda, Grazia. *Cosima*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.
6. De Michelis, Euríalo. *Gracia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
7. Dolfi, Anna. *Grazia Deledda. Amore Lontano. Lettere al gigante biondo*. Milano: Feltrinelli, 2010.

8. Jurado, Alicia. *Descubrimiento del mundo. Memorias I (1922-1952)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
9. Jurado, Alicia. *El mundo de la palabra. Memorias II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
10. Jurado, Alicia. *Las despedidas. Memorias III (1972-1992)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
11. Jurado, Alicia. Epílogo. *Memorias IV (1992-2002)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.
12. Jurado, Alicia. *Leguas de polvo y sueño*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.
13. King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.
14. Lombardi, Olga. *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia Editore, 1989.
15. Ocampo, Victoria (et al). *Antología Sur*. Buenos Aires: Fundación Carolina de Argentina, 2005.
16. Pasternac Nora. “*Las escritoras en la revista Sur: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria*”. (En: Iztapalapa 52, Año 23, Enero-Junio de 2002).
17. Pasternac, Nora. *Sur: Una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2002.
18. Pirandello, Luigi. *Suo marito*. Newton Compton editore, collana BEN, 1995. (CODICE ISBN: 88-8183-043-4, www.liberliber.it)
19. Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
20. Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Lumière, 2003.

CAPÍTULO 5:

ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE EL MUNDO RURAL Y SUS REPRESENTACIONES EN CERDEÑA

5.1. RAYMOND WILLIAMS

Raymond Williams analizó la relación entre los cambios socioculturales de los diversos períodos históricos con las transformaciones del mundo rural y sus relaciones con la ciudad. *“‘Campo’ y ‘ciudad’ son dos palabras muy potentes, y esto no debería resultar sorprendente si recordamos todo lo que parecen representar en la experiencia de las comunidades humanas.”* (Williams 25)

El campo estuvo inmerso en la idea de un estilo de vida natural, donde se resaltaba la simpleza, la inocencia y la paz. Los representantes propios de ese ámbito fueron los pastores, los cazadores y los granjeros. Por el contrario, la ciudad estuvo vinculada con la actividad industrial, el mercado y el puerto como eje de lo urbano.

Williams afirmó en su ensayo que no es sencillo el análisis de la dicotomía porque se abre un sinfín de matices y variaciones en cada una de las posibilidades presentadas por ambas categorías. Indagó sobre dos estilos existenciales diferentes pero en permanente diálogo a través de la economía capitalista y estudió las diversas asociaciones que han surgido de esa relación dicotómica a lo largo de diferentes períodos históricos, una relación que se transforma en un intercambio simbólico y cultural: *“las relaciones no son sólo de ideas y experiencias, sino también de renta e intereses, de situación y poder: un sistema más amplio.”* (Williams 32)

Campo y ciudad dialogan por medio de una tensión permanente representada por personajes de diversas tipologías que reflejan cuestiones vinculadas con el mundo rural y la actividad ciudadana. El campo para el crítico inglés no se circunscribe a los habitantes de las grandes mansiones sino que también incluye medianos y pequeños productores que no figuran comúnmente en la literatura canónica. Minellono comenta a propósito del estudio de Williams:

“Su proyecto consistió en buscar los matices, astillar los significados, demoler las imágenes estereotipadas de las casas y jardines que fueron símbolos de un estilo de vida y una clase, y explicar, al mismo tiempo, su necesidad de abandonar el campo para asistir a la Universidad, tan cercana y tan distante de su alcance. Tal vez en la

literatura argentina ocurra algo similar a lo referenciado por Williams; la imagen que prevalece entre los lectores e importantes sectores de la sociedad acerca del campo, es apenas un recorte ideologizado del 80 y sus epígonos, una mansión europea en medio de la pampa, una sinécdoque que no explica el todo de las fatigas y los desalientos de tantos hombres que, como Virgilio, temen todavía por la pérdida de sus tierras, la insuficiencia de sus rentas y un modelo de vida que ha encontrado, en la nueva agro-industria, la síntesis de proyectos político económicos alternativos, enfrentados desde hace largo tiempo.” (Minellono, 50)

5.2. GRAZIA DELEDDA Y EL MUNDO RURAL SARDO

“Io non sogno la gloria per un sentimento di vanità e di egoismo, ma perché amo intensamente il mio paese, e sogno di poter un giorno irradiare con un mite raggio le fosche ombre dei nostri boschi, di poter un giorno narrare, intesa, la vita e le passioni del mio popolo, così diverso dagli altri, così vilipeso e dimenticato e per ciò più misero nella sua fiera e primitiva ignoranza.”³⁶ (Grazia Deledda)

Cerdeña se sitúa entre la isla de Córcega, con la que limita al Norte; el mar Mediterráneo la comunica con Túnez en el Sur, en el lado Este mira hacia la península itálica y hacia el Oeste mira a España. Los límites indican las fuertes influencias culturales que rigieron su lengua y sus costumbres.

Cerdeña fue un territorio que desde tiempos antiquísimos sufrió invasiones de todo tipo; fue refugio de fenicios, bizantinos, romanos, quienes habitaron la isla más de seiscientos años. Pero es notoria la influencia que sobre el territorio sardo ejerció la cultura española, presente desde tiempos muy antiguos; además, siglos más tarde, gobernó la isla por más de cuatrocientos años. Es España quien enriqueció sus costumbres y su lengua. El mismo dialecto sardo conserva fonemas propios de la lengua hispana. También llegó a ser refugio de los duques de Saboya durante las guerras napoleónicas.

Esta verdadera conjunción de razas y culturas conformó su idiosincrasia muy fuerte e independiente y su antropología se manifestó en el arte, especialmente en las expresiones de pintura y literatura. Y es justamente a través de las expresiones artísticas que los habitantes célebres de Cerdeña han intentado rescatar el material popular y folklórico que define el territorio isleño y que confirma su autonomía. Las obras de Grazia

³⁶ “...no sueño la gloria por un sentimiento de vanidad y de egoismo, sino porque amo intensamente mi país, y sueño poder un día irradiar con un leve rayo las tristes sombras de nuestros bosques, de poder un día narrar, intensa, la vida y las pasiones de mi pueblo, tan diverso de los otros, tan vilipendiado y olvidado y por ello más miserable en su justa y primitiva ignorancia.” (La traducción me pertenece)

Deledda no escapan a este proceso cultural y tienden a la utilización del material regional como fuente de un sistema complejo basado en la oralidad, que termina cristalizándose en la voz narrativa de su obra.

Es interesante desde este punto de vista el manejo del mundo rural sardo en la escritora, para lo cual se han elegido dos de sus novelas: *Cañas al viento* y *Cosima*. La primera por constituirse como un modelo de su propia representación rural, y la segunda porque no solamente fue la última y póstuma composición, sino que adquiere frente a los ojos del lector un perfil diferente a la otra novela citada, por ser autobiográfica por un lado y por ser escrita en una etapa existencial de madurez y reconocimiento social por su producción literaria, por la otra.

¿Por qué es tan importante el análisis del mundo rural en la escritora sarda? A inicios del siglo XX la problemática de la industria y del progreso estaban colaborando con la destrucción de todo lo puro de las costumbres y de las culturas regionales. Deledda rescata aquello que peligra que el tiempo y la modernidad empujen a la destrucción. Los cambios socio culturales que sacudieron la industria regional son el escenario silencioso, oculto, que sin ser expresamente descriptos como razón inmediata, son los que causan sufrimiento y dolor a los personajes del mundo deleddiano.

Explica Olga Lombardi en su libro sobre Grazia Deledda, que cuando Cerdeña comienza a formar parte del nuevo Reino de Italia, debe adecuarse a leyes que no respondían a las necesidades reales de los sardos dado que los legisladores raramente conocían la verdadera situación económica y social de las regiones unificadas. En 1865 se dictó una ley que perjudicaba directamente a la comunidad agropastoril más pobre y le impedía usar los terrenos públicos para el pastoreo. Unos pocos conocedores de la ley aprovecharon la oportunidad y compraron terrenos públicos a muy bajo costo y se convirtieron en los nuevos propietarios terratenientes. En abril de 1868 se desencadenó en Nuoro una revuelta popular, con el objetivo de recuperar el pastoreo y de cortar leña en los campos públicos. Diversos factores de exportación y comercialización de ganado y de cultivos generaron el agravamiento de la situación, junto a otras dificultades como las plagas, la invasión de saltamontes y la sequía.

La escritora vivió casi treinta años en Nuoro y respiró el clima de estas tensiones sociales, económicas y culturales; en su obra representa la realidad de esa pobreza y la de decadencia económica de la zona. Ella misma perteneció a una familia propietaria de

bosques y viñedos y debido a la crisis, el padre se vio obligado a comerciar con los productores del continente y vender carbón producido en los bosques. Toda esta situación histórica generó en la escritora materia esencial para la trama de sus novelas que incluye en *Cañas al viento*. Lo llamativo es conocer el problema a través de su perspectiva femenina.

Cañas al viento se sitúa en una región de la isla, donde convive una sociedad campesina que ha dejado de existir; su nombre es Gaitelí, pero en la novela es reemplazado por Galte. Esta zona fue muy querida por la escritora, con un viejo castillo medieval que se manifiesta a través de idílicas descripciones:

*“La luna saliva davanti a lui, e le voci della sera avvertivano l'uomo che la sua giornata era finita. Era il grido cadenzato del cuculo, il zirlìo dei grilli precoci, qualche gemito d'uccello; era il sospiro delle canne e la voce sempre più chiara del fiume: ma era soprattutto un soffio, un ansito misterioso che pareva uscire dalla terra stessa.”*³⁷ (Deledda 589)

El personaje principal de la novela es un criado, el viejo Efix que sirve a una familia que en otros tiempos perteneció a la nobleza pero que ahora manifiesta una profunda decadencia. Su amo, Don Zame Pintor, ha muerto años atrás y él permanece fiel a sus tres hijas, solteras y grandes. Es Efix quien cuida la poca tierra que les ha quedado, cuida los cultivos y arregla todo aquello que ellos necesitan. Pero a medida que se avanza en la lectura, se amplía la imagen de este personaje como el nexo que une a todos los conflictos interiores de los habitantes del lugar. Es él quien habla con la usurera Kallina, es él quien relata la huida de la menor de las hermanas Pintor, una de sus patronas, es también él quien recibe al sobrino de la familia que llega desde el continente italiano. Y también es gracias a él que se desencadena el final feliz de los dos matrimonios de la novela.

Parte del mundo rural mantiene todavía las creencias populares y las supersticiones circulantes. El narrador omnisciente expresa la magia de la tradición sarda desde el primer capítulo:

“sí, la giornata dell'uomo lavoratore era finita, ma cominciava la vita fantastica dei folletti, delle fate, degli spiriti erranti. I fantasmi degli antichi Baroni scendevano dalle rovine del castello sopra il paese di Galte, su, all'orizzonte a sinistra di Efix, e

³⁷ “La luna subía ante él, y las voces del ocaso advertían al hombre que su labor había terminado. Era el grito cadencioso del cuculillo, el silbido de los grillos tempranos, el gorjeo de algún pájaro; era el suspiro de las cañas y la voz, cada vez más clara del río; pero era, sobre todo, un soplo, un jadeo misterioso que parecía salir de la misma tierra.” (La traducción me pertenece)

percorrevano le sponde del fiume alla caccia dei cinghiali e delle volpi.”³⁸ (Deledda 589)

“Specialmente nelle notti di luna tutto questo popolo misterioso anima le colline e le valli: l'uomo non ha diritto a turbarlo con la sua presenza, come gli spiriti han rispettato lui durante il corso del sole; è dunque tempo di ritirarsi e chiuder gli occhi sotto la protezione degli angeli custodi.”³⁹ (Deledda 589)

La superstición convive con una vivencia popular de las creencias católicas y ambas coexisten. Es el cristianismo entrelazado con las vivencias de las fuerzas oscuras de la naturaleza. Por eso el criado se persigna y cuando oscurece, planta una cruz de cañas en la puerta de su choza para evitar que fuerzas extrañas entren a su casa.

Los espíritus que se detallan y que forman parte de las creencias de Cerdeña son las **janas**, que poseen la misma simbología de las parcas griegas; tejen el hilo de la vida.

Según Neria De Giovanni, esta imagen es común a todas las religiones mediterráneas indoeuropeas. Por otra parte, la imagen de las **panas** también está relacionada con la vida del campesino pobre.

Asimismo, una de las tareas más sacrificadas que tenían las mujeres era lavar la ropa en el río y para encontrar el mejor lugar de la orilla, debían levantarse muy temprano. Esta actividad, unida a la de cocinar el pan en los hornos comunes, producía uno de los momentos de mayor socialización de las mismas.

Cuenta De Giovanni que los espíritus de las mujeres muertas durante el parto, transformadas en **panas**, debían lavar cada noche sus paños durante siete años consecutivos. Era costumbre que cuando se enterraba a una mujer muerta en el puerperio, se la enterrara con aguja, dedal e hilo para que tuviera la ropita de su hijo siempre en orden, evitando así que pidieran a los vivos cualquier prenda. Ningún ser humano debía interrumpir la penitencia, de lo contrario, debían reiniciar su tarea por otros siete años y en este caso, las **panas** se convertían en espíritus peligrosos.

³⁸ “Sì, la jornada del hombre trabajador había concluido. Pero comenzaba la vida fantástica de los trasgos, de las hadas y de las almas en pena. Los fantasmas de los antiguos Barones descendían de las ruinas del castillo sobre el pueblo de Galpe, allá arriba en el horizonte, a la izquierda de Efix, y recorrían las orillas del río a la caza del jabalí y del zorro.”

³⁹ “Especialmente en las noches de luna, todo este pueblo misterioso anima las colinas y los valles. El hombre no tiene derecho a turbarlo con su presencia, así como los espíritus lo han respetado durante el curso del sol; es tiempo entonces, de retirarse y cerrar los ojos bajo la protección de los ángeles custodios.” (Todas las traducciones me pertenecen)

Los vampiros de cola de acero también están presentes en las creencias populares sardas. Son ellos quienes persiguen al “*ammattadore, trasgo con sette berretti, entro i quali conserva un tesoro.*”⁴⁰ (Deledda 589)

El criado Efix representa el sincretismo entre el mundo pagano y el mundo cristiano. Deledda escribe sobre la Fiesta de la Virgen del Remedio, pero también alude al mal de ojo, y a los embrujos de amor, tales como los de Grixenda y Don Predu:

*“ed Efix amava le sue padrone fino al punto di rendersi capace di far per loro qualche sortilegio. Il suo andirivieni con don Predu destava soprattutto i sospetti delle serve: Stefana guardò se sotto la soglia ci fosse qualche oggetto magico nascosto, e Pacciana trovò un giorno una spilla nera nel letto del padrone... Fatti straordinari dovevano succedere.”*⁴¹ (Deledda 654).

Y en otro fragmento:

*“s'era persino dimagrito e una voce strana correva, che egli fosse «toccato a libro», vale a dire ammaliato per virtù di una fattucchieria eseguita coi libri santi.”*⁴² (Deledda 654)

Tratándose de un narrador omnisciente que respeta el estilo del narrador verista, busca la absoluta invisibilidad. Deledda utiliza los dichos y frases propias del folklore rural sardo. De ahí que use la fórmula, “*es decir*”..., aludiendo a esta tradición oral.

En cuanto a las casas, la cabaña de Efix constituye el habitat propio del campesino pobre.

*“Dal tetto a cono, di canne e giunchi, che copriva i muri a secco e aveva un foro nel mezzo per l'uscita del fumo, pendevano grappoli di cipolle e mazzi d'erbe secche, croci di palma e rami d'ulivo benedetto, un cero dipinto, una falce contro i vampiri e un sacchetto di orzo contro le panas: ad ogni soffio tutto tremava e i fili dei ragni lucevano alla luna. Giù per terra la brocca riposava con le sue anse sui fianchi e la pentola capovolta le dormiva accanto.”*⁴³ (Deledda 589)

El verismo, corriente italiana que heredó las características del naturalismo francés, otorga un peso muy importante a la descripción de los espacios en relación con sus

⁴⁰ “*amattadore, trasgo con siete bonetes, dentro de los cuales guarda un tesoro.*”

⁴¹ *Sus idas y venidas a casa de Don Predu motivaban sobre todo las sospechas de las criadas. Stefana miró si bajo el umbral de la casa había algún objeto mágico escondido, y Pacciana encontró un día, un alfiler negro en la cama del patrón...hechos extraordinarios tenían que suceder.*”

⁴² “*Incluso había adelgazado, y una extraña voz se propagaba: que fuese ‘tocado por el libro’, es decir, hechizado a causa de un embrujo con libros sagrados.*”

⁴³ “*Del techo cónico, hecho de cañas y juncos, que cubría los muros de piedra y tenía una abertura en el centro para la salida del humo, pendían racimos de cebollas y manojos de hierbas secas, cruces de palmas y ramos de olivo bendito, un cirio pintado, una hoz contra los vampiros y un saquito de cebada contra las panas. A cada soplo de viento, todo temblaba y las telarañas brillaban con la luz de la luna. En el suelo, el cántaro descansaba con sus asas en los flancos, y la marmita, boca abajo, dormida a su lado.*”
(Todas las traducciones me pertenecen)

habitantes. Existe un determinismo geográfico que define las personalidades y las conductas, tal como se observa en Balzac y Zola, inclusive en Verga. Grazia Deledda continúa esta tradición. Así, la casa de las hermanas Pintor es asociada siempre con imágenes de la muerte y la decadencia:

“Efix si fermò davanti a un portone attiguo a quello dell'antico cimitero. Erano quasi eguali, i due portoni, preceduti da tre gradini rotti invasi d'erba; ma mentre il portone dell'antico cimitero era sormontato appena da un'asse corrosa, quello delle tre dame aveva un arco in muratura e sull'architrave si notava l'avanzo di uno stemma: una testa di guerriero con l'elmo e un braccio armato di spada.”⁴⁴ (Deledda 594)

Las hermanas Pintor representan a todos los antiguos habitantes de Cerdeña empobrecidos por la crisis antes mencionada. Sólo les queda el orgullo de haber pertenecido a un esplendor y un poderío que ya no existen. Predu, el primo de las señoritas Pintor, es quien se ha favorecido con los cambios socioeconómicos y disfruta ahora de un buen vivir; su casa lo manifiesta mediante numerosos criados y posee además grandes extensiones de tierras de cosecha y múltiples rebaños.

También el usurero es un personaje típico del mundo rural. En este caso, es representado por la vieja Kallina. Es ella quien le presta dinero a Efix para comprarse un traje nuevo y recibir decentemente al sobrino de sus amas, y es ella la que desencadena parte de la historia dado que acepta como válida la firma falsificada que le da Giacinto y que supuestamente pertenece a una de sus tías. A raíz de los reclamos de la usurera, las hermanas Pintor deben vender parte de sus tierras. Funciona como desencadenante trágico dentro de la trama narrativa y expresa la vieja tradición presente en Virgilio del temor de los campesinos por la pérdida de sus tierras.

Pero las relaciones socioeconómicas, en el mundo deleddiano no son planteadas desde una óptica de subversión social o lucha de clases. Neria Di Giovanni lo expresa así, respaldada a su vez por la postura del estudioso P. Pittalis:

“Grazia Deledda non utilizza il rapporto servo-pastore per innescare rivendicazioni a favore delle classi subalterne. Per lei, come per molti intellettuali anche italiani di fine Ottocento, il socialismo ‘aveva un significato mitico: indica la protesta contro la

⁴⁴“Efix se detuvo delante de un pórtico vecino al del antiguo cementerio. Los dos portones eran casi iguales, precedidos por tres escalones rotos invadidos por la hierba, pero mientras el portal del antiguo cementerio estaba rematado apenas por una tabla corroída, el de las tres señoras, tenía un arco de mampostería, y en el dintel se veían los restos de un escudo: una cabeza de guerrero con yelmo y un brazo armado con una espada.” (La traducción me pertenece)

*povertà, la lotta per il riscatto, al di fuori, però, di una più precisa caratterizzazione politica e partitista’.*⁴⁵ (De Giovanni 89)

Efix recibe frases hirientes de sus patronas pero las acepta de manera sumisa y resignada; le dice Doña Noemí:

*“ — Tu? Tu? Tu sei un servo e basta! Tu non ci perdoni d'esser nobili e vuoi vederci andare a chiedere l'elemosina con la tua bisaccia. Ma i corvi ti divoreranno prima gli occhi. Due di noi le hai vedute andar via, di qui... ma le altre due no. E tu sarai sempre il servo e noi le padrone.”*⁴⁶ (Deledda 646)

Él acepta su situación de siervo y no abandona nunca a sus amas, ni siquiera cuando ya no está a su servicio. Por eso dice: *“Tanto devo morire: mi lasci morire da servo.”*⁴⁷ (Deledda 690)

También se observa la misma actitud cuando Don Predu le recuerda que hacía tres años que sus amas no le pagaban, Efix le contesta: *“Nulla mi devono. Io devo tutto a loro.”*⁴⁸ (Deledda 617)

De todas maneras, la escritora nunca plantea resentimientos en sus personajes; las amas ayudan piadosamente a Efix llorándolo cuando muere. No obstante se muestran en las novelas estructuras sociales rígidas que dificultan las relaciones humanas. El amor de las amas no puede ser manifestado abiertamente por temor a ser desencuadrado dentro del rango social al que pertenecen:

*“Allora Noemi, calda ancora di pietà e d'amore di Dio, s'accorse per la prima volta che il servo si era mal ridotto, vecchio, grigio, con le vesti divenute larghe, e tese la mano come per aiutarlo a sollevarsi.”*⁴⁹ (Deledda 656)

A pesar de las afrentas, Efix sirvió voluntariamente como nexo para que Giacinto se casara con Grixenda y fue quien le dijo a Don Predu que se casara con Doña Noemí. Tuvo la fuerza de ciertas clases pobres y el heroísmo del corazón simple y valeroso. Supo

⁴⁵ “Grazia Deledda no utiliza la relación siervo – pastor para defender y propugnar la reivindicación social a favor de las clases subalternas. Para ella, como para muchos escritores italianos de fines del Ochocientos, el socialismo tenía un significado mítico: indica la protesta contra la pobreza, la lucha por la redención, pero fuera de una más precisa caracterización política y partidaria.” (De Giovanni 89).

⁴⁶ “-¿Tú? ¿Tú? ¿Tú eres un criado y basta! No nos perdonas que seamos nobles y quieres vernos ir a pedir limosna con tu alforja. Pero antes los cuervos te devorarán los ojos. Ya has visto a dos de nosotras marcharse de aquí... pero a las otras dos no. Y tú serás siempre el criado y nosotras las amas...”

⁴⁷ “Ya que debo morir, déjenme morir como criado.”

⁴⁸ “Ellas nada me deben. Yo les debo todo.”

⁴⁹ “Entonces Noemí, cálida todavía de piedad y de amor de Dios, advirtió por primera vez que el siervo estaba consumido, viejo, gris, con su ropa enorme, y le tendió la mano como para ayudarlo a levantarse.” (Todas las traducciones me pertenecen)

enfrentar situaciones dolorosas y cambiar la realidad de los que amaba. El heroísmo del siervo está plasmado en las palabras que Giacinto le dice:

*“Tu, dove l'hai trovata la vera salvezza? Vivendo per gli altri: e così voglio far io, Efix” (...) sei tu che mi hai salvato (...); io voglio essere come te... Rispondi, ho ragione? (...) Il vero amore è stato il tuo, verso di loro.”*⁵⁰ (Deledda 666)

Los dichos y refranes pueblan los relatos y los diálogos de la novela; también se observa la intención de expresar lingüísticamente la tradición isleña y sus giros populares. Por ejemplo: *“Che lingua! Si vede che t'ha morsicato la vipera.”*⁵¹ (Deledda 655), o para referirse a una idea equivocada: *“¡Bisogna toglierle questo verme dal cervello, a tua zia.”*⁵² (Deledda 665).

Son expresiones que contienen frescura y color y están asociadas con la experiencia directa del lenguaje referido a los animales que son frecuentes y conviven con los habitantes sardos.

También las comidas son manifestaciones de la tradición del mundo rural de la isla. Cuando va un muchacho a la cabaña del criado para llevarle un mensaje de las amas, Efix le da de comer un trozo de pan con una cebolla. Asimismo nombran otras comidas tales como carne de cordero asada, habas con leche, también se bebe garnacha, sopa de leche, se comen frutas.

La obra incursiona permanentemente en la vida rural. Explica el narrador:

*“Nei tempi di carestia, cioè nelle settimane che precedevano la raccolta dell'orzo, e la gente, terminata la provvista del grano, ricorre all'usura, la vecchia Pottói andava a pescare sanguisughe.”*⁵³ (Deledda 623)

También se da cuenta de las actividades con las que se sostienen las hermanas Pintor:

⁵⁰ “Tú, ¿dónde has encontrado la verdadera salvación?...Viviendo para los otros. Y así quiero hacer yo, Efix. (...) eres tú quien me ha salvado, quiero ser como tú... Responde, ¿tengo razón? (...) El verdadero amor ha sido el tuyo hacia ellas.”

⁵¹ “¡Qué lengua! Se ve que te ha picado la avispa.”

⁵² “¡Hay que sacarle ese gusano del cerebro a tu tía!”

⁵³ “En los tiempos de carestía, es decir, en las semanas previas a la cosecha de la cebada, y la gente, consumida la provisión de grano, recurre a la usura, la vieja Pottói iba a pescar sanguijuelas.”
(Todas las traducciones me pertenecen)

*"Qualche sera Giacinto scendeva al poderetto per portare in paese le frutta e gli ortaggi che le zie poi vendevano a casa di nascosto come roba rubata, poich  non   da donne nobili far le erbivendole."*⁵⁴ (Deledda 624-5)

Como parte de las costumbres, se describen las peregrinaciones en diferentes festividades lit rgicas. As , al comienzo de la novela, ya se presenta la fiesta de la Virgen del Remedio; la celebración duraba nueve días. Cada noche se reun an, luego de la cena, para bailar con el sonido del acorde n:

*"La gente cominciava ad uscir nel cortile; sulle porticine apparivan le donne che si pulivan la bocca col grembiale e poi rincorrevano i bambini per prenderli e metterli a dormire."*⁵⁵ (Deledda 610)

*"quasi tutti quelli del paese scendevano alla festa, e le donne portavano sul capo vassoi con torte e cestini pieni di galline legate con nastri rossi." (...) "Una fila di mendicanti vigilava il sentiero e le loro figure accovacciate, terree e turchine, alcune con orribili occhi bianchi, altre con piaghe rosse e tumori violacei, coi petti nudi come scorticati, con le braccia e le dita brancicanti nerastre come ramicelli bruciati, si disegnavano fra un cespuglio e l'altro sulla linea azzurrognola e lattea dell'orizzonte."*⁵⁶ (Deledda 619)

Como en varias obras de la escritora sarda, el amor y la muerte est n muy relacionados; baste hacer referencia a los relatos de *Cosima* con respecto al matrimonio de su hermana. En *Cañas al viento*, se produce la misma asociación. El día en que Don Predu y Doña Noemí contraen matrimonio, Efix se muere.

*"Efix guardava silenzioso, immobile, con le mani nere e secche aggrappate all'orlo del panno; e pareva affacciarsi, gi  cadavere, dal mondo di l  per contemplare un'ultima volta la felicit  della sua padrona." (...) "Sulla porta Noemi si volse a fargli un cenno di addio con la croce d'oro. Addio. Ed egli, come gi  per Giacinto, ebbe l'impressione che fosse lei a morire."*⁵⁷ (Deledda 695)

⁵⁴ "Alguna tarde, Giacinto bajaba a la pequeña hacienda para llevar al pueblo la fruta y las hortalizas que las tías luego vendian en casa a escondidas, como bienes robados, porque no corresponde a mujeres nobles hacer de verduleras."

⁵⁵ "La gente comenzaba a salir al patio. En las puertas aparecían las mujeres que se limpiaban la boca con el delantal, y luego perseguían a los niños para llevarlos a dormir"

⁵⁶ "Casi todos los del pueblo subían para la fiesta, y las mujeres llevaban sobre la cabeza bandejas con pasteles y canastos plenos de gallinas atadas con cintas rojas." (...) "Una fila de mendigos vigilaba el camino, y sus figuras agachadas, terrosas y azules, algunas con horribles ojos blancos, otras con llagas rosadas y tumores púrpuras, con los pechos desnudos como despellejados, con los brazos y los dedos temblorosos como ramitas quemadas, se dibujaban entre una mata y otra..."

⁵⁷ "Efix miraba silencioso, inmóvil, con las manos negras y secas aferradas al borde de la sábana y le parec  surgir, ya cadáver, desde el mundo del más allá, para contemplar una última vez la felicidad de su patrona." (...) "Desde la puerta, Noemí se volvió para hacerle una inclinación adiós con la cruz de oro. Y él, como antes con Giacinto, tuvo la impresión de que ella era quien se mor a."

(Todas las traducciones me pertenecen)

Cuando Doña Esther vuelve de la boda, realizada en la iglesia, lo encuentra muerto, solo, sin nadie a su lado. Lo prepara para el funeral y lo baña con su llanto mientras le cuenta sobre la boda de su hermana.

A través de Efix, el personaje del siervo, Deledda nos expresa el heroísmo potencial de habitantes rurales sardos, y cómo pueden realizar actos nobles a pesar de las circunstancias adversas de su pobreza y desánimo. Es su convicción acerca de las pequeñas costumbres y creencias rurales como reservorio del heroísmo necesario para cambiar la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

1. De Giovanni, Neria. *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano direttore della Rivista Letteraria*. Alghero: Nemapress Editrice, 2004.
2. Deledda, Grazia. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori, 1993.
3. Deledda, Grazia. *Obras escogidas. Tomo II*. Madrid: Aguilar, 1958.
4. Deledda, Grazia. *Cosima*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.
5. De Michelis, Euríalo. *Grazia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
6. Dubravka Dubravec, Labas. *Grazia Deledda e la "Piccola avanguardia romana"*. Roma: Carocci Editore, 2011.
7. Fadda, María Rita. *"Il lessico cromático nella produzione giovanile di Grazia Deledda"*. (En: Bollettino di Studi Sardi, Anno 3, numero 3, Cagliari: CUEC Editrice, 2010).
8. Gagliardi, Elena. *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*. Ravenna: Longo Editore, 2010.
9. Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
10. Lombardi, Olga. *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia Editore, 1989.
11. Miccinesi, Mario. *Grazia Deledda*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
12. Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
13. Petronio, Giuseppe. *Grazia Deledda e i suoi critici*. (En: "Atti del seminario di studi "Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900" 1986, vol 2. Nuoro, 25, 26, 27 de septiembre de 1986. Collu.U Editor, Cagliari, 1992-94).
14. Prieto, Adolfo. *La Literatura Autobiográfica Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
15. Ricci, Manuela- Gagliardi, Elena. *Nel paese del vento*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
16. Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto sur S.R.L, 1990.
17. Tanda Nicola. *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
18. Williams, Pablo. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001

CAPÍTULO 6:

AUTOBIOGRAFÍA Y EL MUNDO RURAL EN *COSIMA*

6.1. EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN LA NOVELA

“...il suo segreto era per lei grande e sacro come un tabernacolo che nessuno doveva profanare”⁵⁸ (Grazia Deledda)

Esta novela posterior de Grazia Deledda, de carácter póstumo, hace alusión al mismo mundo de *Canne al vento* pero desde una perspectiva que para el lector tiene otra significación, dado que se trata de una narración autobiográfica, tal como *Il paese del vento* (1931).

Cabe recordar que para Paul De Man la autobiografía se define a partir de la figura retórica de la *prosopopeya*. La elección se fundamenta en el planteo de un juego dinámico entre dos tiempos y dos espacios, donde se enfrentan el yo del presente con el yo del pasado. *Prosopon* significa rostro y máscara, y en el espacio autobiográfico podría interpretarse como el “yo experiencial” y el “yo personaje”, como el interior y la fachada. Por eso Nora Catelli se refiere a un doble movimiento de fuga y de retorno entre la voz y el hombre:

“El yo no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que no pertenece a la escena, una entidad que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos si atribuirle una forma.” (Catelli 226)

Desde esta perspectiva, la novela *Cosima* construye una figura autobiográfica interesante. Grazia Deledda es portadora de una personalidad muy reservada, que difícilmente comunica sus proyectos literarios a terceros. Cuidó su intimidad familiar y su vida social, dentro de un círculo más bien cerrado de amistades y conocidos.

Cuando en 1931 Pietro Pancrazi se enteró que Grazia Deledda se hallaba escribiendo sus memorias, se apresuró a pedírselas para la revista florentina ‘Pegaso’ de la que era redactor. Deledda le contestó que hacía un tiempo que pensaba en algo semejante, pero que hasta el momento no había decidido sobre la forma que le daría a

⁵⁸ “...su segreto era para ella grande y sagrado como un tabernáculo que ninguno debía profanar.” (La traducción me pertenece)

esta materia de contenido tan arriesgado que tal vez ficcionalizaría en el plano de la narración.

Materia arriesgada. Esta valoración explica que prefiera narrar en tercera persona sus vivencias y opte por el nombre de Cósima para su protagonista. Sin alejarse totalmente de sí misma, dado que Cósima es su segundo nombre, la recreación de lo autobiográfico se refugia en un personaje ficcional que no respeta las reglas establecidas por el pacto autobiográfico planteado por Philippe Lejeune. No usa la primera persona por su necesidad de resguardar lo más íntimo y preciado que son sus reminiscencias atesoradas en la memoria.

Grazia Deledda/Cósima deja fluir sus recuerdos y realiza un giro retórico para preservar su intimidad, propia del espíritu austero y cerrado al que hemos aludido previamente. En numerosas situaciones el género autobiográfico se manifiesta. Expresiones como las siguientes son recurrentes en la trama narrativa:

“La bambina si sentì battere il cuore. Come faceva il padre a indovinare il suo desiderio? Si trovò nella camera, dietro di lui, e rivide le note cose: il letto grande con una sopracoperta di percalle a fiori, la consolle di noce, che era il mobile più elegante della casa, i quadri, il caminetto bianco: ma tutto le parve mutato, come se una luce di miracolo avesse dato alle cose un aspetto diverso, d'incantamento, come quando si vedono riflessi nell'acqua od anche sui vetro spalancati di una finestra; e quel riverbero si spandeva da una fonte straordinaria: da un canestro di asfodelo, deposto sulla pietra del camino, e dove, fra cuscini e pannolini, era la neonata.” (...) “Per Cosima fu una delusione: poichè ella si era immaginata la nuova sorellina già tutta ricciuta, bionda e levigata come il bambino che nel quadro sopra il letto era tenuto in braccio da un bonario e rossastri san Giuseppe, e da qualunque parte lo si guardasse volgeva gli occhioni celesti come un pargolo vivo.”⁵⁹ (Deledda 964)

La máscara ficcional permite recuperar los sentimientos vivenciados por una niña pequeña y su mirada infantil. Pero Deledda siempre deja un espacio donde se vierte, como al pasar, alguna frase de discurso indirecto libre, al mejor estilo de Flaubert, muy propia

⁵⁹ “La niña sintió el latido de su corazón, ¿Cómo hizo el padre para adivinar su deseo? Se encontró en la habitación, detrás de él y observó los objetos familiares: el lecho grande con su colcha de percal de flores, el armario, el tocador de nogal, que era el mueble más elegante de la casa, los cuadros, la blanca chimenea; pero todo le parecía cambiado, como si una luz milagrosa hubiese dado a las cosas un aspecto diferente, de magia, como cuando se ven reflejos en el agua o en los cristales bien abiertos de una ventana; y aquel destello surgía de una fuente extraordinaria; de un cesto de asfodelos colocado sobre la chimenea de piedra y donde, entre almohadones y pañales, se hallaba la recién nacida”(…) “Para Cósima fue una desilusión porque se había imaginado a la nueva hermanita toda rizada ya, rubia y suave como el niño que en el cuadro de encima de la cama está en brazos de un bueno y rojizo San José y al que, desde cualquier lugar que uno mirase, volvía los ojos celestes como un niño vivo.” (La traducción me pertenece)

de la época, que plantea la ambigüedad de la voz que enuncia: “¿Cómo pudo adivinar el padre su deseo?” La actitud del texto es claramente evasiva.

La enunciación narrativa a veces juega entre el yo del presente y el del pasado infantil:

*“Tante cose straordinarie arricchivano le due mensole trasversali: a quella più alta Cosima non poteva arrivarci, e doveva allontanarsi di due passi per vederci bene; ed era giusto che le cose lassù non dovessero toccarsi, come non si toccano i sacri oggetti dell'altare. Con l'altare la mensola aveva qualche rassomiglianza, coi quattro candelabri in fila, due di ottone, due di rame; e in mezzo un vaso di vetro; ma l'oggetto più meraviglioso era un grande piatto di cristallo, finemente inciso come nel diamante appoggiato alla parete di fondo; Cosima non ricordava di averlo mai veduto adoperare, e neppure aveva un'idea dell'uso che poteva farsene; questo lo rendeva più raro, quasi misterioso: le pareva, vagamente, un simbolo, un piatto sacro, proveniente da antichi tesori, e magari una immagine del sole, della luna, dell'ostensorio quando il sacerdote lo innalza e lo fa vedere alle folle adoranti. E lei lo adorava davvero quel piatto, alto, intoccabile; lo adorava, - e questo anche lo capì molto più tardi, - perché rappresentava l'arte e la bellezza.”*⁶⁰ (Deledda 965)

Dos cuestiones interesantes deseo resaltar de este fragmento. La primera se sustenta en la idea lacaniana de que el yo es eterno, dado que en el sujeto, las etapas de la vida conforman una unidad. De ahí que, a través de un pequeño apartado comente su propio análisis de su experiencia infantil. El yo adulto y el yo de la niñez se fusionan en uno solo.

La segunda cuestión para observar se apoya en los aspectos estilísticos. Estas descripciones tan detalladas, prolijas, donde la voz narrativa se detiene sin prisa en cada objeto, son similares a las que Balzac utiliza en sus novelas. La referencia no es caprichosa, si se recuerda que en el escritor francés las descripciones cumplen un papel preponderante para enriquecer los personajes, amplificando sus cualidades a partir de los espacios donde habitan. Además, en el autor de la *Comedia Humana*, es notoria la carga simbólica que otorga a cada objeto al que se refiere. En esta descripción minuciosa y detallada que descansa en la mirada infantil sobre los objetos que pertenecen al mundo

⁶⁰ “Muchas cosas extraordinarias enriquecían las dos repisas transversales, y a la más alta, Cósima no podía llegar y debía alejarse dos pasos para verla bien; era lógico que las cosas de allá arriba no debieran tocarse, como no se tocan los objetos sagrados del altar. Y a un altar se parecía, con sus cuatro candelabros en fila, dos de bronce y dos de cobre; y en medio, un jarrón de cristal; pero el objeto más maravilloso era un gran plato, también de cristal finamente tallado como un diamante, apoyado en la pared del fondo; Cósima no recordaba nunca haberlo visto usar, y sin embargo tenía una idea del empleo que se le podría dar; esto le hacía ser más raro, casi misterioso; vagamente le parecía un símbolo, un plato sagrado, originario de los tesoros antiguos, y hasta una imagen del sol, de la luna, de la custodia cuando el sacerdote la eleva y la muestra a los fieles piadosos. Y ella adoraba de verdad aquel plato, alto, intocable; lo adoraba – y esto lo comprendió mucho más tarde- porque representaba el arte y la belleza”. (La traducción me pertenece)

de los adultos, los mismos son vistos altos, gigantes e inalcanzables, y explican la sacralización proyectada por Cósima sobre ellos, desde su pequeñez de niña. También en este relato la enumeración de los utensilios cotidianos de uso doméstico recrean un escenario que comunica mucho más que un recuerdo infantil: se trata de la mirada de una futura escritora, de una futura artista que ya percibe cada experiencia con una aprehensión delicadamente maravillosa a la que imprime un sello especial y único: el mundo es dueño de un encantamiento estético fabuloso.

El desdoblamiento de la figura autoral es menos perceptible en las alusiones que se refieren al proceso de escritura y de recopilación de los materiales para su novela. Permanentemente la voz narrativa introduce su intensa y a la vez delicada percepción de la realidad circundante, que le servirá como materia para sus producciones literarias futuras. Se puede valorar el aprovechamiento literario de Deledda, en tanto *Cosima* fue escrita luego de un vasto corpus de obras compuesto en años previos a la composición de su novela autobiográfica. Por ello, es evidente el valiosísimo aporte que en esta obra póstuma brinda a sus lectores sobre los procesos internos que la llevaron a crear varias de sus narraciones previas en el mundo rural de la Cerdeña. Es así cómo lo manifiesta en algunos fragmentos de su texto:

*“Che importava l'umiltà e la rozza accoglienza della capanna? Serviva di rifugio solo nella notte, e a Cosima nelle ore delle sue scritture; il rumore del bosco la copriva col suo suono di organo, e la luna col suo drappo d'argento. E le ragazze dormivano cullate da quella musica che non aveva l'eguale poiché era la musica della fanciullezza che risuona una sola volta nella vita. Ma per Cosima era qualche cosa di più grande e trepido: era tutta una rete di mistero, uno svolgersi di cose sorprendenti, come se ella galleggiasse in un fondo oceanico, circondata, non dal selvaggio bosco di elci e dalle roccie fantastiche, ma da tutte le meraviglie delle foreste sottomarine.”*⁶¹
(Deledda 992)

Son permanentes las alusiones a la distancia establecida entre la escritora y el resto de los pobladores del lugar. Ella, como artista, ve la realidad por encima de la percepción corriente y encuentra su materia literaria. Y no solamente esto, también confiesa, siempre en tercera persona, cómo la escritura significa simultáneamente su consuelo y evasión, la transformación del dolor y la tristeza cotidianos en materia artística:

⁶¹ “¿Qué importaba la humildad y el rústico amparo de la cabaña? Servía como refugio sólo durante la noche, y cuando Cósima escribía; el ruido del bosque la cubría con sus sonidos de órgano y la luna con su manto de plata. Y las jóvenes dormían acunadas por aquella música única, porque es la música de la niñez que resuena una sola vez en la vida. Para Cósima era algo más grande y anhelante; era toda una red de misterios, un desenvolvemento de cosas sorprendentes como si flotara en un fondo oceánico, rodeado, no por el bosque salvaje de encinas y rocas fantásticas, sino por todas las maravillas de los bosques submarinos.” (La traducción me pertenece)

*“Adesso Cosima è di nuovo nella sua casa malinconica, dove ogni cosa, dopo il ritorno dalla montagna, ha preso un aspetto più triste, quasi di decadenza, o meglio di appassimento, un colore umido di autunno, un odore funebre di crisantemi. Ella ha freddo, nell'alta stanza dalla cui finestra si vede il Monte, già anch'esso coperto di nebbia: il grido dei corvi annunzia l'inverno. Ma ancora ci sono, per lei, momenti nei quali il cielo torna a spalancarsi, e un tepore primaverile le scalda il sangue. Ella scrive: piegata sul suo scartafaccio, quando le sorelle tengono a bada la madre, e Andrea è fuori in campagna, e Santus dorme uno dei suoi soliti terribili sonni, ella si slancia nel mondo delle sue fantasie, e scrive, scrive, per un bisogno fisico, come altre adolescenti corrono per i viali dei giardini, o vanno a un luogo loro proibito; se possono, a un convegno d'amore. Anche lei, nelle sue scritture, combina convegni di amore: è una storia, la sua, dove la protagonista è lei, il mondo è il suo, il sangue dei personaggi, la loro ingenuità, le loro innocenti follie sono le sue. Il titolo del libro non può essere che quello che è: Rosa di macchia. E un giorno, quando è finito, ella lo sente palpitare vivo fra le sue mani fredde, come un uccello che le sguscia fremente fra le dita e vola a batter le ali contro i vetri chiusi della finestra.”*⁶² (Deledda 993)

Con estas palabras la narradora comunica al lector toda su intimidad. Es una especie de pacto consigo misma de no abrir su interior de manera directa sino a través de los sentimientos de una tercera persona que es llamada Cósima, su personaje. Por ese pacto secreto, el caudal compositivo y las pasiones más profundas que despierta el acto de escribir llegan a sus lectores. A su vez, estos saben que Cósima oculta a Grazia Deledda. Y esta circunstancia surge del hecho de que ella no ha cambiado ningún nombre familiar; todos están presentes igual que en la realidad. A excepción del nombre de la protagonista, los relatos más minuciosos de su vida, inclusive aquellos que le despiertan vergüenza, como el robo del aceite para sustentar los gastos de envío al correo de sus textos para la publicación o los problemas de su hermano Santus con la bebida y con el juego son silenciados en la escritura. Lo único que ha sido transformado en la ficción es el nombre de la protagonista y el título de su primera novela que en realidad se llamó *Flor de Cerdeña* (1892). El motivo de tal decisión podría estar dado porque saca a luz sus vivencias más íntimas y sagradas relacionadas con la escritura y por ello se exige a sí

⁶² “Ahora Cósima está de nuevo en su casa melancólica, donde cada cosa, luego del retorno de la montaña, ha adquirido un aspecto más triste, casi de decadencia, o mejor, de decrepitud, un color húmedo de otoño, un olor fúnebre de crisantemos. Siente frío en el cuarto alto, y desde la ventana ve el Monte, cubierto ya de niebla; el grito de los cuervos anuncia el invierno. Pero aún existen para ella, momentos en los cuales el cielo vuelve a abrirse, y una calidez primaveral le entibia la sangre. Ella escribe: inclinada sobre sus escritos, cuando las hermanas consuelan a la madre y Andrea está fuera en el campo, y Santus duerme uno de sus habituales sueños terribles; ella se arroja al mundo de la fantasía y escribe, escribe, por una necesidad física, así como otras adolescentes corren por los senderos de los jardines, o van a un lugar prohibido; si pueden, a una cita de amor. También ella en sus escritos concerta citas de amor; la suya es una historia donde la protagonista es ella, el mundo es el suyo, la sangre de los personajes, su ingenuidad, sus inocentes locuras son las suyas. El título del libro no puede ser otro que el que tiene: ‘Rosa del zarzal’. Y un día, cuando lo ha terminado, lo siente palpitante vivo entre sus manos frías, como un pajarillo que se le escurre temblando entre los dedos y vuela, batiendo las alas contra los vidrios cerrados de la ventana.” (La traducción me pertenece).

misma la imperiosa necesidad de ocultar su verdad absoluta. El pacto autobiográfico teorizado por Lejeune se puede convalidar desde esta perspectiva porque se hace efectivo no solamente entre narrador y el lector sino también entre el narrador y el autor. Todos aceptan la novela como un texto no ficcional e identifican la vida de Cósima con la de su creadora.

Y este proceso nos permite develar, acceder al mundo máspreciado de la pasión literaria para ver cómo realiza la escritora el proceso de escritura. El acto de escribir es absolutamente necesario e instintivo, surge de la necesidad física con la misma imperiosa fuerza que empuja al ser humano a respirar y es tan personal, que la hace diferente del resto de los jóvenes. Ni superior ni inferior: diferente. También lo asocia con algo prohibido, secreto e íntimo, tal como Barthes lo refiere al acto de leer.⁶³

Por otra parte, es muy rica la imagen de la obra literaria que ya culminada compara con un pajarillo su vida propia, tal como los conejitos de Cortázar en su cuento “*Carta a una señorita en París*”. Conejos y pájaros son símbolos de la obra que cobra vida independiente a la de los escritores que les dieron forma y sentido.

Otro aspecto interesante para resaltar en *Cosima* es la manera natural de la narradora cuando plantea las diversas formas que la protagonista encuentra para sus futuras novelas, explícitamente notorias en sus tramas y argumentos. Transcribimos:

“Fra un segno e l'altro del registro i clienti del frantoio le raccontavano i loro guai, i loro drammi: qualcuno la pregava di scrivergli una lettera o un ruego: così le venne lo spunto per un nuovo romanzo; attinto dal vero: attinto come la pasta nera delle olive dalla vasca del frantoio, che si mutava in olio, in balsamo, in luce: e mise un titolo grigio, che sotto però nascondeva anch'esso il seme del fuoco: lo intitolò 'Rami caduti.' ”

*Questa volta la fortuna le arrise compiuta. Ella tentò presso un editore di una certa notorietà, che non solo accettò e pubblicò il romanzo, ma lo fece accompagnare dalla prefazione di uno scrittore illustre: ed ecco d'un tratto la figura di Cosima balzò sull'orizzonte letterario, circonfusa d'un'aureola quasi di mistero. Mistero creato dalla lontananza di lei e della sua terra, dalle vaghe notizie sulla sua vita quasi selvatica, ma sopra tutto dalla forza ingenua e nello stesso tempo vigorosa del suo racconto, dalla sua prosa scorretta e primitiva eppure efficace, e dall'evidenza dei suoi personaggi. D'un colpo ella diventa celebre: giornali e riviste le domandano novelle: e l'editore manda denari.”*⁶⁴ (Deledda 1003)

⁶³ Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009. P. 53.

⁶⁴ *Entre un dato y otro del registro, los clientes de la almazara le contaban sus lamentos, sus dramas; alguno le rogaba escribir una carta o una súplica; así surgió la idea de la nueva novela, extraída de la realidad, extraída como la pasta negra de las aceitunas en la cuba de la almazara que se convertía en aceite, en bálsamo y en luz; y le puso un título gris, pero que ocultaba debajo la semilla del fuego: la tituló 'Ramas caídas'. Esta vez la fortuna le sonrió completamente. Probó con un editor de cierta notoriedad que no sólo aceptó y publicó la novela, sino que la acompañó con el prólogo de un escritor reconocido; y he*

Aceptando la figura de autor elaborada por Deledda, esta obra se tituló editorialmente *Almas honradas* y fue publicada por la Tipografia Editrice L.F. Cogliati de Milán, en 1895. Esta editorial le solicitó a Rughiero Bonghi que escribiera el prólogo para la misma. Todo lo que el narrador omnisciente comunica al lector en este fragmento, puede conocerse también por medio de sus cartas y de otros documentos de la época.

Otras imágenes refuerzan la idea acerca del proceso de escritura de su obra:

*“Ella volava: le pareva di essere una rondine; sentiva voglia di piangere; era un rigurgito di gioia, di trionfo, ma anche di dolore profondo; e se sollevava gli occhi umidi e vedeva i finestrini alti sotto la volta della chiesa, azzurri di miraggi quasi marini, pensava allo sfondo della finestra del frantoio e alle povere donne unte di olio nuovo che le raccontavano le loro pene. Allora una lieve vertigine le saliva dalle radici dell'anima, come quando bambina l'immagine della nonna le rimescolava nel subconsciente un mondo atavico, avventuroso e fiabesco.”*⁶⁵ (Deledda 1000)

Asimismo, en *Cosima* se vislumbra el yo escondido de Deledda por el comentario agudo, simple y acertado del estilo propio de esta novela: *“...dalla forza ingenua e nello stesso tempo vigorosa del suo racconto, dalla sua prosa scorretta e primitiva eppure efficace, e dall'evidenza dei suoi personaggi.”*⁶⁶ (Deledda 1003)

Esta novela de juventud, *Anime oneste*, fue negada en su madurez, rechazó su reimpresión y la deseó olvidar.

Las reacciones que su notoriedad provocaron en el ambiente cerrado, propio de un pueblo pequeño, incitaron en ella profundas heridas. A la vez reflejaron la cultura de principios de siglo cuando la mujer difícilmente podía continuar con estudios avanzados. Recibió críticas crueles que la acusaron de libertina. La madre también veía con preocupación la actividad literaria de Grazia-Cósima. Típica mujer de la región, la madre

aquí que repentinamente la figura de Cósima se lanzó al horizonte literario, rodeada de una aureola casi misteriosa. Misterio creado por la lejanía de ella misma y de su tierra, por las vagas noticias sobre su vida casi salvaje; pero sobre todo, por la fuerza ingenua y al mismo tiempo vigorosa de su relato, por su prosa incorrecta y primitiva, aunque eficaz, y por el testimonio de sus personajes. De pronto se vuelve célebre: periódicos y revistas le piden cuentos, y el editor le envía dinero.” (La traducción me pertenece)

⁶⁵ *“Volaba: le parecía ser una golondrina; sentía deseos de llorar; era un impulso de alegría, de triunfo, pero también de profundo dolor y si levantaba los ojos húmedos y veía los altos ventanales bajo la bóveda de la iglesia, azules de espejismos casi marinos, pensaba en el fondo de la ventana de la almazara y en las pobres mujeres manchadas con el aceite nuevo, que le contaban sus penas. Entonces un ligero vértigo surgía de las raíces de su alma, como cuando en la niñez la imagen de la abuela le agitaba en el subconsciente un mundo ancestral, aventurero y fabuloso.”*

⁶⁶ *“...por la fuerza ingenua y al mismo tiempo enérgica de su relato, por su estilo incorrecto y tosco, y no obstante eficaz, y por la convicción de sus personajes.”*
(Todas las traducciones me pertenecen)

sufre por la pésima imagen que cobraba su hija al haberse dedicado a la escritura y Grazia reconocía a su vez, que los buenos partidos matrimoniales estaban vedados para ella por las críticas en que estaba inmersa en ese lugar. Su hermano Andrea fue el primero en alentar las inquietudes literarias de la joven, pero las críticas de las mujeres del pueblo lo intimidaron de tal manera que desistió en su actitud y se sintió culpable. La narradora se refiere a este suceso, en los siguientes términos:

*“Andrea aveva molti difetti, ma era anche generoso e gioviale. (...) Così, quando si venne a sapere che la sua sorellina Cosima, quella ragazzina di quattordici anni che ne dimostrava meno e sembrava selvaggia e timida come una piccola cerbiatta, era invece una specie di ribelle a tutte le abitudini, le tradizioni, gli usi della famiglia e anzi della razza, poiché s'era messa a scrivere versi e novelle, e tutti cominciarono a guardarla con una certa stupita diffidenza, se non pure a sbeffeggiarla e prevedere per lei un quasi losco avvenire, Andrea prese a proteggerla e tentò, in modo invero molto intelligente ed efficace, ad aiutarla.”*⁶⁷ (Deledda 984)

La narradora adulta recuerda esos esfuerzos fraternales por ayudarla a fortalecer sus conocimientos literarios, que fueron esenciales para formar las fuentes de sus futuros textos: cantos, bailes, costumbres y tipologías humanas sardas, alejadas de la educación sistemática pero que sellaron su alma de escritora joven e intuitiva con las emociones populares propias de la región en la que habitaba:

*“Più efficaci furono le lezioni pratiche che il fratello volonteroso le procurò facendole conoscere tipi di vecchi pastori che raccontavano storie più mirabili di quelle scritte sui libri, e portandola in giro, nei villaggi più caratteristici della contrada, alle feste campestri, agli ovili sparsi nei pascoli solitari e nascosti come nidi nelle conche boschive della montagna.”*⁶⁸ (Deledda 985)

Existe una confrontación entre la educación sistemática y la nueva *paideia* que la pequeña Cósima reconoce como un tesoro escondido; la experiencia del mundo popular sardo:

⁶⁷ “Andrea tenía muchos defectos, pero también era generoso y jovial.(...) Así, cuando supo que su hermanita Cósima, aquella jovencita de catorce años, que demostraba menos y parecía salvaje y tímida como una cervatilla, era por el contrario, una especie de rebelde para todas las costumbres, las tradiciones, los usos de la familia y también de la raza, porque se había dedicado a escribir novelas y versos, y todos comenzaron a mirarla con asombrado recelo, y también a burlarse de ella y pronosticarle un oscuro porvenir, Andrea se dispuso en cambio ayudarla e intentó protegerla de un modo verdaderamente muy sabio y eficaz.”

⁶⁸ “Más eficaces fueron las lecciones prácticas que el voluntarioso hermano le procuró, dándole a conocer modelos de viejos pastores que contaban historias más maravillosas que las escritas en los libros, y llevándola de paseo por los pueblos más característicos de la comarca, a las fiestas campestres, a las majadas dispersas por los prados solitarios y escondidos como nidos en las cavidades boscosas de la montaña.”

(Todas las traducciones me pertenecen)

*“Quel giorno Cosima imparò più cose che in dieci lezioni del professore di belle lettere. Imparò a distinguere la foglia dentellata della quercia da quella lanceolata del leccio, e il fiore aromatico del tasso barbasso da quello del vilucchio.”*⁶⁹ (Deledda 985)

Y más adelante:

*“disperava di poter ritrovare una occasione di guardare la vita altrui, ricca di dolori, di miserie, di esaltazioni e di umanità umile e grande nello stesso tempo, come nel cerchio nero del molino di olive. Non contava più in Elia, e neppure nel movimento della vicina vendemmia, della quale aveva già conosciuto i colori d'idillio, e li aveva anche già riversati in qualche sua novella.”*⁷⁰ (Deledda 1012)

Mundo rural y proceso compositivo se unen en una sola categoría; se fusionan vida y escritura en un todo sin fisuras.

Es la misma afirmación que Echeverría volcó en unos versos de *“La Cautiva”*, idea profundamente romántica que valora lo intuitivo y lo sentimental por encima de la razón:

*“Las armonías del viento
dicen más al pensamiento
que todo cuanto a porfía
la vana filosofía
pretende altiva enseñar.”* (Echeverría vv. 41-45)

Herencias románticas se resemantizan en los textos deleddianos no compartidas por otros escritores de la época como Pirandello o Marinetti, entre otros.

6.2. PAISAJES RURALES: ENTRE EL IDILIO Y LA REALIDAD

En este tema se debe destacar que el proceso compositivo de *Cosima* corresponde a la etapa de madurez de la escritora y como ya dijimos, se trata de una publicación póstuma. Ha superado el estilo romántico y verista, ha pasado por el periodo de la vanguardia romana y vuelve al inicio de su carrera literaria pero con el decantamiento estético de su madurez. Ha superado también la idealización de sus sueños de viajar a Roma y abandonar el mundo rural de sus orígenes. Afianzada con la experiencia de haber

⁶⁹ *Aquel día Cósima aprendió más cosas que en diez lecciones del profesor de literatura. Aprendió a distinguir la hoja dentada del roble de la lanceolada de la encina, y las flores aromáticas del tejo barbado de las del brezo de mar.”*

⁷⁰ *“...desesperaba por encontrar una ocasión para contemplar la vida de otra manera, colmada de dolores, de miserias, de exaltaciones y de humanidad, humilde y elevada al propio tiempo, como en el aro negro del molino de aceite. Ya no le interesaba Elías ni tampoco el movimiento habitual de la próxima vendimia, de la que ya le resultaban familiares sus colores de idilio y ya los había vertido en algunas de sus narraciones.”*
(Todas las traducciones me pertenecen)

conocido el éxito y residir varias décadas en el “continente”, vuelve su mirada al mundo rural como la búsqueda idílica del mundo perdido.

Raymond Williams ha investigado las diversas posturas que los escritores han asumido frente a la realidad rural de Inglaterra. El crítico señala tres tendencias: la novela regional, la expresión de sentimientos por la tierra y por la naturaleza, y la idea de rescatar recuerdos y relatos de esos ámbitos, frente a los cambios vertiginosos que van desvaneciendo esa realidad estratificada:

“Pueden trazarse tres líneas diferentes dentro de este desarrollo, todas ellas complejas. Por un lado, persistió y evolucionó lo que llegó a llamarse la novela “regional” (...). Por otro lado surgió un estilo, probablemente iniciado por Meredith, basado principalmente en la expresión de sentimientos acerca de la tierra y la vegetación natural, que en cierto modo constituyó una continuación de las formas de descripción del paisaje y de la poesía de la naturaleza, estilo que correspondería al lenguaje verde de Clare, pero que incluía además todo un imaginario de las relaciones humanas y especialmente del amor y el deseo. En tercer lugar y superponiéndose con la descripción natural, se dio un importante desarrollo de recuerdos, observaciones y relatos de la vida rural: muchos de ellos estaban teñidos por una sensación de pasado que se desvanece y, en este sentido, evolucionaron hacia la recolección de relatos tradicionales y hasta folclóricos, otros, en cambio, se concentraron en los usos y abusos de la tierra, en la relaciones con un mundo natural amenazado y en las condiciones de un ambiente humano.” (Williams 307)

Williams aclara que es difícil delimitar unívocamente las tres tendencias. Grazia Deledda se podría reconocer principalmente en esta última categoría enunciada por Williams; sin embargo coexistiría, también, con las dos tendencias descriptas por el crítico inglés. En la escritora sarda, observamos la conjunción de las tres posturas frente al mundo rural que se expresan por medio de una naturaleza ligada íntimamente al paisaje, que ejerce una influencia transformadora del espíritu y el pensamiento de Deledda. También es notoria la presencia de cuadros rurales idílicos con personajes pintorescos que relatan historias populares de la isla.

Por otra parte, no debemos olvidar que la cultura italiana ha estado muy ligada al estilo clásico, no solamente porque el territorio fue cuna de Roma sino también porque en la literatura italiana nunca se desestimó el estilo bucólico de los poetas Horacio y Virgilio. La Arcadia del siglo XVII y XVIII que nucleó a importantes poetas, las alusiones paisajísticas de Foscolo, de Leopardi y de Manzoni, a pesar de presentar elementos románticos, denotan resabios del *locus amoenus*, a partir de la presentación idílica de las poblaciones sencillas del ambiente rural italiano.

Al leer fragmentos descriptivos deleddianos de paisajes rurales de *Cosima*, reconocemos cierta familiaridad con los textos de Leopardi. Citemos, como ejemplo de estas posibles filiaciones bucólicas, el siguiente fragmento:

*“Arrivavano allora, dalla valle e dai campi mietuti, odori di stoppia, di cespugli aromatici; e le voci delle donne accoccolate nella strada a godere il fresco risonavano con bassi accordi musicali. Lunghi erano i vesperi, rossi, glauchi, violetti sopra la montagna, e se la luna spuntava sopra le roccie il suo chiarore si fondeva con quello dell'ultimo giorno in un crepuscolo quasi orientale.”*⁷¹ (Deledda 988)

Estos cuadros descriptivos del paisaje rural se asocian fácilmente con los idilios leopardianos de mujeres aldeanas, conversando en la puerta de sus casas después de las faenas cotidianas. Tal el caso de *“Il sabato del villaggio”* y *“La quiete dopo la tempesta.”*⁷²

La diferencia entre ambos escritores estaría dada por sus respectivos estilos. En la escritora sarda hay una eternización de momentos típicos de los personajes aldeanos del campo de la isla, entremezclados con frases que denotan melancolía por épocas remotas y una clara intención de rescatar del olvido las instancias cotidianas del mundo rural deterioradas por los cambios sociales.

Deledda, en muy pocas líneas, describe un paisaje rústico y salvaje pero utiliza imágenes sugerentes que denotan sabores, perfumes y colores:

*“Una seconda tappa fu alla sorgente d'acqua pura e luminosa come il diamante, che scaturiva in una piccola conca di pietre e si spandeva modesta e quasi furtiva fra l'erba calpestata e fangosa, in un cerchio di lecci qua e là arrampicati sulle cime azzurre. Già si sentiva il grido delle ghiandaie, e l'aria sembrava un liquore profumato di menta.”*⁷³ (Deledda 991)

El último fragmento sirve para demostrar que los paisajes siempre conllevan alguna relación con el mundo del campo y que los campesinos forman parte de ese cuadro

⁷¹ “Entonces llegaban del valle y de los campos segados fragancias de rastrojos, de arbustos aromáticos; y las voces de las mujeres reunidas en la calle para gozar del fresco, resonaban con bajos acordes musicales. Largas eran las tardes, rosas, glaucas, violetas, sobre la montaña, y si la luna despuntaba sobre las rocas, su resplandor se fundía con la luz del momento en un crepúsculo casi oriental.”

⁷² Leopardi, Giacomo. *Cantos*. Ediciones Cátedra. Madrid: 1998.

⁷³ Un segundo descanso se realizó en el manantial de agua pura y luminosa como el diamante, que brotaba de una sinuosidad de piedras y se derramaba, modesta y casi furtiva, por entre la hierba aplastada y fangosa, en un cerco de encinas trepadas sobre las cimas azules. Ya se escuchaba el grito de los grajos y el aire parecía un licor perfumado de menta.”

(Todas las traducciones me pertenecen)

idealizado, narrado en tercera persona, que resguarda los sentimientos más íntimos a pesar de la elección de una objetividad expresamente manifiesta:

“Cosima se ne andò per un sentiero della brughiera dove avrebbe potuto camminare finché voleva, poiché non c'era pericolo di sperdersi, e dalla vigna potevano sorvegliarla con un solo sguardo. Le erbe sembravano colore di rosa, ogni seme, ogni fiorellino, ogni bacca, aveva come un occhio d'oro che rispondeva al suo sguardo: e i monti lontani, color d'acquamarina, svaporavano nel cielo arancione e verde e rosso che a poco a poco trascolorava e cambiava tinta.”⁷⁴ (Deledda 1009)

6.3. AUGURIOS, PREMONICIONES Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

Esta descripción poética introduce otra temática que recorre transversalmente su novela autobiográfica; me refiero a la presencia de augurios o premoniciones. Como parte de las creencias populares, los augurios anticipan el futuro indicando felicidad o infortunio. También es característico del relato romántico, amado por Deledda desde su juventud, donde los cuervos, los espíritus y las tormentas anticipan lo que ha de venir. Sin embargo, a diferencia de la mirada propia de los románticos el augurio llega a Cósima por medio de una mariquita que, inesperadamente, se posa en la mano de la protagonista. No se trata de un ser mágico sino de un insecto común, que puebla el campo, pero la descripción previa que se acaba de citar y la posterior, cuando se aleja volando, impregnan el hecho de un profundo significado:

“Cosima avrebbe voluto imitarla, ma i suoi piedi erano legati alla terra, ed ella avrebbe dovuto camminare fino all'estremità del mondo per potersi slanciare così. Quando il sole sparì, uno stupore quasi infantile parve incantare ogni cosa: il cielo si fece trasparente come l'acqua, e la stella che apparve sull'orizzonte vi tremolò come appunto riflessa dal mare.”⁷⁵ (Deledda 1009)

El relato enmarcado sugiere algo de sobrenatural y extraordinario; la naturaleza responde a sus inquietudes más profundas y le transmite paz interior. El acontecimiento de la mariquita, unido con el paisaje idílico, devuelve a Cósima su libertad espiritual, el

⁷⁴“Cósima se dirigió por un camino de arbustos, que podía recorrer hasta donde quisiera, pues no había peligro de perderse, y desde la viña podían observarla con una sola mirada. La hierba parecía de color rosado; cada semilla, cada florcita, cada baya, lucía como un ojo de oro que respondía a su mirada; y los montes lejanos, color de aguamarina, se evaporaban en el cielo anaranjado, verde y rojo que lentamente cambiaba de tonalidades y de color.”

⁷⁵ Cósima hubiera querido imitarla, pero sus pies estaban atados a la tierra, y hubiera debido caminar hasta el fin del mundo para poder liberarse así. Cuando desapareció el sol, un estupor casi infantil pareció hechizar cada cosa: el cielo se hacía transparente como el agua y la estrella que apareció en el horizonte tembló como un reflejo de mar.”

(Todas las traducciones me pertenecen)

desapego de sus esperanzas y temores, una especie de fusión con lo otro, en este caso, un elemento de la naturaleza:

*“La vita era bella così, anche fra gli umili steli nati da sé, fra le cose create da Dio per la gioia del cuore che è vicino a lui come il cuore del bambino e quello della madre: ed ella ne ebbe quasi la prima rivelazione, e si sentì uno scalino ancora più in alto, nella scala di Giacobbe che doveva essere la sua vita. Così, per nulla: solo perché vedeva la stella della sera brillare sopra i monti non meno e non più meravigliosa della coccinella, e le erbe selvatiche odoravano al suo passaggio. Decise di non aspettare più nulla che le arrivasse dall'esterno, dal mondo agitato degli uomini; ma tutto da sé stessa, dal mistero della sua vita interiore.”*⁷⁶ (Deledda 1009)

Este hálito de encantamiento existencial que signa la epifanía reveladora, es propio de su estilo narrativo donde lo común y cotidiano se elevan, se transforman en algo trascendente y esencial.

Otro augurio, otro hecho inexplicable que se relaciona con su vida, son los sueños donde dialoga con su abuela. La abuela es descrita al inicio de la novela como *“una piccolissima donna fragile, quasi nana, con mani e piedi da bambina; e anche gli occhi color nocciola, con lunghe ciglia nere, erano pieni d'innocenza, come mai avessero veduto l'ombra del male.”*⁷⁷ (Deledda 962)

Es una figura que marca el espíritu infantil de la escritora, como es evidente en la aclaración que la narradora omnisciente realiza inmediatamente después de la descripción aludida:

*“...Cosima provava uno strano senso di sogno quando la vedeva comparire d'improvviso. Ma più che di sogno era un senso fisico di ricordo inafferrabile, una lieve vertigine, come un baleno sanguigno, che più tardi ella si spiegò col crederlo un affiorare e subito di nuovo sommergersi di vita anteriore rimasta o rinata nel subcosciente.”*⁷⁸ (Deledda 962)

⁷⁶ “La vida era bella así, como lo era también entre los humildes tallos que nacen, en las cosas creadas por Dios para alegría del corazón que está cercano a Él, como el niño junto a la madre; y ella tuvo allí la primera revelación y se sintió un nivel todavía más alto en la escala de Jacob que debía ser su vida. Así, por una simpleza, sólo porque veía brillar la estrella de la tarde sobre los montes, ni más ni menos maravillosos que la mariquita y las hierbas silvestres perfumaban su camino. Decidió no esperar nada más que le llegase de afuera, del agitado mundo de los hombres, sino todo de ella misma, del misterio de su vida interior.”

⁷⁷ “una pequeñísima mujer frágil, casi enana, con pies y manos de niña, y ojos color de avellana con largas pestañas negras, llenos de inocencia como si jamás hubieran visto la sombra del mal.”

⁷⁸ “Cósima experimentaba un extraño estado de ensoñación cuando la veía aparecer de improvviso. Pero más que de ensueño era una sensación física de recuerdos inefables, un vértigo sutil como un destello sanguíneo, que más tarde, lo comprendió como una manifestación o un sumergirse súbitamente en la vida anterior latente o revivida en su subconsciente.”

(Todas las traducciones me pertenecen)

La bifrontalidad del narrador, la *prosopopeya* de De Man reaparece nuevamente en la trama narrativa a través de esa explicación, donde el sujeto ficcional es estudiado desde una distancia determinada por el sujeto-narrador adulto. Descripciones metafóricas acabadas y muy acertadas referidas al proceso de la memoria, que a su vez nos remontan a las imágenes impresionistas proustianas de principios de siglo.

El halo de fantasía y misterio entorno de la figura de la abuela se ratifica en la narración por la asociación que despierta en Cósima ese personaje que la vincula con una tradición popular de hadas y de seres mágicos, habitantes de las grutas rocosas de la isla en épocas remotas. No vuelve a hacerse referencia del personaje hasta que se comunica su muerte con una sola frase, luego de la transcripción de unos versos que aludían a otro tema. Una frase íntima, parca, rotunda: “*Intorno a quel tempo morì la nonnina.*”⁷⁹ (Deledda 975)

Un análisis más detenido del vínculo nos deja en evidencia la marca existencial que ha dejado en Cósima, pero más significativas son las intervenciones que en el relato autobiográfico se representan por medio de los sueños.

Los sueños en la trama deleddiana son recurrentes y “*...visti oggi in chiave psicologica e antropologica, rappresentano un interessante aspetto dello studio del sistema dei simboli della cultura tradizionale sarda.*”⁸⁰ (Dubravka Dubravec Labas 64).

El sueño es valorizado por la tradición oral de la isla y en Deledda tiene como función comunicar a una persona un mensaje concreto desde lo extrasensorial. En varios cuentos y novelas de la escritora, los relatos de los sueños posicionan al lector frente a un límite que vincula la realidad con lo desconocido, con un espacio que pertenece al misterio de lo sobrenatural.

Hay otro aspecto a considerar y es la concepción religiosa de la escritora: en Cósima se sostiene una visión providencial de la vida y un fuerte sentido religioso de comunicación con los muertos. Dos relatos aluden a la intervención de la abuela sobre los hechos del presente. Existe una fuerza sobrenatural que utiliza el sueño como su vehículo de comunicación que sirve para tranquilizar o para consolar a Cósima. La joven siente culpa cuando recuerda que la última vez que su abuela vino a visitar a la familia ella no

⁷⁹ “*Por aquel tiempo murió la abuelita.*”

⁸⁰ “*vistos en clave psicológica y antropológica, representan un interesante aspecto del estudio del sistema de los símbolos de la cultura tradicional sarda.*”
(Todas las traducciones me pertenecen)

le ofreció un café; en sueños la abuela le dice que no se preocupe porque ya no necesita nada. La autora describe al personaje gozando de la gloria, una gloria sencilla donde viste con atuendos propios de la vida del lugar pero cargados de símbolos de gloria:

*“Cosima vide che la nonnina era vestita da sposa con un costume di orbace, scarlatto e broccato: il grembiale era ricamato a vivi colori, sulle punte davanti del corsetto verdeggiavano due foglie di palma. La benda che avvolgeva la piccola testa, bianca e un po' inamidata, pareva di antico bisso.”*⁸¹ (Deledda 1016)

El ambiente representado recrea un clima festivo, de celebración y gloria: vestido de novia, raso color carmesí, vivos colores y hojas de palmera que nos retrotraen, con algunas diferencias, a la visión que Dante describe al reencontrarse con Beatriz en el Canto XXX del Purgatorio, donde presenta a su bella enamorada vestida de rojo, con un velo blanco y hojas de laurel en la cabeza.

Los colores representan las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Aunque no hay alusiones directas a estos contactos literarios, las imágenes se asemejan y nos resultan coincidentes. Dante es reconocido como padre de la literatura italiana, inclusive en la isla. Este episodio parecería tratarse de una adaptación del relato dantesco al mundo rural al que pertenecía la abuela de la escritora. También llama la atención la circunstancia del reencuentro con el esposo, su abuelo Andrea, donde nuevamente aparece vestida de ese modo: *“...e adesso siamo contenti, in Paradiso, sposi in eterno.”*⁸² (Deledda 1016)

Parecería que la escritora estuviera buscando un paralelismo entre los dos reencuentros de los enamorados en el mundo ultraterreno, (Dante-Beatrice, abuelo-abuela) aunque la abuela de Cósima continúa respetando las costumbres campesinas. Además, en el marco del sueño se recuerda la historia del abuelo Andrea, que ha venido de un lugar lejano para quedarse y:

*“stava sempre in campagna, a lavorare i campi, in una valle aspra piena di macchie e di bestie selvatiche. Anche lui era selvatico, ma tanto buono che gli uccelli gli si posavano sul braccio, le serpi accorrevano al suo fischiare, quando alla sera si riposava davanti alla sua capanna e guardava le stelle, Anche i gatti selvatici gli facevano compagnia.”*⁸³ (Deledda 1016)

⁸¹ Cósima vio que la abuelita estaba vestida de novia, con un traje rojo de raso bordado; el delantal estaba recamado de vivos colores y en las puntas de adelante del corpiño verdeaban dos hojas de palmera. La cinta que rodeaba la cabeza, blanca y un poco almidonada, parecía de un antiguo viso.”

⁸² “...y hoy estamos contentos en el paraíso, esposos para toda la eternidad.”

⁸³ Estaba siempre en el campo, para trabajar la tierra en un valle áspero, lleno de matorrales y de bestias salvajes. Él también era salvaje, pero tan bueno que los pájaros se le posaban en su brazo y las serpientes acudían a su silbido, cuando por la noche descansaba delante de su cabaña y contemplaba las estrellas.” (Todas las traducciones me pertenecen)

Es el recuerdo y el silencioso homenaje que Grazia/Cósima regala a su abuelo, a quien no alcanzó a conocer pero a quien representa como el arquetipo del inmigrante, trabajador, que lleva una tranquila vida de familia y un buen día como tantos descansa bajo la tierra que cultivó. También Cerdeña es tierra de inmigración y la adaptación a su vida resulta dura y sacrificada.

La voz de la abuela está autorizada porque procede del cielo y por lo tanto dice la verdad; ella además, ha sido testigo amoroso de las experiencias de su esposo en el trabajo del mundo rural sardo. Esta posible lectura se ve ratificada cuando la abuelita corrige ciertas creencias familiares sobre el origen del abuelo:

*“Tutte fandonie”, disse la vecchina, senza scomporsi: “egli non è venuto né da Genova né dalla Spagna: ci saranno venuti i suoi avi, forse, ma lui no. Egli arrivava da un paese di mare, sì, dove la gente è buona, e suo padre era pescatore: Andrea però non amava il mare, perché troppo sovente si cambia in mostro e divora gli uomini vivi; e aveva anche pietà dei pesci che vengono venduti e divorati anch'essi quasi vivi”*⁸⁴ (Deledda 1016)

No solamente es sacrificada la vida del campo sino también la del pescador, que debe sufrir los embates de la naturaleza pero con el riesgo de morir lejos del hogar. Nótese en esta alusión más que la idea moderna de conservación ecológica, una sensibilidad hacia el reino animal, que sorprende porque en los años '30 resulta extraña.

El primer sueño también se relaciona con los augurios. Al final del relato, el narrador aclara: *“E questa storia, sebbene così semplice e raccontata in sogno, fece a Cosima un'impressione profonda, quasi come quella che le aveva lasciato il passaggio della coccinella sulla sua persona: più che tutte le storie di tesori, di passioni e di guerre fra i popoli”*⁸⁵ (Deledda 1016)

El segundo sueño expresa todavía de manera más rotunda la función profética del sueño en la novela. La narradora relata el compromiso de la hermana de Cósima con un director de escuela que finalmente demuestra ser un interesado que retiró su palabra de

⁸⁴ “Todo es invento - dice la viejecita sin descomponerse-; él no ha venido de Génova ni de España; de ahí quizás habrán venido sus abuelos; pero él no. Vino de un pueblo de mar, sí, donde la gente es buena, y su padre era pescador. Pero Andrea no amaba el mar, porque con demasiada frecuencia se convierte en monstruo y devora a los hombres vivos; y también tenía piedad por los peces que se venden y devoran casi vivos.”

⁸⁵ “Y esta historia, aunque tan simple y contada en sueños, produjo en Cósima una profunda impresión, casi tanto como la que le había dejado el paso de la mariquita sobre su persona, y más que todas las historias de tesoros, de pasiones y de guerras entre los pueblos.”
(Todas las traducciones me pertenecen)

compromiso cuando vio que no iba a sacar rédito económico de su enlace. La angustia de la familia se basa no solamente en la caída de las ilusiones de la novia sino también en la humillación social y en la carga negativa que significa para una joven ser abandonada por el novio; el tema fue la comidilla servida para las malas lenguas del pueblo. Es en este contexto cuando reaparece la abuela en los sueños de Cósima:

*“Ai primi di novembre Cosima rivide in sogno la piccola nonna: era sempre vestita da sposa, col rosario di madreperla fra le mani di bambina. E Cosima aveva sempre il rimorso di non averle dato il caffè, l'ultima volta che era venuta, e si affacciava a prepararlo: ma la bevanda rigurgitava dalla caffettiera e spegneva il fuoco “Lascia stare”, disse la nonnina: “noi, di lassù non abbiamo bisogno di nulla. Sono venuta solo per un salutino, e ti porto anche i saluti di Francesco. Francesco era il nome del fidanzato di Beppa: pareva che la nonnina scherzasse crudelmente; ma poi si seppe che proprio quella notte, poco prima dell'ora del sogno di Cosima, il commendator Francesco era morto, dopo appena tre giorni di polmonite. Così secondo la misericordia divina, prendeva anche lui parte alla famiglia: e le cose di questo mondo erano appianate.”*⁸⁶ (Deledda 1019)

La posterior noticia de la muerte efectiva del novio de Beppa pregna al relato con la certeza profética del sueño. La noticia fue conocida por la protagonista de una manera sobrenatural de boca de su abuela fallecida.

Por último, previamente al encuentro en la terminal de trenes de Cagliari con quien luego sería su esposo, Cósima vio en el vuelo irisado de las aves marítimas el dibujo de un arco iris que parecía surgir de las ondas del mar. Y a ella le pareció un gozoso y alegre auspicio.

Estas manifestaciones reflejan la profunda percepción providencial que la escritora poseía de la realidad que la rodeaba y la concentración atenta con la que esperaba el porvenir. Junto con estas experiencias, recurre permanentemente a la idea de vértigo y de conmoción interior. Los pequeños detalles cotidianos contienen un sentido secreto y misterioso que la joven escritora vuelca permanentemente en los acontecimiento relatados en *Cosima* y que también están presentes en *Il paese del vento*.

⁸⁶ “A primeros de noviembre Cósima vio nuevamente en sueños a la pequeña abuela; siempre vestida de novia, con el rosario de madreperla entre sus manos de niña. Y Cósima tenía siempre el remordimiento de no haberle dado el café la última vez que había venido, y se apresuraba a prepararlo; pero la bebida se derramaba de la cafetera y apagaba el fuego. “Déjalo así- dijo la abuelita-; nosotros allá arriba no necesitamos nada. He venido sólo para un pequeño saludo, y te traigo también los de Francesco”. Francesco era el nombre del novio de Beppa; parecía que la abuelita bromease cruelmente, pero luego se supo que justamente esa misma noche, un poco antes de la hora del sueño de Cósima, Francesco había muerto, después de tres días de pulmonía. Así, por la misericordia divina, participaba en la familia, y se arreglaban las cosas de este mundo.” (La traducción me pertenece)

6.4. IMAGINARIO POPULAR, AUTOBIOGRAFÍA Y PROCESOS DE ESCRITURA

Grazia Deledda posee un perfil moderno para su época dado que, partiendo de las tradiciones populares de su tierra, establece una comunicación y un diálogo permanentes entre la isla y la península, confrontando dos sistemas literarios: el sardo y el italiano, aunque el último incluye al anterior a pesar de sus diferencias formales y lingüísticas.

Pero lo más importante es el ámbito cultural donde se confrontan sus aspectos de escritora y de mujer. La escritora logra captar los perfiles prolijamente delineados de personajes característicos de su región campesina, y los representa, les da voz y color, ubicándolos en situaciones donde no está exenta la crítica social. Los escritores veristas asumen esa misma visión en la caracterización de los personajes regionales, pero en Deledda existe un detenimiento, un placer delicado y sencillo de las descripciones del mundo íntimo familiar. Esta mirada femenina sobre el mundo rural también la encontraremos, con otro estilo narrativo, en la escritora argentina Alicia Jurado. Ambas permiten al lector entrar al ámbito secreto de la interioridad familiar y personal, a las experiencias más coloridas de recuerdos atesorados muy cuidadosamente y que tienen como escenario el campo y sus actividades rurales. Y es en este espacio donde se funda el arte de Deledda, confrontando su experiencia y su conocimiento de la vida sarda con las experiencias del patrimonio codificado de otras culturas (Tanda: 1992).

Fiel a sus orígenes veristas, Deledda expone autobiográficamente la manera en que se entremezclan vida y escritura, percepción del mundo rural y actividad literaria:

*“Ed ecco Cosima, seduta al tavolo dove c'erano gli avanzi del pane e dei cibi dei fratelli, sfogliare l'unto registro e segnare in fila i nomi e il numero delle macinate; era una poesia anche quella, e il sole, che sbaragliava le ultime rocciose nuvolette e splendeva alto sui monti, dorava il foglio dove lei scriveva e lucidava i suoi capelli severi.”*⁸⁷ (Deledda 1002)

La narradora involucra al lector en la escena para rescatar de la realidad los pintorescos motivos del mundo rural que la rodea. En medio de cuestiones tan banales como los restos cotidianos de un almuerzo familiar, y atendiendo al mismo tiempo al

⁸⁷ “Allí está Cósima, sentada a la mesa donde aún había restos del pan y de la comida de los hermanos, revisando el sucio registro y escribiendo la lista de los nombres y el número de las moliendas. Eso también era poesía: y el sol, que disipaba las últimas nubecitas pétreas y lucía en lo alto sobre los montes, doraba el papel donde ella escribía e iluminaba su espeso cabello.” (La traducción me pertenece)

registro de las actividades campesinas, Cósima está atenta a los detalles que servirán para ser transformados literariamente por su propia escritura. Pero además deja traslucir su concepción personal de la poesía. Deledda se aleja de una visión aristocrática de la belleza. Poesía es también la expresión de lo cotidiano y de lo rústico pero con la mirada que trasciende lo real y concreto. Se podría asociar su estética con el ideal stendheliano de literatura como un espejo a la vera del camino, tal como lo expresan las primeras páginas de *Rouge e noir*.

En la escritura autobiográfica de Grazia Deledda se destaca el papel que juega el contacto con la cultura popular desde una perspectiva que revaloriza las tradiciones:

*“Così ella veniva a contatto col popolo, col vero popolo, laborioso e mite,(...) gente buona; donnine rispettose e sornione, uomini che dovevano combattere con la terra ingrata e solitaria e i venti e gli uccelli e le volpi per strappare il grano e il vino, dei quali si nutrivano come il sacerdote nella Messa.”*⁸⁸ (Deledda 1003)

Los habitantes del mundo rural se definen principalmente por el sacrificio y el contacto con los elementos de la naturaleza que atentan contra los cultivos y las cosechas. También en esta novela se manifiestan los lazos de cariño y respeto mutuo que existen entre los patrones y los criados. En las últimas páginas de *Cosima* se describe minuciosamente a Elías, ese personaje muy similar al Efix de *Canne al vento*.

La relación criado-amo se establece a través del amor y el respeto, por eso cuando la familia debe mudarse a la cabaña de Elías para la vendimia, la autora expresa:

*“...Si sarebbe potuto usufruire, per gli usi più comuni, della cameretta del colono, dove c'era un vecchio e grande camino che tirava molto bene; ma la padrona intendeva rispettare gli antichi privilegi del dipendente, che con la sua sola opera si era costruito quel rifugio da quando aveva assunto servizio nella vigna, e vi teneva i suoi stracci e il suo giaciglio.”*⁸⁹ (Deledda 1008)

Y más adelante:

“il vecchio amava questa terra con una passione tenace; era diventata la sua nuova patria, la sua famiglia; e il solo pensiero che i padroni giovani avrebbero potuto mandarlo via, come una vecchia bestia che non può più lavorare, lo colmava di

⁸⁸ “De este modo, se ponía en contacto con el pueblo, con el verdadero pueblo trabajador y bondadoso (...) gente buena; simples mujeres respetuosas y zagaces, hombres que debían luchar con la tierra ingrata y solitaria, y los vientos, y los pájaros, y los zorros, para sacar de ella el grano y el vino, con que se alimentaban como el sacerdote en la misa.”

⁸⁹ “Hubiese podido usar para las tareas cotidianas el cuartito del colono, donde había una vieja y gran chimenea que tiraba muy bien, pero el ama respetaba los viejos antiguos privilegios del criado que había construido ese refugio con sus propias manos, cuando comenzó a trabajar en la viña, y allí tenía su catre y sus harapos.”

(Todas las traducciones me pertenecen)

tristezza; non per la probabile ventura povertà, ma per l'amore alla terra che oramai faceva parte della sua carne e del suo sangue.”⁹⁰ (Deledda 2011)

El criado Elías encarna al heroísmo sencillez y callado de la gente campesina, que vive acorde con su moral y su instinto bondadoso, tópico asediado por la crítica desde diversos ángulos. La fuerza interior que lo hace tirarse al pozo de agua para rescatar al pequeño hijo de una joven campesina, es la misma fuerza que lo sitúa como testigo de las preocupaciones y las desdichas de su querida ama. Es confidente y amigo de sus patrones. Heroísmo silencioso del pobre, del hombre sencillez que convive con las penurias y los sacrificios. Como en *Canne al vento*, existe una fuerte división entre las clases sociales, aunque desde la perspectiva de la autora no hay espacio para lucha de clases sino para mutuos afectos.

Confrontadas estas tipologías rurales, Grazia Deledda describe personajes propios de la ciudad, ajenos a su mundo íntimo. Se perfilan de manera caricaturesca e irónica expresando una marcada oposición entre la ruralidad y lo urbano.

6.5. REESCRITURA DE LA TRADICIÓN ORAL SARDA

Todo grupo social tiende a fortalecer su cohesión a través de la memoria y el recuerdo de las experiencias que sirven de apoyo a su identidad. Todas las historias, a veces reales, a veces fantásticas, colaboran en la conformación de un ser colectivo que se sitúa en una zona quasi-teórica. Es así que Cerdeña también está enriquecida por una serie de historias tomadas del mundo rural. Sus habitantes aprenden a contarlas y a internalizarlas en sus vidas poniendo en práctica la oralidad y a su vez, las transmiten a otras generaciones.

Grazia Deledda ha recuperado en la escritura un vasto número de esas creencias y relatos del mundo colectivo rural. Los imaginarios se nutren de estos relatos atractivos que tienen mucho de mágico y maravilloso; constituyen una forma de perduración de un tesoro popular identitario.

⁹⁰ “*El viejo amaba ahora esta tierra con pasión tenaz; se había convertido en su nueva patria, en su familia, y el solo pensamiento de que los jóvenes amos hubieran podido sacarlo como a un animal inútil que ya no podía trabajar, le colmaba de tristeza, no por la probable y próxima pobreza, sino por el amor a la tierra que ya formaba parte de su carne y de su sangre.*” (La traducción me pertenece)

La fijación no es desacertada para una época histórica donde el progreso ha empujado al olvido las tradiciones populares. Las vanguardias artísticas podrían servir como ejemplo de este proceso donde se proponen nuevas experiencias y formatos estéticos. La idea-fuerza que rige estos movimientos consiste en avanzar hacia el mundo de la modernidad con el necesario desprestigio de lo popular y sus tradiciones que están en agonía. De hecho, los cambios sociales producidos por las nuevas industrias generan una fuerte sacudida en las pequeñas poblaciones del campo y numerosas migraciones hacia las grandes ciudades. Para estos temas, consultar a Conrad Lorenz quien asevera que si en una generación se corta el eslabón de la transmisión oral, ésta se pierde definitivamente.⁹¹

Intuitivamente Grazia Deledda se propuso rescatar la materia que ella conoció entre los montes y las pequeñas poblaciones de su isla, a través de los relatos pastoriles y campesinos.

En *Cosima* también se encuentran estas historias y creencias que matizan las experiencias autobiográficas por medio de relatos enmarcados. Es interesante observar cómo la narradora conserva el tono propio de la oralidad en todas las alusiones populares. Frases como “cuenta la leyenda”, “relata la historia”, diluyen la autoría en reescritura de la oralidad. Es ejemplificativo de esta circunstancia, el relato que explica la formación de una elevación rocosa del paisaje familiar:

*“ Un tempo, diceva la leggenda, i giganti abitavano la montagna, e uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta: l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse su di lui e ancora custodisce il suo corpo. Era davvero, quello, l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini; e Cosima toccò il masso, come in altri luoghi, abbelliti di leggende sacre, si tocca la pietra dove si sia riposato qualche santo.”*⁹² (Deledda 990)

⁹¹ Conrad Lorenz (1903-1989) fue médico y doctor en Zoología por la Universidad de Viena. Por sus estudios del comportamiento animal, recibió el Premio Nobel de Fisiología o Medicina en 1973. Fue autor de un vasto corpus de obras en donde vuelca sus experiencias científicas: *Sobre la Agresión* (1966); *La Otra Cara del Espejo* (1973); *Los Ocho Pecados Mortales de la Humanidad Civilizada* (1973); *Fundamentos de la etología* (1982); *La decadencia del hombre* (1983), entre otros.

⁹² “En un tiempo, contaba la leyenda, los gigantes habitaban la montaña y por turnos, vigilaban la entrada del bosque. El último de ellos, se tendió para morir sobre la piedra fronteriza que lo envuelve y todavía custodia su cuerpo. Aquello era realmente el ingreso al mundo de los héroes, de los fuertes, de aquellos que no pueden concebir pensamientos mezquinos; y Cósima tocó la piedra como en otros lugares, embellecidos de leyendas sagradas, se toca la piedra donde descansó algún santo.” (La traducción me pertenece)

Más notoria todavía es la historia del muflón, un ser mágico proveniente de las montañas, que desciende al pueblo por hambre y por frío en busca de alimento y de cobijo.

Con la descripción de Proto, se transcribe esta historia:

*“Il servo era un uomo dei paesi: si chiamava Proto; basso e tozzo, con una gran barba rossiccia quadrata e gli occhi verdognoli, aveva un aspetto quasi fratesco; e infatti era molto religioso e semplice, di una innata bontà francescana.”*⁹³ (Deledda 968)

El muflón es un animal portador de lo mágico. Representa una revitalización de los mitos de transformación que existen desde la mitología clásica: la de animales que toman forma humana. Además, constituye un recurso típico de los relatos populares: los hechizos que transforman príncipes en sapos, cuervos, gansos y toda variedad de animales que desfilan en el vasto conjunto de leyendas e historias tradicionales.

Proto introduce el relato aclarando que la suya no es una historia inventada sino que se trata de un hecho real y que sucedió cuando él era niño. Esta aclaración da mayor verosimilitud al relato, cargándolo de una connotación fantástica que hace dudar al oyente y le agrega además una cuota de misterio. El criado introduce la historia aclarando que:

*“Non c'è animale più dolce del muflone, che è una specie di capra selvatica, ma più bello e agile della capra; e assolutamente innocuo.”*⁹⁴ (Deledda 968)

En todo el desarrollo del relato, se alude a las características humanas del animal:

*“il muflone doveva avere qualche cosa di umano: dimostrava troppa intelligenza per essere solamente un animale selvatico.”*⁹⁵ (Deledda 969)

Lo maravilloso en la metamorfosis de los animales en humanos se relaciona asimismo, con la idea de protección de la naturaleza contra la crueldad del hombre.⁹⁶

⁹³ “El criado era un hombre del lugar; se llamaba Proto. Bajo y tosco, con una gran barba rojiza y cuadrada, de ojos verdosos; tenía un aspecto casi monacal y de hecho era un hombre muy religioso y simple, de una innata bondad franciscana.”

⁹⁴ “No existe animal más dulce que el muflón, que es una especie de cabra salvaje, pero más bella y ágil que la cabra, y enteramente inofensivo”.

⁹⁵ “el muflón debía tener algo de humano; demostraba demasiada inteligencia para ser solamente un animal salvaje”.

(Todas las traducciones me pertenecen)

⁹⁶ Existe un gran caudal de literatura maravillosa con esa idea proteccionista que dialoga de manera rotunda con los campos de los estudios ecologistas actuales. Tolkien ha aportado a esta idea de la naturaleza paradisiaca perdida por el progreso, cuando aclara al inicio de *El Hobbit* que esa historia ocurre cuando en la tierra “había menos ruido y más verdor” (Tolkien 13), o esos personajes monumentales de los Ents que deben luchar contra su tendencia pacífica para alistarse en la guerra ante la destrucción indiscriminada de árboles por aquellos que representan el mal, en *El Señor de los anillos*. Toda la literatura de la primera línea de ciencia ficción de Bradbury y de Huxley transita en la misma temática. Aunque se trata de géneros

Este animal mágico surgido de las raíces profundas de las creencias populares, visita a una joven en ausencia del marido, quien permanece alejado cuidando sus rebaños prácticamente durante todo el invierno. Ella se ha enterado que su esposo estaba gravemente enfermo de pulmonía, por lo que al ver el muflón en las cercanías de su casa, piensa que es su espíritu que ha tomado esta forma y viene a saludarla antes de irse al otro mundo. Esta interpretación marca el pensamiento mágico. La primera impresión de la joven al conocer al muflón es la del contacto con algo sobrenatural. La historia respeta el estilo de los relatos orales donde se repite el número tres: tres noches tarda el animal en entrar al interior de la casa y son tres veces que el marido se ausenta por prolongados periodos de su hogar. A medida que avanza la trama se insinúa la relación amorosa de la joven y el muflón *humano*. Frases alusivas y ambiguas aluden a esta situación:

*“Lo aspettava tutte le notti, come un innamorato”, “scese ad aprire col cuore che le pulsava come per un appuntamento clandestino”; ella lo accoglie tremante, lo nutre, lo accarezza, lo sente palpitare e ansare, quasi aspetta di sentirlo parlare.”*⁹⁷
(Deledda 969)

El relato incluye los celos que desatan en el esposo; la historia cuenta que:

*“Lo sposo se ne accorgeva, e non sapeva se riderne o irritarsi: poichè qualcuno gli aveva riferito che una voce correva in paese: cioè che la sposa, sebbene da così poche settimane maritata, apriva la notte la porta a un uomo misterioso, venuto di lontano, che correva in modo da non lasciarsi distinguere.”*⁹⁸ (Deledda 970)

Finalmente, luego de la muerte del animal, queda ambiguo el final de la historia, cuando lo sobrenatural triunfa sobre la realidad:

*“Non se ne parlò più; neppure col marito, quando egli fu di ritorno; ma una cosa terribile accadde. In settembre nacque alla giovane sposa un bambino: era bello, coi capelli color rame e gli occhi grandi e dolci come quelli del muflone: ma era sordomuto.”*⁹⁹ (Deledda 970)

discursivos diferentes, la preocupación es similar en todos ellos, y se trae a colación porque, aunque no corresponde profundizar el tema en este contexto de investigación, la misma postura de defensa de la naturaleza incluye a Deledda a causa de pequeños comentarios que introduce en su discurso narrativo. En el relato del muflón, y luego de definirlo, agrega: “Los cazadores que los cazan, y que vienen desde muy lejos, son más crueles que el más salvaje de los muflones.”

⁹⁷ “Lo aspettava todas las noches, como una enamorada, y si tardaba, sentía preocupación por él”, “bajó para abrirle con el corazón emocionado, como en una cita clandestina”, “ella lo recibe temblorosa, lo alimenta, lo acaricia, lo siente palpar y jadear; casi espera escucharlo hablar.”

⁹⁸ “El esposo advertía la situación, y no sabía si reír o irritarse, pues alguien le había contado que se decía su esposa, con pocas semanas de casada, por las noches le abría la puerta a un hombre misterioso, venido desde lejos y que corría de un modo imposible de ser reconocido.”

⁹⁹ “No habló más de ello, ni siquiera con su marido, cuando él estuvo de vuelta. Pero algo terrible sucedió. En Septiembre la joven esposa tuvo un niño; era bello, con los cabellos cobrizos y los ojos grandes y dulces como los del muflón: pero era sordomuto.”
(Todas las traducciones me pertenecen)

También se respeta la oralidad desde el marco introductorio cuando es transmitido por un criado de la casa, que baja de las montañas y se queda en ella durante días cuando el tiempo invernal impide su regreso, relata a los niños historias fantásticas y de bandoleros. Se respeta la cadena de transmisión oral de adultos a niños, y sobre todo, de adultos pertenecientes al ámbito campesino y popular. Cósima también es un personaje del mundo rural, pero habita en un pueblo. Las historias del criado provienen de un narrador que está en contacto directo con el mundo rústico y salvaje de la montaña:

“...raccontava sempre storie di Santi, sebbene Andrea e la stessa Cosima preferissero leggende o racconti briganteschi: ma questi egli li lasciava all'altro servo, che era amico dei latitanti ed anche dei banditi: per contentare i padroncini Proto sceglieva una via di mezzo e narrava certe lunghe favole che sembravano romanzi.”¹⁰⁰ (Deledda 968)

Se trata de la irrupción de lo extraño, lo desconocido y peligroso en el mundo infantil, propio de los cuentos orales de Grimm o de Perrault; son historias que pertenecen al “afuera” del ámbito familiar, tal como el bosque representa lo desconocido y lo peligroso en casi todos los cuentos tradicionales aceptados por los niños de diferentes generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

1. Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009.
2. De Giovanni, Neria. *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano direttore della Rivista Letteraria*. Alghero: Nemapress Editrice, 2004.
3. Deledda, Grazia. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori, 1993.
4. Deledda, Grazia. *Obras escogidas. Tomo II*. Madrid: Aguilar, 1958.
5. Deledda, Grazia. *Cosima*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.
6. De Michelis, Euríalo. *Grazia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
7. Dubravka Dubravec, Labas. *Grazia Deledda e la “Piccola avanguardia romana”*. Roma: Carocci Editore, 2011.
8. Echeverría, Esteban. *Rimas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
9. Fadda, María Rita. “*Il lessico cromático nella produzione giovanile di Grazia Deledda*”. (En: Bollettino di Studi Sardi, Anno 3, numero 3, Cagliari: CUEC Editrice, 2010)

¹⁰⁰ “Contaba siempre historias de santos, aunque Andrea y la misma Cósima prefirieran leyendas y cuentos de bandidos: pero él se los dejaba al otro criado, que era amigo de fugitivos y también de malhechores. Para los amitos, elegía narrar largas fábulas que parecían novelas.” (La traducción me pertenece)

10. Gagliardi, Elena. *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*. Ravenna: Longo Editore, 2010.
11. Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
12. Leopardi, Giacomo. *Canti* (Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz). Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
13. Lombardi, Olga. *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia Editore, 1989.
14. Miccinesi, Mario. *Grazia Deledda*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
15. Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamerica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
16. Petronio, Giuseppe. *Grazia Deledda e i suoi critici*. (En: "Atti del seminario di studi "Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900" 1986, vol 2. Nuoro, 25, 26, 27 de septiembre de 1986. Collu.U Editor, Cagliari, 1992-94).
17. Prieto, Adolfo. *La Literatura Autobiográfica Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
18. Ricci, Manuela-Gagliardi, Elena. *Nel paese del vento*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
19. Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto sur S.R.L, 1990.
20. Tanda Nicola. *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
21. Tolkien, John. *El hobbit*. Buenos Aires: Minotauro, 2002.
22. Tolkien, John. *El señor de los anillos*. Buenos Aires: Minotauro, 1977.
23. Williams, Pablo. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

CAPÍTULO 7:

TRANSFORMACIONES LITERARIAS DE UN AMOR INFORTUNADO

7.1. DIÁLOGOS EPISTOLARES: STANISLAO MANCA Y GRAZIA DELEDDA

Cuando Grazia tenía diecinueve años comenzó a mantener una correspondencia regular con un crítico del diario “La Tribuna” de Roma, que había nacido en Cerdeña y compartía con la escritora el amor por la tierra. Se llamaba Stanislao Manca (1865-1916) y pertenecía a una familia aristocrática de la isla; este joven dramaturgo fue durante varios años su gran amor, un amor que pasó por diversas etapas y estados anímicos cambiantes, desde la ilusión y la esperanza hasta la más profunda humillación. Con él compartían acerca de temas y proyectos literarios, juicios sobre lecturas que estaban realizando sobre la sociedad sarda y también de cuestiones estéticas y existenciales más generales.

Esta correspondencia abre un campo interesante para el análisis de las representaciones autobiográficas de la escritora, que Anna Dolfi publica, ordenada cronológicamente, desde 1891 hasta 1893, aunque después de un periodo de silencio, existen cartas esporádicas hasta el año 1909. Stanis Manca era alto y rubio, de contextura grande, lo que provocó en Grazia el epíteto de “*gigante biondo*” expresión que dio el título al estudio de Anna Dolfi sobre el epistolario. La estudiosa italiana trabajó la relación fluctuante de ambos escritores sardos, que oscila desde la idealización y el amor, hasta el rechazo y la humillación. Dolfi rescató de las cartas el paulatino enamoramiento que se refleja en cada una de las misivas de Deledda. Muchas veces se hace referencia a comentarios cariñosos de Manca hacia ella, lo que supone un acercamiento mutuo. La creciente sensación de cariño entre ambos continuó hasta la visita que el crítico literario anunció a su amiga. Además se enviaron retratos. La escritora llegó a pensar que Stanca venía a proponerle matrimonio y así se lo comentó a su amigo De Gubernantis, en una carta fechada el 27 de setiembre de 1893.

Sin embargo el destino fue desafortunado. Manca fue recibido en la casa paterna de la escritora, pero al conocerla personalmente, manifestó su desilusión por la apariencia física de la joven. Muchas cuestiones los separaban: diferencias sociales, culturales y la

mala impresión que el crítico rechazó al conocerla. Más adelante le llegó a escribir ofensivamente que parecía una enana.

Dolfi editó 41 cartas de las cuales cerca de la mitad fueron escritas entre mayo de 1891 y agosto de 1892. En setiembre de ese mismo año se llevó a cabo la visita aludida. Todavía el 8 de octubre Deledda no había recibido ningún comentario negativo de su amigo y continuaba esperanzada con la relación: *“Ma l’avvenire è nostro, come lei mi scrive, e chissà se un giorno non trascorreremo e ammireremo insieme i monti e le valli del nostro forte Logudoro?”*¹⁰¹ (Dolfi 81)

Las cartas posteriores (22 de octubre, 30 de noviembre de 1892) al encuentro instalan un tenso silencio por los comentarios que Deledda vuelca en sus cartas: *“Mio buon amico: da dieci o dodici giorni le scrissi una lettera a cui univo un bozzetto (...) ma temo non l’abbia ricevuta...”*¹⁰² (Folli 82).

La siguiente plantea aún la misma línea discursiva: *“Mio egregio amico: Nel mese di ottobre le scrissi due volte, la prima anzi mandandole un bozzetto sardo per la “T.I”, ma siccome temo non abbia ricevuto le mie lettere mi prendo il piacere di scriverle ancora...”*¹⁰³ (Dolfi 85)

De manera velada, todavía Deledda manifiesta su afecto; en esa misma carta, comenta: *“Perdonate alla vostra piccola amica che tace sempre, e pensate che se vi scrive così è perché ha tanto affetto per voi. Non so perché, ma quando comincio a scrivervi non la vorrei finire più e, anche contro la mia volontà, la penna si svela i miei più intimi pensieri, le mie speranze, e le mie fantasie...”*¹⁰⁴ (Dolfi 89)

Otras frases, en las cartas sucesivas, apuntan a la quasi negación de lo que ha acontecido, por ejemplo, la que escribe en la carta del 21 de marzo de 1892: *“Vi siete dimenticato di me?”*¹⁰⁵

¹⁰¹ “Pero el futuro es nuestro. Como Ud. me escribe, y quién sabe si un día no recorreremos y admiraremos juntos los montes y los valles de nuestro gran Logudoro...”

¹⁰² “Mi buen amigo: hace diez o doce días que le escribí una carta (...) pero me temo que no la haya recibido...”

¹⁰³ “Mi selecto amigo: En el mes de octubre le escribí dos veces, la primera en realidad le envié un estudio sardo para la “T.L”, pero como temo que no haya recibido mis cartas tengo el placer de escribirle aún...”

¹⁰⁴ “Perdone a vuestra pequeña amiga que calla siempre, y piense que si le escribe así es porque tiene mucho afecto por usted. No sé por qué, pero cuando comienzo a escribirle, no querría terminar más, y también contra mi voluntad, la pluma le revela mis más íntimos pensamientos, mis esperanzas y mis fantasías...”

¹⁰⁵ “¿Se ha olvidado de mí?”

(Todas las traducciones me pertenecen)

También podemos deducir los pensamientos que recorrieron la psiquis de la joven escritora en otros textos: *“Ho pensato (...)che voi, leggendo le mie lettere troppo spiritualmente affettuose, abbiate creduto che io mi fossi innamorata di voi, e, formandovi un cattivo concetto di me, abbiate ritirato la vostra amicizia, ritenendome indegna...”*¹⁰⁶ (Dolfi 103)

Casi un año después del encuentro en Nuoro, Deledda aceptó el silencio de Manca y le confesó: *“Vi scrivo ancora una volta e, se ancora mi infliggerete l’umiliazione di non rispondermi, sarà questa l’ultima volta che vi scriverò”*.¹⁰⁷ (Dolfi 105)

Aunque no hay constancia de la respuesta, ésta debe haber sido muy rápida, porque el 9 de ese mismo mes, cinco días después de la carta anterior, Deledda le contestó exponiendo toda su ofensa y su humillación: *“Sia benedetto Iddio! Finalmente sono riuscita a farvi...confessare!”*¹⁰⁸ (Dolfi 107)

Abundantes expresiones de enojo, indignación y amargura ante la respuesta de Manca; con profunda ironía, recuerda una carta donde él le *“habla el lenguaje de los enamorados”*, con el sarcasmo de una expresión afirmando que él se había equivocado de dirección al enviarla...¹⁰⁹

Amor, pasión y odio se liberan en las líneas del epistolario.

El 16 de agosto lo trata de malvado y le escribe que ya no es una bofetada sino un golpe de fusta o un latigazo cuando él le confiesa que parecía una enana. Finalmente, con sentimientos encontrados, Deledda le reveló y le confesó su amor apasionado e imposible:

*“Ebbene, sì, Stanis, giacchè lo sapete, giacchè ne siete sicuro, giacchè volete da me questa confessione brutale che rompe la nostra amicizia, per sempre, per sempre...sì, vïo ho amato, perduto, con l’amore il più strano, il più doloroso che si possa immaginare.(...) Io non ho mai osato sperare, neppure in sogno, di essere amata da voi: ho veduto sempre con lucida visione la distanza che corre fra noi, e non ho sperato mai. Eppure vi ho amato...”*¹¹⁰ (Dolfi 113)

¹⁰⁶ *“He pensado (...) que usted leyendo mis cartas demasiado espiritualmente afectuosas, haya creído que yo estuviese enamorada de usted, y, formándose un mal concepto de mí, haya retirado su amistad, considerándome indigna...”*

¹⁰⁷ *“Le escribo aún una vez más, si todavía me infligirá la humillación de no responderme, será esta la última vez que le escribiré.”*

¹⁰⁸ *¡Bendito sea Dios! ¡Finalmente he podido hacerlo... confesar!”*

¹⁰⁹ *“Conservo qualche vostro bigliettino in cui voi mi parlate addirittura il linguaggio degli innamorati, - forse avete sbagliato l’indirizzo...”* (Dolfi 108)

¹¹⁰ *“Bueno, sí, Stanis, ya que lo sabe, ya que está seguro de esto, ya que desea de mí esta confesión brutal que rompe nuestra amistad, para siempre, para siempre... sí, os he amado, perdidamente, con el amor más extraño, el más doloroso que se pueda imaginar. (...) No he osado jamás esperar, ni siquiera en sueños,*

Aunque existieron algunas cartas esporádicas, recién recibió el pedido de perdón de Manca en diciembre de 1899; sabemos de ello por la contestación que el 18 de diciembre le envió Deledda:

“Non mi chiedete perdono. Io vi ho perdonato sin da quando credevo avere qualche cosa da perdonarvi: ora poi non vedo più alcun errore. È stata la sorte, le circostanze, le piccole eppur così grandi fatalità della vita che così hanno voluto.”¹¹¹ (Dolfi 148).

También le escribe sobre su futuro esposo, un mes antes de su casamiento:

“Sogno un po’ di felicità; l’uomo che mi darà il suo nome è giovine, bello, intelligentissimo, ma soprattutto è buono, e mi ama per me, cosa che finora non m’era accaduta, e che mi decide a sposarlo.”¹¹² (Dolfi 148)

Una última referencia a sus cartas, porque tiene relación con el análisis comparativo que realizaré seguidamente. El 18 de enero de 1900, durante la luna de miel, le escribió a Manca:

“Sono qui, davanti al mare luminoso e infinito. Sono felice d’una felicità pura e serena. Mio marito è un gentilissimo giovine, mi ama, lo amo; siamo padroni del mondo intero.”¹¹³ (Dolfi 149)

La escritora de tantas historias de amor, a veces trágicas, a veces felices, brindó en este epistolario su historia de amor imposible e infortunado, experimentado en carne propia, en su vida misma.

Me interesa comparar el epistolario de Deledda con Stanis Manca y la novela *Il paese del vento*, considerada por la crítica como pseudo- autobiográfica, la única escrita en primera persona en todo el corpus de sus obras. *Il paese del vento* fue editada en el periodo de madurez de la escritora, en el año 1931, historia ambientada en una pequeña ciudad marítima a orillas del Adriático, que la crítica identificó con Cervia, balneario donde la escritora solía pasar las vacaciones familiares. Amaba ese lugar, y cuando recibió

ser amada por usted: he visto siempre con lúcida visión la distancia que corre entre nosotros y no lo he esperado nunca. Y sin embargo, os he amado...”

(Todas las traducciones me pertenecen).

¹¹¹ *“No me pida perdón. Yo os he perdonado desde que creía tener algo que perdonarle: ahora no veo ningún error. Ha sido la suerte, las circunstancias, las pequeñas pero grandes fatalidades de la vida que así lo han querido.”*

¹¹² *“Sueño con un poco de felicidad: el hombre que me dará su nombre es joven, bello, inteligentísimo, pero sobre todo, es bueno y me ama por mí misma, cosa que hasta ahora no me había sucedido, y que me decide a esposarlo.”*

¹¹³ *“Estoy aquí, delante del mar luminoso e infinito. Estoy feliz por una felicidad pura y serena. Mi marido es un gentilísimo joven, me ama, lo amo; somos dueños del mundo entero. Gracias por todo aquello que ha hecho usted por mí.”*

(Todas las traducciones me pertenecen)

el premio Nobel, compró allí una casa. Es notorio el hecho que las dos novelas “autobiográficas” de Deledda pertenezcan al último periodo de su vida (1931-1936). Es una revisión crítica de los hechos que sellaron su existencia.

7.2. EXPERIENCIA AMOROSA Y FICCIÓN

¿Se podrían encontrar huellas autobiográficas del amor juvenil de Deledda por Manca en los personajes de Nina y de Gabriel de *Il paese del vento*?

Esta hipótesis podría inducir una posible lectura de la novela mediante una asociación indirecta entre la experiencia vivida por Grazia con Stanis, durante su juventud, con el punto de vista utilizado por la narradora. Nina, la protagonista de *Il paese del vento*, acaba de casarse y relata el inicio de su vida matrimonial, el viaje en tren que la lleva a la luna de miel en una población marítima, ya conocida por su flamante esposo. En ese sitio se rencuentra sorprendentemente con Gabriel, un joven que había conocido como huésped de su casa y que le había dado vagas señales de amor, y aunque de manera indirecta, le había prometido su regreso.

Relata Nina en el *flash back* que se introduce en las primeras páginas de la historia los sentimientos frustrados por la espera inútil de aquel joven y sus sueños esfumados por el destino. Nina oculta al joven marido sus pensamientos, asegurándose interiormente que no tiene culpa porque nada concreto hubo entre ellos, y el esposo ya conocía ese sueño de amor que no había podido ser, tiempo antes de haberlo conocido y amado a él.

Los hechos se van sucediendo hasta que en el encuentro final, Gabriel le manifiesta su amor, su desilusión y su enojo por el destino que les negó una posible felicidad. En este diálogo se respira un clima diferente al de una típica novela romántica, como si se tomaran los modelos del siglo XIX pero desde una perspectiva diferente, donde irrumpe algo demoníaco y cruel. Gabriel se muestra como un ser bajo y malsano, contracara del esposo de Nina, inteligente y noble, sumamente recto, paciente y cariñoso. Se reescribe el binomio de ángel y demonio del amor romántico, pero en este caso en la versión de los personajes masculinos.

El esposo envía a un ciego, dueño de la pensión donde reside Gabriel, para rescatarla y la lleva a una cena donde los están esperando. Durante el brindis final, clima de alegría y distensión, una especie de *in crescendo* festivo, Nina percibe como un vívido

recuerdo, los brazos anhelantes de Gabriel, en un acto desesperado pero infructuoso: “*Come uno spettro nella festa, mi parve di vedere la sua ombra aggirarsi fra quelle degli invitati.*”¹¹⁴ (Deledda 51)

También se supone que el ciego percibe esta situación en medio de la distendida charla de sobremesa, porque inmediatamente se levanta preocupado por su inquilino y se retira del banquete. Estas actitudes coinciden con el momento en que Gabriel muere solo en la casa de huéspedes. El viento y el mar se constituyen en una clave simbólica y acompañan la tensión narrativa en los momentos de mayor complejidad sentimental.¹¹⁵

Es al lado del mar ventoso, como a orillas de la vida, que se reencuentran y hablan los dos personajes luego de años de separación. El viento se desencadena furioso durante el momento de mayor complejidad interior de Nina; es la presencia del inconsciente que une el pasado con su actual tormento interior.

Otro símbolo recurrente como extensión del lamento de Gabriel, lo constituye la música de su violín. La recuperación de las reminiscencias proustianas por medio del sonido, tema recurrente en Deledda. El sonido despierta la irrupción de los recuerdos del amor que no pudo ser y da inicio al *flash back* mediante el cual el lector conoce la historia de Gabriel. Romanticismo tardío y simbolismo se fusionan en la novela para ficcionalizar lo autobiográfico. En estas dos novelas, la narrativa se vuelca al interés dirigido al análisis psicológico, a la interioridad y al inconsciente, según lo afirma la ya citada Dubravec Labas.

Enumeraré algunos elementos que pueden ser cotejados entre la juventud de Deledda y su ficción novelada.

En primer lugar, la protagonista posee características similares a las de la escritora:

“*Nata in un paese dove la donna era considerata ancora con criteri orientali, e quindi segregata in casa con l'unica missione di lavorare e procreare, avevo tutti i segni della razza: piccola, scura, diffidente e sognante, come una beduina che pur dal limite della sua tenda intravede ai confini del deserto i miraggi d'oro in un mondo fantastico, raccoglievo negli occhi il riflesso di questa vastità ardente, di quest'orizzonte che al cadere della sera ha i colori liquidi della mia iride.*”¹¹⁶ (Deledda 4)

¹¹⁴ “*Como un espectro en la fiesta, me pareció ver su sombra que vagaba entre las de los invitados*”. (La traducción me pertenece)

¹¹⁵ Ver Gagliardi, Elena. *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*. Ravenna: Longo Editore, 2010. pp. 67-79.

¹¹⁶ “*Nacida en una región donde la mujer todavía era considerada con criterios orientales y por lo tanto vivía segregada en su casa con la única misión de trabajar y de procrear, yo tenía todos los caracteres de la raza: pequeña, oscura, desconfiada y soñadora, como una beduina que, desde la puerta de su tienda y en los límites del desierto, vislumbra los espejismos de oro de un mundo fantástico,*

Es un motivo recurrente de la escritora la connotación a lo oriental cuando se refiere a su aspecto, su mirada, sus ojos y sus cabellos. Dotada de una personalidad retraída, tímida y solitaria, no tuvo límites intelectuales para comunicarse por carta con los ámbitos literarios de su época y pudo abrirse la posibilidad de hacerse conocida. Volviendo a su figura, dice en *Cósima*, su otra novela autobiográfica:

*“Piccola di statura, con la testa piuttosto grossa, mani e piedi minuscoli, con tutte le caratteristiche fisiche sedentarie delle donne della sua razza, forse d'origine libica, con lo stesso profilo un po' camuso, i denti selvaggi e il labbro superiore molto allungato; aveva però una carnagione chiara e vellutata, bellissimi capelli neri lievemente ondulati e gli occhi grandi, a mandorla, di un nero dorato e a volte verdognolo, con la grande pupilla appunto delle donne di razza camitica, che un poeta latino chiamò “doppia pupilla”, di un fascino passionale, irresistibile.”*¹¹⁷ (Deledda 984)

En una carta dedicada a Epaminonda Provaglio, fechada el 15 de mayo de 1892, se define a sí misma y con palabras que también podrían aplicarse fácilmente a Nina.

Por otra parte, el personaje del marido de *Il paese del vento* asume características similares a las de Palmiro Madesani, el joven contador de treinta y cinco años que trabajaba como funcionario para el Ministerio de Hacienda y fue su esposo.

Lo conoció en Cagliari y tres meses más tarde se casaron. Elisabetta Rasy en su estudio crítico sobre Grazia Deledda se refiere al vínculo que mantiene con el esposo, que podría equilibrarse en la expresión relativa a que él no es poeta pero ella tampoco es bella.

A su vez, la situación del inicio de la nueva etapa de sus vidas con el matrimonio, desarrolla los hechos como un paulatino aprendizaje de mutuo reconocimiento interior. Es una *bildungsroman* que deja ver la caída de los sueños contruidos en el aire y la aceptación paulatina de la realidad con sus luminosidades y sus sombras. El llanto de la confesión final de Nina representa el momento de mayor profundidad en la crisis y el cierre de un proceso interno de revelación interior. Esas sombras fatídicas le impedían

recogía en mis ojos el reflejo de esa inmensidad ardiente, de ese horizonte que, al caer la tarde, tenía los colores líquidos de mi pupila.”

¹¹⁷ *“Pequeña de estatura, con la cabeza más bien grande, manos y pies minúsculos con todas las características sedentarias de la mujer de su raza, quizá originalmente libica, con el mismo perfil un poco chato, los dientes salvajes y el labio superior muy alargado; pero tenía un cutiz blanco y aterciopelado, hermosísimos cabellos negros, levemente ondulados, y los ojos grandes, almendrados, de un negro dorado y a veces verdosos, con las extraordinarias pupilas de las mujeres de la raza camítica que un poeta italiano llamó “doble pupila”, de un encanto pasional e irresistible.”*

(Todas las traducciones me pertenecen)

gozar de todas las experiencias nuevas que la rodeaban y el personaje del ciego es quien la guía e ilumina el camino para ver lo que no se capta con los ojos corpóreos:

*“Il cieco è un personaggio estremamente simbolico con la funzione di far conoscere a Nina che la verità non si vede all'esterno, cioè non è di natura fisica, palpabile, ma la si deve cercare dentro la persona, nei suoi atti.”*¹¹⁸ (Dubravec Labas 111)

Se podría trazar una línea de asociaciones entre el enamoramiento juvenil, el desencanto, la espera infructuosa de alguna carta y la humillación final de la escritora frente a Stanis Manca en la figura ficcional de Gabriel.

Gabriel, como Manca, son poetas y también visitaron la isla. Cambiaron promesas de amor, aunque veladas, indirectas, luego de las cuales se extendió un largo periodo de silencio. La escritora vuelca en la novela los ensueños y las esperanzas de la joven muchacha; esto no significa que haya en el relato una cruda fidelidad verista sino más bien, una transformación artística de sus vivencias amorosas, demasiado alejadas de la realidad y envueltas en un ensueño irreal pero a la vez, humillantes.

Estas mismas experiencias fueron trabajadas en la lírica por Deledda; el poemario *“La luna di miele”* (1900) dedicado a su esposo Palmiro Madedani cuyos textos he traducido y agregado en el anexo pero corresponden a otros trabajos de futura publicación.

BIBLIOGRAFÍA

1. Deledda, Grazia. *Il paese del vento*. Roma: Newton Compton editori, 1995. (CODICE ISBN: 88-7983-836-9, 1996)
2. De Giovanni, Neria. *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano direttore della Rivista Letteraria*. Alghero: Nemapress Editrice, 2004.
3. Deledda, Grazia. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori, 1993.
4. Deledda, Grazia. *Obras escogidas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1958.
5. Deledda, Grazia. *Cosima*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.
6. De Michelis, Euríalo. *Grazia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
7. Dolfi, Anna. *Amore lontano. Lettere al gigante biondo. (1891-1909)*. Milano: Feltrinelli Editore, 2010.
8. Dubravka Dubravec, Labas. *Grazia Deledda e la “Piccola avanguardia romana”*. Roma: Carocci Editore, 2011.

¹¹⁸ “El ciego es un personaje extremadamente simbólico con la función de hacer conocer a Nina que la verdad no se ve hacia afuera, es decir que no es de naturaleza física, palpable, sino que se la debe buscar dentro de la persona, en sus actos.” (La traducción me pertenece)

9. Echeverría, Esteban. *Rimas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002
10. Fadda, María Rita. “*Il lessico cromático nella produzione giovanile di Grazia Deledda*”. (En: Bollettino di Studi Sardi, Anno 3, numero 3, Cagliari: CUEC Editrice, 2010)
11. Gagliardi, Elena. *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*. Ravenna: Longo Editore, 2010.
12. Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
13. Leopardi, Giacomo. *Canti*. (Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz). Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
14. Lombardi, Olga. *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia Editore, 1989.
15. Miccinesi, Mario. *Grazia Deledda*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
16. Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamerica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
17. Petronio, Giuseppe. *Grazia Deledda e i suoi critici*. (En: “Atti del seminario di studi “Grazia Deledda e la cultura sarda fra ‘800 e ‘900” 1986, vol 2. Nuoro, 25, 26, 27 de septiembre de 1986. Collu.U Editor, Cagliari, 1992-94).
18. Prieto, Adolfo. *La Literatura Autobiográfica Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
19. Ricci, Manuela- Gagliardi, Elena. *Nel paese del vento*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
20. Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto sur S.R.L, 1990.
21. Tanda Nicola. *Dal mito dell’isola all’isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
22. Williams, Pablo. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

CAPÍTULO 8:

IMÁGENES DEL MUNDO RURAL EN LA POESÍA DE GRAZIA DELEDDA

*“Amo del mesto bruno pastore
notturno il canto che lento fende
il bosco e narra d’odio e d’amore
sarde leggende.”¹¹⁹ (Grazia Deledda)*

E. Haguenin, uno de los primeros críticos de Grazia Deledda, escribe en la *Revue des deux Mondes*:

“Si merveilleusement douée que soit Grazia Deledda, ce mérite exceptionnel d’exactitude spontanée ne s’expliquerait pas si elle avait abordé la Sardaigne avec une curiosité déjà en éveil et une intelligence déjà formée. Pour refléter un pays et un peuple avec tant de sincérité, pour appliquer sans effort à les représenter avec des qualités si diverses d’observation, de sensibilité, d’imagination, il faut que ces qualités se soient, en quelque sorte, identifiées à leur objet; il faut que, dès l’enfance, l’esprit se soit assimilé à la matière de l’oeuvre future.”¹²⁰ (Haguenin 402)

Son muy escasos los trabajos de crítica literaria relativos a su poesía. Esta circunstancia posiblemente se deba a la etapa juvenil de su producción lírica, cuando todavía carecía de un manejo experimentado del género que abordaba. No había alcanzado aún la decantada madurez de la forma literaria que le fue propia y que la guió hacia la obtención del Premio Nobel en 1926.

Sin embargo, para tener una completa visión del mundo rural que ella plasma en su escritura el corpus de sus poesías se hace indispensable. Además, sirve de apoyo para un seguimiento de la maduración de las formas literarias que recorrió la poetisa durante toda su vida; los primeros poemas ya anticipan toda su percepción cruda y pasional de la realidad que la circunda. La poesía deleddiana *“esprime i segreti turbamenti, le timide ansie, le nostalgiche aspirazioni d’un’anima sognante.”¹²¹ (Scano 21)*

¹¹⁹ *“Amo del triste oscuro pastor/nocturno el canto que lento surca/el bosque y narra de odio y amor/ leyendas sardas”.*

¹²⁰ *“Por más maravillosamente dotada que sea Grazia Deledda, este mérito excepcional de exactitud espontánea no se explicaría si no hubiera abordado la Cerdeña con una curiosidad ya despierta y una inteligencia ya formada. Para reflejar a una región y a sus habitantes con tanta sinceridad, para aplicar sin esfuerzo una representación con muy diversas cualidades de observación, de sensibilidad, de imaginación, es necesario que esas cualidades sean de alguna manera, acordes a su propósito, es necesario que, desde la infancia, el espíritu sea asimilado a la materia de la obra futura.”*
(Todas las traducciones me pertenecen)

¹²¹ *“...expresa las secretas turbaciones, las tímidas ansias, las nostálgicas aspiraciones de un alma soñadora.”*
(Todas las traducciones me pertenecen)

El corpus de poesías de Deledda contiene alrededor de cuarenta textos; el romanticismo tardío surge en cada una de sus composiciones, aunque también se puede observar una marcada inclinación impresionista, rápidas pinceladas de paisajes y lugares campestres propios de la isla.

Realizaré un recorrido por algunos poemas de la autora donde pueden advertirse representaciones idílicas del mundo sardo. Dada la extensión limitada de nuestro trabajo, me circunscribiré a un grupo reducido de su poesía, una simple muestra que nos sirva para una aproximación a Deledda como poeta. Como no existen versiones en español de sus textos, traduciremos las poesías seleccionadas a los fines de esta investigación.

La temática abordada por la autora, oscila entre el amor, el paisaje sardo y construcciones lejanas de ensueño. Encuentro similitudes con los cuadros leopardianos que más adelante reescribiré, tal como lo analizamos en *Canne al vento* y en *Cosima*, aunque también reconocemos diferencias notorias con el citado autor. Deledda focaliza el paisaje montañoso de la región, en diferentes momentos del día y en diversas estaciones del año, pero no se proyecta hacia una reflexión profunda sobre temas existenciales o metafísicos, como lo hace el recanatense. Los suyos son temas simples y llanos, alejados de cualquier planteo filosófico profundo.

A pesar de esta característica, en los versos juveniles esboza algunos temas que en etapas compositivas posteriores han de ocupar un lugar prioritario y más trascendente: tipologías humanas, como bandidos, pastores, aldeanas vestidas de rojo, tradiciones e iglesias medievales de la región. Sin embargo, el foco o *punctum* de su lente era el paisaje tratado con un tono oriental y exótico.

Desde el punto de vista personal, Deledda se ve a sí misma unida con aspectos del mundo oriental, tal como lo dijimos al referirnos a sus novelas donde reaparece esta temática, algunas veces de manera más manifiesta que otras.

En el poema “*Idillio*” (1893) se describe a sí misma del siguiente modo:

*“Io son pallida e bruna. Un amor fiero
svela l’oscura mia pupilla mesta,
fredde le mani, candida la vesta,
alta e sottile, il passo ognor leggero.*

*Io son di saracino sangue ardente,
ed egli è di gentil sangue latino,
ride negli occhi suoi, dolce, opalino,
il riflesso dei mari d’Oriente.*

*Viviam solo di sogni, e benché il riso
mai ci rischiari i pallidi sembianti,
una vita scorriam di paradiso
io di lui, ei di me, fervidi amanti.* ”¹²² (Deledda 45)

Su aspecto oriental contrasta y se fusiona con el de ese amor lejano, identificable con Stanis Manca; en realidad sorprende la corrección que realiza de su propia figura a la que suma algunos centímetros de altura. Si continuamos con las reflexiones planteadas en el capítulo anterior, la descripción de los ojos azules de su amado, como “reflejo de los mares de Oriente”, lo asemeja al “gigante biondo” de *Cosima*.

La fecha de composición de esta poesía coincide con el periodo de las cartas de Deledda y Manca, ya aludidas en este trabajo.

El poema “Sul mare” fue escrito antes, en 1887:

*La nostra barca, vagaba persa,
Ne la penombra de l'acqua tersa:
Chinai la testa sui tuoi ginocchi
E fra i tuoi baci rinchiusi gli occhi.*

*Sognai! sognai strani castelli
In riva al Bosforo, nel Dardanelli.*

*C'era un miscuglio di turchi e indiani,
Bey e Bramini, Scindia e Sultani,
Danze fantastiche di bajadere,
Di Urì velate con garze nere,*

*Pareami udire musiche strane
Kémani turchi e trombe indiane,
E negri araldi fra mezzo ai suoni
Con voci argentea cantar canzoni.*

*Pareami d'essere su un'ottomana
di seta assisa come Sultana.*

*E tu, prostrato ai miei ginocchi,
baciavi i pizzi, baciavi i fiocchi,
del mio vestito color metallo
con guarnizioni di raso giallo.*

*E intorno e intorno marmi e velluti,
E le odalische suonavan liuti.*

¹²² “Soy pálida y morena. Un amor soberbio/ revela mi oscura pupila triste,/ frías las manos, claro el vestido/, alta y delgada, el paso siempre ligero.

Soy de ardiente sangre sarracena/ y él de gentil sangre latina, ríe en sus ojos, dulce y opalino/ el reflejo de los mares de Oriente.

Vivimos solo de sueños, y aunque la sonrisa nunca nos ilumine los pálidos semblantes/ fluye una vida de paraíso/ de mí hacia él, de él hacia mí, apasionados amantes.” (La traducción me pertenece)

*E là di dietro del cortinaggio
Che il sol dorava col tremul raggio
Vedea del Bosforo l'onde frementi
Specchiar le rive verdi e ridenti.*

*Là, dai boschetti di palme nane,
Udia inalzarsi preghiere arcane,
A Brama, il forte Dio degli Indiani
Ed al profeta degli Ottomani.*

*Vedea profumi in vorticosi
Nembi aggirarsi, molli, odorosi,
Vedea...ma a un tratto tutto scomparve
E suoni e danze e voci e larve.*

*Alzai la testa dai tuoi ginocchi
E ancor fra l'onde ripraii gli occhi.*

*La nostra barca vagava persa
Ne la penombra fra l'acqua tersa.
Lontan lontano per l'aria bruna
Sul firmamento salìa la luna.¹²³ (Deledda 29-30)*

Aunque el texto no se destaque por su trabajo formal, ya plantea el placer de la descripción de mundos lejanos y exóticos, ajenos a su entorno; se trataría de construcciones imaginarias y atemporales. Por momentos podríamos asociar el poema con las primeras manifestaciones poéticas de Rubén Darío; comparten huellas de un romanticismo pre-modernista que acompañó a Deledda durante toda su producción literaria lírica y narrativa.

El motivo del mar y de las olas ha sido asociado en estos versos con un ritmo sugerente, que intenta dejar al lector en una oscilación propia del movimiento de un barco en el agua. Esta poesía fue regalada por la escritora a Stanis Manca, relación quasi amorosa, analizada en otro capítulo de esta tesis.

Aunque los poemas no estén referidos directamente al mundo rural sardo, resulta pertinente su inclusión en este trabajo por enfatizar la relación de la autora con la

¹²³ “Sobre el mar”: *Allá, por bosquecitos de palmas enanas/se escuchaban alzarse arcanas plegarias/a Brama, el dios y profeta de/indianos y otomanos./ Sentía perfumes en derredor/de las nubes, suaves, olorosas,/ veía... pero de pronto todo se esfumaba,/sonidos y danzas y voces y espectros. Levanté mi vista de las rodillas/y aún entre las ondas reabrí los ojos./Nuestra barca vagaba extraviada/ en la penumbra del agua tranquila,/lejana, lejana por la brisa oscura/la luna salía sobre el firmamento.”* (La traducción me pertenece)

naturaleza, el diálogo sustentado por un profundo animismo, en una especie de relación “pánica”. También en sus textos narrativos se observa esta característica deleddiana.

El amor por el entorno natural sardo se reconoce en otra poesía, “*Amo*”, escrita en agosto de 1889:

*Amo le lugubri notti d'inverno
tutto fantasmi, tutto procelle,
notti d'orrore, notti d'inferno
pur tanto belle.*

*Amo le bianche notti d'estate
Tutto misteri, tutto susurri
Notti d'amore, di serenate,
di sogni azzurri!*

*Piene di larve dei tempi andati,
di dame e fate, di cavalieri,
di brune selve, dagli incantati
castelli neri.*

*Amo lo stridulo fischio del vento,
e degli uccelli l'allegro canto;
amo de l'albe color d'argento
il dolce canto.*

*Amo le storie che mesto narra
su le montagne l'ermo pastore,
amo le dolci de la chitarra
note d'amore!*

*Amo il levarsi del sole biondo
Dietro il profilo delle montagne
Amo il silenzio aureo, profondo
de le champagne*

*quando la notte, leggera, gialla,
trapunta d'astri stende il suo manto,
quando ogni fiore, ogni farfalla
scioglie il suo canto.*

*Amo le chiese severe e belle
piene di marmi, di brune arcate,
de le Madonne con raggi e stelle
incoronate.*

*Amo le tombe dei cimiteri
di morte avvolte nel cupo pondo
che pur tra i fiori destan pensieri
d'un altro mondo.*

*Amo le stelle dei firmamenti,
mondi, misteri, anime erranti,*

*le stelle d'oro, le confidenti
dei mesti amanti.*

*Amo il segreto delle boscaglie,
Amo le verdi colline apriche,
L'edera avvinta su le muraglie
di torri antiche.*

*Amo del mesto bruno pastore
Notturmo il canto che lento fende
Il bosco e narra d'odio e d'amore
sarde leggende.*

*Amo l'azzurro mio patrio cielo,
amo l'azzurro mare deserto,
di spume argentine, d'alghe da un velo
tutto coperto.*

*Amo la mesta squilla di sera,
La squilla antica, la squilla pia,
Che invita il cuore a la preghiera,
Salve, o Maria!*

*T'adoro, o splendida, dagli occhi ardenti,
arte, di gloria sogno e d'oblio.
amo il mio simile, amo i sofferenti
amo il mio Dio.*

*Amo i bambini, amo gli amici
d'amor che santo fa il cor dove arde,
amo le forti belle e infelici
mie terre sarde.*

*Ma soprattutto, qui, del mio cuore
nel più profondo segreto interno,
t'amo, o Diletto, d'immenso amore
d'amore eterno.¹²⁴ (Deledda 31)*

¹²⁴ “Amo las lúgubres noches de invierno/todo fantasmas, todo tormentas,/noches de horrores, noches de infierno,/aunque muy bellas.

Amo las blancas noches de estío/todo misterios, todo susurros/noches de amor, de serenatas/
de sueños azules.

Plenas de espectros de tiempos pasados/de damas y hadas, de caballeros,/de selvas oscuras, por
encantados/castillos negros.

Amo el agudo silbido del viento/y de las aves el alegre canto;/amo del alba color de argento/
el dulce canto.

Amo los cuentos que triste narra/ en las montañas el solitario pastor;/amo las dulces de la guitarra/
notas de amor!

Amo el alzarse del sol dorado/ detrás del perfil de las montañas/amo el silencio áureo, profundo/
de las campañas.

Cuando la noche, sutil, dorada,/ bordada de astros tiende su manto,/cuando la flor, la mariposa,
funde su canto.

Amo las iglesias severas y bellas/plenas de mármoles, de oscuras arcadas,/de las Madonnas con rayos y
estrellas,/ya coronadas.

Amo las tumbas de los cementerios/de muertos envueltos en oscuro peso/ en tanto en las flores surgen
ideas/ de otro mundo.

Amo los astros de los firmamentos,/

Esta composición poética constituye una confesión de sus amores más íntimos frente a la naturaleza de su región natal. Dialoga con el mundo rural desde sus manifestaciones de amor por la gente sencilla en sus referencias a los pastores, los paisajes pueblerinos, con sus iglesias, sus montes y sus ganados.

La reescritura de los paisajes bucólicos virgilianos se fusiona con la idea dannunziana de la naturaleza pánica, donde el hombre es interpretado como parte de un todo universal. No se observa en la poesía de la escritora la pomposidad orquestal presente en el poeta del abruzzo. No obstante, también se perfilan en su poesía imágenes góticas de cementerios y de espectros que se entremezclan con la luminosidad de los paisajes. Tal vez fue un intento de la poetisa por sintetizar en su descripción subjetiva todos los espacios de la región sarda. Además, el uso de las anáforas que estructuran las estrofas dan unidad al texto y señalan, al mismo tiempo, un itinerario por los elementos que componen el mundo rural de Cerdeña.

A diferencia de su posterior narrativa, el estilo poético transmite su subjetividad de manera directa y frontal. Pueden descubrirse en el poema, la incipiente preocupación de Deledda por la pobreza de los habitantes rurales de Cerdeña.

Deledda se detiene en los pequeños objetos, en la gente sencilla, en la flor que pasa inadvertida para las composiciones pomposas, tal el caso del poema “*Il mio fiorellino*” (1888). Un simple Jacinto sirve de tema para sus versos. La influencia dannunziana y sus connotaciones también se percibe en “*Alto Meriggio*” (1889). El yo lírico alcanza la paz interior por medio de los sonidos de la naturaleza arcaica, de los perfumes naturales de los helechos y los árboles, y queda expresamente aludida la presencia del dios Pan entre las fuentes de agua pura. El yo poético se funde con ese ambiente natural y paradisíaco.

Mundos, misterios, almas errantes,/estrellas de oro, las confidentes/de tristes amantes.

*Amo el secreto de las arboledas/amo las verdes colinas soleadas,la hiedra sujeta en las murallas/
de torres antiguas.*

*Amo del triste oscuro pastor/nocturno el canto que lento surca/el bosque y narra de odio y amor/
leyendas sardas.*

*Amo el azul de mi cielo patrio/amo el azul del mar desierto/de espumas plateadas, de algas por velo
todo cubierto.*

*Amo la triste esquila de noche/la esquila antigua, la esquila pía, / que invita al rezo al corazón,
¡Salve, oh María!*

*Te adoro, oh espléndida, de ojos ardientes, /arte, sueño de gloria y de olvido, /amo a mi prójimo, amo al
sufriente/amo al Dios mío.*

*Amo a los niños, a los amigos/de amor que hace santo el corazón donde arda, / amo las recias, bellas e
infelices/mis tierras sardas.*

*Pero ante todo, aquí, en mi corazón/en el más íntimo secreto intenso, /te amo, oh Dilecto, de inmenso amor/
de amor eterno.” (La traducción me pertenece)*

En “Alto meriggio” la construcción del escenario alcanza a generar un clima de idilio donde irrumpe la paz alejada de la civilización, pero como ya anticipamos respecto de otras expresiones poéticas, Deledda no ahonda en su reflexión interior.

Grazia Deledda edita cuatro poemas, publicados en vida, en forma conjunta y bajo el título de “Paisajes sardos” (1897), donde identifica diferentes momentos del día en la región rural de Orthobene, lugar de su infancia y juventud que relaciona con piedras preciosas; sus títulos son: “*Paesaggio di smeraldo*”, “*Paesaggio di madreperla*”, “*Paesaggio di granito*” y “*Paesaggio di corallo*”. Existen claras filiaciones con el estilo modernista y sus componentes parnasianos: alusiones a mundos exóticos, piedras preciosas, imágenes plenas de esteticismo y musicalidad.

La poesía de Deledda trabaja cuadros con sinestesias y correspondencias de música y color.

BIBLIOGRAFÍA

1. Deledda, Grazia. *Il paese del vento*. Roma: Newton Compton editori, 1995. (CODICE ISBN: 88-7983-836-9, 1996).
2. De Giovanni, Neria. *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano direttore della Rivista Letteraria*. Alghero: Nemapress Editrice, 2004.
3. Deledda, Grazia. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori, 1993.
4. De Giovanni, Neria. *Come leggere Canne al vento* di Grazia Deledda. Mursia: 1993.
5. Deledda, Grazia. *Obras escogidas. Tomo II*. Madrid: Aguilar, 1958.
6. Deledda, Grazia. *Cosima*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.
7. De Michelis, Euríalo. *Grazia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
8. Dolfi, Anna. *Amore lontano. Lettere al gigante biondo. (1891-1909)*. Milano: Feltrinelli Editore, 2010.
9. Dubravka Dubravec, Labas. *Grazia Deledda e la “Piccola avanguardia romana”*. Roma: Carocci Editore, 2011.
10. Echeverría, Esteban. *Rimas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
11. Fadda, María Rita. “*Il lessico cromático nella produzione giovanile di Grazia Deledda*”. (En: Bollettino di Studi Sardi, Anno 3, numero 3, Cagliari: CUEC Editrice, 2010).
12. Gagliardi, Elena. *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*. Ravenna: Longo Editore, 2010.
13. Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

14. Leopardi, Giacomo. *Canti*. (Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz). Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
15. Lombardi, Olga. *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia Editore, 1989.
16. Miccinesi, Mario. *Grazia Deledda*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
17. Minellono, María. *Representaciones literarias del mundo rural*. Gramma, XXIV, 50, USAL, Buenos Aires: 2013. ISSN 1850-0153.
18. Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
19. Petronio, Giuseppe. *Grazia Deledda e i suoi critici*. (En: “Atti del seminario di studi “Grazia Deledda e la cultura sarda fra ‘800 e ‘900” 1986, vol 2. Nuoro, 25, 26, 27 de septiembre de 1986. Collu.U Editor, Cagliari, 1992-94).
20. Prieto, Adolfo. *La Literatura Autobiográfica Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
21. Rasy Elisabetta. *Tre passioni. Retratti di donne nell’Italia unita*. Rizzoli, Milano: 2011.
22. Ricci, Manuela- Gagliardi, Elena. *Nel paese del vento*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
23. Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto sur S.R.L, 1990.
24. Tanda Nicola. *Dal mito dell’isola all’isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
25. Williams, Pablo. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

CAPÍTULO 9:

INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE ALICIA JURADO

9.1.

La escritora argentina Alicia Jurado se conecta afectivamente con “el campo”, (un cuartel del Partido de Tapalqué, Buenos Aires, Argentina, limítrofe con el de Las Flores), desde su concepción en la estancia “El Retiro”, a la que volvió luego de dos meses de haber nacido en Buenos Aires, donde su madre buscó otras condiciones de sanidad para su parto. Además, como adelantamos anteriormente, la figura de la académica tuvo una connotación política que no está presente en los textos de Grazia Deledda.

En Alicia Jurado observamos un nuevo matiz de la dicotomía sarmientina “Civilización y barbarie”. Para comprender la concepción política-ideológica propia de la escritora, debemos realizar una cronología sucinta compuesta por la generación del 37, Sarmiento incluido, Lucio V. Mansilla y su hermana Eduarda, y luego de un salto de más de cincuenta años, la revista *Sur* y el grupo nucleado alrededor de Victoria Ocampo.

Los jóvenes intelectuales que frecuentaron el Salón literario de Marcos Sastre, entre quienes destacamos a Esteban Echeverría (1805-1851) y Juan Bautista Alberdi (1810- 1884), eran representantes de las ideas revolucionarias y liberales que intentaban adaptar a la realidad del Río de La Plata. Recordemos que Alicia Jurado tuvo como amigo y luego como segundo esposo a un descendiente de Marcos Sastre, fundador del Salón Literario, dueño de su mismo nombre.

Los ideales políticos del Salón literario lo llevaron a rebelarse contra el gobierno de Rosas, considerado por ellos como un modelo representativo del autoritarismo ciego y dictatorial. El unitario asesinado salvajemente en *El Matadero* (1840) encarna la pasión con que Echeverría interpretó literariamente las dicotomías de su tierra. También en *La Cautiva* (1837) expone la lucha entre el aborigen, habitante del desierto, y el hombre civilizado que intenta vanamente escapar, no sólo de sus contrincantes sino de las dimensiones “inconmensurables” de la naturaleza.

Pero acercándonos a la época de formación y producción intelectual de Alicia Jurado nos detendremos en la figura de Victoria Ocampo y los propósitos de la revista *Sur*:

“Esta revista no será mi revista sino porque es la revista de ellos y la revista de usted. Ella será el lugar constante de nuestro encuentro. (...)

Waldo, en un sentido exacto, esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo venidero. De los que han venido a América, de los que piensan en América y de los que son de América. De los que tienen la voluntad de comprendernos, y que nos ayudan tanto a comprendernos a nosotros mismos. Las cualidades de su América, Waldo, son secretas como cualidades de la mía. Lo que su América grita con voz estridente no es tal vez exactamente lo que grita la mía, pero nuestro odio va hacia ello por las mismas causas. Su América y la mía -escribamos para simplificar «nuestra América» ya que el tesoro escondido que buscamos en ella es el mismo o equivalente-, nuestra América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa.”¹²⁵ (Ocampo 16-17)

La Dra. Rosalie Sitman¹²⁶ escribe refiriéndose a los propósitos declarados y los objetivos velados de la publicación de la revista Sur:

“A falta de una manifiesta declaración de principios al estilo de Proa o de Martín Fierro, la ‘Carta a Waldo Frank’ que abre el primer número de Sur refiere las circunstancias que justificaron la fundación de la revista, cuenta cómo fue elegido el nombre, declara los propósitos generales y, lo más importante, sirve para situar a la revista dentro del campo cultural, delimitando el ‘lugar que aspira a ocupar’ y definiendo un ‘nosotros’ y un ‘ellos’ (sobreentendido)” (Sitman 84)

En este caso las categorías “nosotros” y “ellos” aluden al grupo de intelectuales que la acompañaron en las sucesivas ediciones de la revista, y los representantes del poder político de turno que debieron enfrentar a veces con una dosis de fuerte coraje.

En el título del ensayo de Nora Pasternac “*Sur: una revista en la tormenta*”, ya encontramos connotaciones respecto de las resistencias culturales que el grupo debió enfrentar.¹²⁷

Alicia Jurado, amiga de Victoria Ocampo y participe como ella de la Academia Argentina De Letras, debe enrolarse en la idiosincrasia de este grupo y sus relaciones con Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Oliverio Girondo y otros.

¹²⁵ Ver: Revista Sur N°1, 1931, Año I, Buenos Aires.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253955300281973132268/p0000001.htm?marca=revista%20sur%201#35>.

¹²⁶ Para más detalles sobre el tema, leer: Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur. Entre Europa y América*. Tel Aviv: Ed. Universidad de Tel Aviv, 2003, pp. 84-90.

¹²⁷ Ver: Pasternac, Nora. *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*. Lanús (Buenos Aires): ed. Paradiso, 2002.

9.2. LEGUAS DE POLVO Y SUEÑO EN EL MUNDO RURAL DE TAPALQUÉ

Tanto Grazia Deledda como Alicia Jurado usaron la ficción para hacer una versión más libre de sus recuerdos y memorias, circunstancia que no le impidió a la autora de *Leguas de polvo y sueño* dedicar cuatro tomos de su producción, al formato convencional del género autobiográfico. Así como Deledda narra en *Cosima* sus propias experiencias bajo los aspectos formales de una novela, Alicia Jurado escribe bajo la apariencia de una serie de cuentos, los hechos sucedidos y acontecimientos que la involucraron personalmente desde el espacio elegido como escenario al tiempo donde se desarrollaron las acciones de sus personajes.

El título lo eligió de unos versos que Jorge Luis Borges dejó escritos en el libro de visitas de la estancia “El Retiro” de la que fue dueña, y las utiliza como epígrafe:

*“El tiempo juega un ajedrez sin piezas
en el patio. El crujido de una rama
rasga la noche. Fuera, la llanura
leguas de polvo y sueño desparrama.
Sombras los dos, copiamos lo que dictan
otras sombras. Heráclito y Gotama”.*

Jorge Luis Borges (Jurado 9)

(Escrito en el álbum de visitas de la estancia en enero de 1958)

Los versos de Borges anticipan los temas fundamentales que sugieren las historias narradas en él: el tiempo histórico “*juega*” y se va desenvolviendo y avanzando en cada uno de los cuentos, en ese “*ajedrez sin piezas*” donde las faltantes podrían ser ocupadas por nuevos personajes.

Desde un principio, la estancia se constituye en un símbolo que identifica la civilización en un plano de identificación nacional y a los afectos desde una perspectiva emocional profunda. La narradora, portadora de una formación universitaria como bióloga, se relaciona con el mundo rural motivada por una profunda ternura y compasión universal, una gran conmiseración por los que carecen de educación o discriminaciones de género. Construye paulatinamente una sostenida crítica al egoísmo y la comodidad de las clases sociales ciudadanas, que no se han preocupado por llevar la civilización a los rincones del campo argentino. De esta manera, si bien el escenario rural es idílico, también es crítico al mismo tiempo.

El ámbito de la estancia como elemento unificador de todos los relatos, se perfila desde el prólogo cuando la propia escritora anticipa que:

“el principal personaje, de cuya existencia no puede dudar nadie, es la tierra donde mis antepasados estancieros pelearon contra los malones y levantaron en medio de la llanura, esa casa firme, simple y armoniosa, como un símbolo de la patria que perdimos, la tierra donde aprendí a caminar, el lugar que más quiero en el mundo.” (Jurado 12).

Los antepasados de Alicia Jurado distan mucho de los estancieros del '80 que construyeron palacios en medio de la pampa; sus abuelos levantaron “paredes armoniosas” pero no buscaron el lujo sino la supervivencia, como puede inferirse del segundo relato de la colección, dedicado a su abuela, María Francisca Obligado, hija de Pastor Obligado (Primer gobernador de la Provincia de Buenos Aires), por cuya sangre es prima del poeta Rafael Obligado. La noche de vigilia ante la cercanía del malón que regresa de Tapalqué, la muestran serena y confiada en la Providencia, más allá de cualquier temor. Se trata de los primeros estancieros tal como los presenta María Saenz Quesada en su ensayo.¹²⁸

La estancia es representada en el marco del ámbito afectivo de los recuerdos de su primera infancia. Cabe recordar la expresión de Italo Calvino respecto de la infancia que se recuerda unida al espacio donde se experimentó cada vivencia:

*“perché ora le due età si sono fuse in una, e questa età è una cosa sola con i luoghi, che non sono più luoghi nè nulla.”*¹²⁹ (Calvino 8)

Así planteados, los relatos se nutren de una profunda afectividad presente en la escritura que reconoce “El Retiro” como el lugar que más ha querido en el mundo.

Otra cuestión importante radica en la expresa afirmación de la autora acerca de la veracidad de los relatos que son de corte realista:

“Casi todos los relatos que aquí siguen se refieren a la vieja casa, sus moradores y sus vecinos. Muchos personajes y buen número de hechos fueron reales; en algunos alteré personas o circunstancias; otros, los menos, son enteramente imaginarios.” (Jurado 12)

¹²⁸ Ver: Saenz Quesada, María. *Los estancieros. Desde la época colonial hasta nuestros días*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

¹²⁹ “...porque ahora las dos edades son una y esta edad es una sola cosa con los espacios, que ya no son lugares ni nada.” (La traducción me pertenece)

El hecho de que pertenezcan a acontecimientos de la realidad, adjudica a los juicios y a los razonamientos críticos que intercala la narradora, una gran proximidad a las memorias, aunque como cuentos puedan tener un mayor nivel de ficcionalización.

El paisaje idealizado del campo que recrea el yo narrativo trasciende cada relato. Existe una asimilación, casi panteísta, sacralizada y fusionada con el paisaje por parte de la escritora. El yo narrativo fomenta el diálogo y funciona como mediador entre el lector y los personajes a veces rurales y a veces de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

1. Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
2. Bourdieu, Pierre. "Espacio social y poder simbólico", en *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa, 1988.
3. Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
4. Calvino, Italo. *La strada di San Giovanni*. Milano: Arnoldo Mondadori Editori, 2002.
5. Garavaglia, Juan Carlos. "Ámbitos, vínculos y cuerpos. La campaña bonaerense de la vieja colonización". (En: *Historia de la vida privada de Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Bs. As: Taurus, 1999).
6. Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
7. Hudson Willams. *Cuentos escogidos: El ombú; Historia de un overo; El niño diablo. Traducción de Alicia Jurado*. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora, 2009.
8. Hudson Willams. *Ralph Herne. Traducción de Alicia Jurado*. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora, 2006.
9. Jurado, Alicia. *Centenario de Oscar Wilde*. Boletín de la Academia Argentina de Letras, ISSN 0001-3757, Vol. 65, N° 257-258, 2000 , págs. 397-404.
10. Jurado, Alicia. *Homenaje a Emilia Pardo Bazán*. Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXVI, N° 259-260, enero-junio 2001.
11. Jurado, Alicia. *Descubrimiento del mundo. Memorias I (1922-1952)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
12. Jurado, Alicia. *El mundo de la palabra. Memorias II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
13. Jurado, Alicia. *Las despedidas. Memorias III (1972-1992)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
14. Jurado, Alicia. *Epílogo. Memorias IV (1992-2002)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.
15. Jurado, Alicia. *Leguas de polvo y sueño*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.
16. Mayo, Carlos A. "La frontera: cotidianeidad, vida privada e identidad". (En: *Historia de la vida privada de Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Bs. As: Taurus, 1999).

17. Martin-Fugier, Anne. "Los ritos de la vida privada burguesa". (En: Historia de la vida privada. Tomo 7. Bs. As: Taurus, 1989).
18. Minellono, María. *Representaciones literarias del mundo rural*. Gramma, XXIV, 50, USAL, Buenos Aires: 2013. ISSN 1850-0153.
19. Ocampo, Victoria (et al.). *Antología Sur*. Buenos Aires: Fundación Carolina de Argentina, 2005.
20. Pasternac Nora. "Las escritoras en la revista *Sur*: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria". (En: *Iztapalapa* 52, Año 23, Enero-Junio de 2002).
21. Pasternac, Nora. *Sur: Una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2002.
22. Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
23. Saenz Quesada, María. *Los estancieros. Desde la época colonial hasta nuestros días*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
24. Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Lumière, 2003.

CAPÍTULO 10:

EL MUNDO RURAL EN *LEGUAS DE POLVO Y SUEÑO* DE ALICIA JURADO: LOS PERSONAJES FEMENINOS, EXCLUSIÓN Y SOMETIMIENTO

10.1.

El ámbito femenino en *Leguas de polvo y sueño* se organiza alrededor de algunas caracterizaciones de mujeres, casi todas protagonistas de los cuentos de la colección; ellas encarnan cuestiones sociales y culturales de fondo, que son puestas en foco por la escritora. Introducen además matices diferentes según se hayan formado en el ámbito del campo o de la ciudad, aunque todas jueguen sus roles en la estancia “El Retiro”, Tapalqué, Buenos Aires, donde la autora las ubica en diferentes situaciones narrativas.

Alicia Jurado perteneció a una generación de mujeres argentinas que continuaron con los planteos feministas, iniciados fundamentalmente por la escuela francesa, inglesa y norteamericana que reivindicaron la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en los planos de la realidad y la realidad simbólica. Saint André (1998) en su ensayo afirma:

“Si tenemos que fechar el comienzo de esta problematización en las letras, debemos recordar que, en 1949, Simone de Beauvoir escribió ‘El segundo sexo’, texto que instala el debate en ciertos ámbitos europeos. Pero Virginia Woolf se adelanta en dos décadas, así como Teresa de la Parra en Venezuela (‘Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba’ es de 1922-23), y María Luisa Bombal en Chile (‘La última niebla’ es de 1935 y ‘La amortajada’ es de 1938). Es difícil todavía plantear generaciones, cesuras, en este reflexionar de la mujer. Y es difícil porque los momentos son tanto sucesivos como simultáneos. Sucesivos en la reflexión más sistemática que ha ocupado el ámbito académico, pero simultáneos en el debate social en el que es posible encontrar opiniones de adhesión a todas las posturas, así como detractores de todas y defensores-defensoras del sistema tradicional.” (p.18)¹³⁰

En este marco histórico y cultural ubicaremos a la académica argentina, ligada a la línea feminista que siguió el grupo de la revista *Sur* liderado por Victoria Ocampo.

Cristina Piña propone una relectura de las posturas feministas. La crítica argentina intenta “poner un poco de coherencia en los desbarajustes epistemológicos en los que

¹³⁰ Para profundizar este estudio sobre el feminismo en la literatura hispanoamericana, ver Saint- André, Estela- Rolón, Andrea. *Cuando escriben las mujeres*. San Juan: Ed. FFHA, Universidad Nacional de San Juan, 1998.

han caído tantas colegas y maestras brillantes, precisamente por perder de vista el carácter no esencialista ni ‘verdadero’ de su pensamiento.” (Piña 47).

Ella advierte el peligro de incurrir en las mismas ideas que se combaten en los hombres pero por el costado inverso de la reflexión. Plantea una revisión de lo femenino en relación con el cuerpo, la subjetividad y la escritura a partir del cuestionamiento conceptual de la llamada “escritura femenina”, e introduce la noción de “multiplicidad” trabajada previamente por Deleuze. A su vez, retoma conceptos desarrollados por Kristeva, por Moril y otras estudiosas, y a partir de esos textos elabora una serie de juicios críticos y conclusiones. Entre las mismas encontramos la idea de la escritura vinculada con una subjetividad plural y en proceso que compromete tanto al “bios” como al estallido del “símbolo”. También trabaja con la afirmación de que no existiría escritura identitaria femenina sino que ésta se enmarcaría dentro de la escritura posmoderna. Pero la afirmación de Piña que nos interesa para nuestro trabajo, es la referida al silencio como elemento fundamental de la escritura de las mujeres, dado que lo “no dicho” representa mayor significación que lo dicho explícitamente. Esta reflexión tendría un fuerte nexo con las dos escritoras que he investigado en el presente trabajo, dado que ambas abordaron en sus textos el uso del silencio como un modo de crítica social, aunque esta actitud tendrá mayor relevancia en Grazia Deledda, posiblemente por la época de su producción literaria.¹³¹

Alicia Jurado se refiere expresamente a la condición y el rol de la mujer en sus *Memorias*; existe en sus escritos una permanente tensión entre lo femenino y lo masculino, que está representado por contraposiciones identitarias entre ambos mundos. La misma voz confesional avala esa situación dialógica donde Jurado asume un rol emblemático:

“Muchas veces clamé contra el destino que no me hizo hombre, no tanto por el detalle del apellido sino por las mil ventajas de todo orden que eso significa; pero hoy pienso que ese mismo destino me quiso mujer para ayudar a las demás mujeres, para que yo, que soy fuerte y batalladora e indomable e independiente, que no me amilanan las contrariedades ni me asustan los obstáculos, salga un día en defensa de mi pobre sexo vencido por los siglos de opresión y de ignorancia y lo levante, lo dignifique y le enseñe la conciencia de sus propios derechos y posibilidades.” (Jurado 165)

¹³¹ Para mayor profundización de la postura crítica desarrollada, ver el artículo de Piña: “Las mujeres y la escritura: El gato de Cheshire”. (En: Piña, Cristina. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997, pp. 13-48)

Este fragmento está ubicado en el primer tomo de sus *Memorias* como parte de una carta que escribió a su padre a los dieciocho años de edad; sus palabras expresan ideas contundentes que habrá de mantener durante toda su vida.

Aunque tanto la escritora sarda como la académica argentina estuvieron unidas por el amor a su tierra, a los paisanos y a los paisajes rurales, podemos advertir una de las diferencias que surge del cotejo entre ambas, dado que la escritora italiana fue víctima de lo que denuncia la académica argentina, pero nunca lo expresó de manera directa.

Hizo abundantes comentarios de los sufrimientos que le ocasionaron el rechazo social por su condición de mujer y de escritora, imagen que no estaba presente en la sociedad de Cerdeña, pero no fue más allá del lamento. Pudo haber influido en esta circunstancia la diferencia cronológica entre ambas autoras, lo que nos permite pensar en la rápida transformación social del rol de la mujer durante esas décadas y la evolución cultural que se manifestó en las actitudes de las mismas.

La deconstrucción que sostiene la actual problemática de género no se había instalado aún en la época de la producción literaria de la académica argentina; tanto la escuela francesa como la norteamericana planteaban como objetivos la igualdad en el plano simbólico y en la sociedad civil, tal como hicieron Ocampo y Jurado. Grazia Deledda estaba lejos de la postura sostenida por Simonetta Ulivieri (2011), quien afirma:

*“La donna nelle istituzioni è costretta ai margini, ai confini, in contrasto con il potere coercitivo delle strutture, mentre nella migrazione, nell’abbandono delle tradizioni può paradossalmente muoversi con maggiore libertà, perchè al di fuori dei contesti istituzionali di controllo, diventando agente attivo e propulsore di spinte dinamiche e negoziando nel suo rapporto con la realtà, tra innovazione e tradizione, tra nomadismo e radici.”*¹³² (Ulivieri 27)

En su larga trayectoria de producción literaria, Grazia Deledda demuestra que justamente al alejarse de la región donde se sentía marginada y excluida por dedicarse a la escritura, despliega toda su imaginación creadora, en una postura diametralmente opuesta a la sostenida por Ulivieri.

¹³² La mujer en las instituciones está forzada a los márgenes, a los confines, en contraste con el poder coercitivo de las estructuras, mientras que en la migración, en el abandono de las tradiciones, puede paradójicamente moverse con mayor libertad; porque fuera de los contextos institucionales de control, se convierte en agente activo y promotor de choques dinámicos, negociando en su relación con la realidad, entre innovación y tradición, entre nomadismo y raíces.” (La traducción me pertenece)

Volviendo a *Leguas de polvo y sueño*, Jurado trabajó en sus relatos la preocupación feminista que la carcomía interiormente y puso en acto su rol de mujer fuerte ante sus débiles congéneres del mundo rural o de las ciudades. En el itinerario de lectura de los cuentos, el lector puede ratificar la preeminencia femenina que Jurado otorga a los personajes protagónicos de sus cuentos.

Excepto unas pocas, todas las historias plantean una problemática específica de la mujer en la sociedad, algunas en el mundo rural, otras en el ámbito de la ciudad, actitud que convalida con su juicio crítico frente a la sociedad intelectual de Buenos Aires. Cabe recordar el estudio que realizó Minellono acerca de los diálogos entre literatura e historia, y de qué manera las representaciones ficcionales de la realidad contribuyen directamente con la interpretación de una situación histórico-social propia de la Historia del Tercer Nivel, conforme esta categoría es definida por Roger Chartier.

Siete de los doce cuentos tienen como protagonistas a mujeres.

10.2.

Los dos primeros cuentos son narrados desde una voz omnisciente y recrean historias de los antepasados de la autora, ya afincados en la estancia: “*La historia de la chinita Teresa*” y el ya mencionado, “*El malón*”.

El primero de los cuentos abre con el fragmento de una carta fechada en 1839 dirigida al tío bisabuelo de Alicia Jurado que ella emplea como epígrafe del mismo:

“por lo que doy la facultad y entera propiedad para que venda, cambie o disponga a su completa satisfacción de una chinita llamada Teresa que fue comprada al casique Catriel y un potrillo moro orejano de oreja y de marca, lo que hesiste en poder del mismo dependiente de dicho señor en Tapalquén...” (Jurado 13)

El epígrafe reactualiza los movimientos regulares y permanentes que existían entre los pueblos civilizados, la frontera y los aborígenes. La expresión “*fue comprada*” indica un criticable nivel de comercio entre ambas partes. El historiador Carlos Mayo escribe:

“La frontera fue, pues, un ámbito abierto a las sociedades que ella ligaba y separaba a la vez: la indígena y la española. Un ámbito donde la línea divisoria entre

lo público y lo privado y la que corría entre ‘ellos’ y ‘nosotros’ no siempre estuvo tan clara y definitivamente trazada.” (Mayo 100)

La fuente literaria manifiesta la misma convicción:

“Cuando quedó huérfana, a los nueve o diez años de edad, la indiada de Catriel ya había hecho las paces con los cristianos y hasta los proveía de escoltas contra las tribus enemigas, a cambio del número convenido de yeguarizos que le entregaban los blancos como ración.” (Jurado 14)

El cuento describe el viaje de la niña hasta su nuevo destino, que es la de la primera estancia instalada por el bisabuelo de la escritora llamada “Las Tres Flores”, mucho más precaria que “El Retiro”, construida posteriormente por su abuelo.

Alicia Jurado, al igual que Enrique Hudson, (ambos naturalistas y ella su traductora), realiza cruces entre la naturaleza y la historia, así como en *Allá lejos y hace tiempo* introdujo episodios referentes a la derrota de la batalla de Caseros por parte de Rosas y realizó reflexiones sobre los vínculos entre los ingleses y Juan Manuel; Alicia Jurado realiza referencias de Catriel, los guardias nacionales y el propio Rosas. Se trata de cruces entre la literatura y la historia, la naturaleza y los acontecimientos políticos, que no están presentes en Grazia Deledda cuando representa diversos aspectos de la geografía de Cerdeña.

En la “*Historia de la chinita Teresa*”, el narrador participa al lector de los sueños y las vivencias de la misma, durante el trayecto de su llegada a una nueva colocación. El monólogo interior del personaje muestra un aspecto solidario de Jurado con el débil y además, su relación de amor con la naturaleza:

“Teresa amaba la llanura, le gustaba estar sola entre los pajonales para mirar los cuises que huían a su paso, para oír el silbido asustado de la perdiz, casi simultáneo con el vuelo ruidoso que parecía nacer bajo sus pies descalzos. Y, con menos frecuencia, para oír el breve ladrido del zorro, para ver el trotecito ligero del peludo que no parecía corresponder a ese cuerpo pesado, sin coyunturas, o aquel otro trote oloroso del zorrino, tan bien decorado en el lomo con su listón blanco sobre fondo negro, los dos colores de un poncho pampa. Además era divertido asustar a los teros y hacerlos chillar interminablemente describiendo círculos en el aire, o acostarse boca arriba y mirar el paso de las bandadas de pájaros cuando empezaban a irse rumbo al norte, en la época en que se acortaban los días.” (Jurado 16)

Jurado realiza un catálogo de la fauna lugareña utilizando el nombre de los animales autóctonos como el cuis, el peludo, el zorro y la perdiz, y hace referencias a objetos de la región como el poncho pampa, los ranchos o el palenque.

La niña tumbada sobre el pasto, que observa el vuelo de las aves nos recuerda al ya citado Hudson y a la misma escritora quien, en el primer tomo de sus memorias, rememora diversiones campestres infantiles muy similares a las relatadas en la biografía del autor anglo-argentino.

Igualmente marca sus diferencias con la percepción de la realidad circundante de Teresa aclarando en un apartado:

“-así, sin curiosidad de naturalista, sin afán de aprender nada, sin buscar el placerestético, sólo en una especie de inconsciente comunión con las pequeñas vidas salvajes cuya presencia la entretenía más que las faenas autóctonas de la civilización cristiana-.” (Jurado 16)

La narradora omnisciente toma distancia desde su nivel cultural y su instrucción académica, aunque elige como voz narrativa la mirada de una niña que se expresa con comentarios y descripciones del mundo lúdico infantil:

“Pasaron la última laguna seca, a cuya orilla se había reunido una bandada de chajaes, todos inmóviles en actitudes diversas como chicos que estuviesen jugando a las estatuas.” (Jurado 20)

El viaje de la niña estructura el relato por medio de un *flash back* que no solamente expresa su adaptación a la tierra civilizada sino también sus sueños para el futuro. La autora delega en su personaje una serie de reflexiones y pensamientos que vuelan libres mientras recorre el camino:

“Al anochecer llegarían a la estancia. Se imaginó a don Isidro saliendo a recibirlos con un chiripá nuevo, calzoncillo cribado y capuelas de plata sobre la bota de potro; las monedas de la rastra le brillarían en la cintura y también el cabo del facón. ¿Le haría dar de comer primero o en seguida, nomás, se la llevaría a la pieza?” (Jurado 19)

Teresa se imagina como esposa o querida del patrón, con cintas nuevas para sus trenzas y enaguas almidonadas. Se regodea pensando que tendrá mejor situación que su hermana, quien a su vez había sido vendida a un hombre y a veces era maltratada pero madre de varios niños hundidos todos en la misma miseria. Su visión de la condición de la mujer se reducía a eso, la servidumbre que era lo único que conocía. Pero la situación que enfrenta al llegar a la estancia es totalmente inesperada. La reacción del patrón la desconcierta: *“La tomó de un brazo pero con suavidad”* y la lleva frente a la *“mujer blanca”*. Todavía al entrar en la habitación creía otra cosa: *“Levantó los ojos esperando ver la cama donde le iban a ordenar que se tendiese”*. Esa mujer blanca, de rostro joven, vestida de claro y dándose aire con un abanico, que parecía una enorme mariposa,

representaba el símbolo de la instrucción, de la civilización. Teresa se encuentra por primera vez con una sonrisa y una mirada tranquila. Su función será ayudar a la cocinera en sus tareas culinarias en un lugar cálido y acogedor. Le ofrecen un mate antes del rezo del rosario. El ámbito de la estancia se perfila como la civilización, el orden y el respeto, el ámbito de la piedad y la educación.

El fragmento final es revelador:

“Por fin Dominga, que era una criolla vieja de voz autoritaria, le habló de nuevo: -Tenés que peinarte y lavarte la cara, que ya es hora de la oración y a la patrona no le gusta que la hagan esperar. Después me vas a ayudar a pisar el maíz. Teresa no contestó. Pero Dominga no se dio cuenta de que, esta vez, era porque estaba llorando.”
(Jurado 22)

El llanto final de Teresa puede presentar diversas interpretaciones. ¿Llora porque se disipan los sueños imaginados durante el viaje? ¿O la ternura, la delicadeza y la paz respiradas en ese breve tiempo dentro de la estancia la conmueven superando sus propias expectativas? Lo indiscutible es la confrontación de dos percepciones diferentes de la realidad. Ese viaje está concretando un pasaje de su condición de india al mundo civilizado, en el interior de la estancia.

También el segundo relato, *“El Malón”*, surge de un suceso histórico que vivieron los abuelos de Alicia Jurado que ya comentamos y lleva como dedicatoria: *“A la memoria de Francisca Obligado que vivió esta jornada en 1875”*.

Los hechos transcurren en la estancia y se expresan como la angustia ante la amenaza de un malón y las reacciones que despierta dentro de ese mundo reducido. Existe un diálogo, un contacto de lo privado y lo público, o más bien la interpretación del mundo público por una mujer en el ámbito privado del hogar. El narrador omnisciente centra la trama en los preparativos para la defensa frente a un posible ataque indígena, pero la descripción tiene como eje la heroicidad silenciosa de una mujer que se ha educado en la civilización: Misia Panchita, la patrona de la estancia que realiza las tareas cotidianas a pesar de sus preocupaciones o en contra de ellas. La narradora describe la elaboración del dulce de durazno o la acción de acunar a un niño, al mismo tiempo que se respiran la angustia y el miedo frente a la amenaza aborígen que los lleva a invocar la protección de Dios:

*“Panchita acarició la barba de su marido con una de sus manos chiquitas.
- Dios nos protegerá – dijo.*

Las mujeres siempre tienen a Dios, pensó José María. Más vale así. Apretó con más fuerza la cabecita castaña.

- ¿Y tú qué vas a hacer?

- Voy a rezar- contestó Panchita-. Además, voy a seguir haciendo el dulce.

(...)Sola, en la cocina, Panchita espumaba su segunda paila de dulce y dejaba escurrir unas gotas para probar el punto.

-Dios te salve, María (...)

- El Señor es contigo.

A Tata no le gustaba cuando se iban al campo. Siempre decía que se quedaba intranquilo: él, con ese rostro tan severo enmarcado en la barba unitaria y a quien no le faltaron agallas cuando estuvo al frente de la discola Buenos Aires separatista de 1854, temblaba por la hija y los nietos cuando estaban allí. Escribía a su yerno cartas afligidas, diciéndole que había rumores de indios en la zona y que llevase a Panchita y a los chicos a Buenos Aires. Pero ¿la mujer no debía estar al lado de su marido? ¿Para qué se habían casado, entonces? ¿Para qué se había casado ella, Panchita, con el hombre mejor del mundo, si lo iba a dejar solo en la estancia en vez de acompañarlo como Dios manda?

-Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre. ¡Ramona! ¿Dónde te has metido? ¡Déjate de conversaciones, que el dulce está listo y hay que sacarlo del fuego! ¡Y todavía falta preparar la última canasta de fruta!” (Jurado 29)

Estilísticamente, el uso flaubertiano del indirecto libre acentúa el fluir de la conciencia de la protagonista, engarzando la oración con los actos cotidianos.

Los cuadros costumbristas también se intercalan en el transcurso de la historia. El esposo que teme la embestida del malón y se angustia por el futuro de su esposa y de sus hijos, los hombres que conversan en el patio mientras ceban el mate y las mujeres que cierran las ventanas y cuidan de sus hijos resguardándose en esa estancia que representa el único lugar que tiene posibilidades de protegerlos del ataque. La concepción del indio sigue la misma línea ideológica de los liberales:

“Él conocía a los indios. Había peleado contra ellos de soltero, cuando administraba los campos del tío Isidro antes de comprar el suyo; había conocido, en el fortín de Las Tres Flores, el espantoso alarido y el hedor a grasa de potro y las chuzas cuyas plumas se teñían de sangre. Sabía hasta qué punto eran brutales y despiadados. Esa vez los venció, aunque eran como trescientos, porque los hombres del fortín estaban bien armados; ahora habría que vencerlos de nuevo. Pero esperar era el infierno; esperar, inactivos, sin saber cuándo llegaría el malón.” (Jurado 31)

En la narradora omnisciente, se trasluce la profunda admiración por esa mujer, su abuela, que eligió permanecer junto a su marido en ese rincón del mundo, al lado de la frontera. También valora los mínimos detalles en el miedo angustioso del hombre que teme el secuestro de su mujer e hijos como resultado del ataque:

“Larga era la noche sin luna, sin sueño, con ladridos de perros a la distancia. Goteaban las velas ante la virgencita vestida de blanco, bajo la curva transparente de su fanal que la aislaba del mundo; goteaban ante las estampas de los santos en las habitaciones

de las criadas y ante el crucifijo colonial del dormitorio de los dueños. Ramona, en la cocina, avivó las brasas y agregó leña para poner la pava.” (Jurado 33)

La piedad popular se presenta durante esa noche de angustia y desasosiego. Es la civilización sintetizada por todas las clases sociales en el ámbito de la estancia: criados y patrones. El relato transporta al lector a esa pequeña parcela de historia desde el ángulo de lo íntimo de una familia de frontera en una estancia que protege no solo a sus moradores sino también a los vecinos, de los ataques del malón. Pero el final es contundente. La protagonista es la mujer que supo sobrellevar silenciosamente sus angustias sin dejar de cumplir con sus tareas hogareñas, sin empuñar lanzas ni enfrentarse cuerpo a cuerpo con ningún indio:

“Los tarros estaban en su sitio. Eran sus trofeos; en ellos, concentrada en un espeso dulzor color ámbar, estaba su coraje. Sin que ninguna de las dos lo supiese, le regalaría a Misia Fortunata unas cuantas arrobas de su manso coraje de mujer en cuya mano no tembló la espumadera.” (Jurado 35)

Ya se perfila en *Leguas de polvo y sueño*, otro de los ejes temáticos y es la condición de la mujer, la problemática femenina en todas las clases sociales y niveles culturales.

A diferencia de los dos primeros, a partir del tercero la voz narrativa asume la primera persona, casi en la totalidad de los cuentos. Una vez más Jurado utiliza la perspectiva del monólogo interior para describir los pensamientos de la protagonista de *“Adiós a dos voces”* donde la tensión madre-hija explicaría el fenómeno del abandono del campo por parte de Mirta, la joven que busca su futuro en las ciudades y desea migrar hacia ellas. En otro relato, *“El huevo de Pascua”*, asume excepcionalmente el uso del nosotros. La predominancia de la primera persona no se fundamenta únicamente en la circunstancia de que sean historias contemporáneas a la autora, sino también porque ella se posiciona como la dueña de la estancia, asumiendo parte del pacto autobiográfico. Si recordamos la interpretación sugerida anteriormente, la estancia y sus propietarios se cargan de una significación precisa, delimitada; ella es la portadora del orden, de la civilización, del progreso. La deliberada elección de la escritora respalda sus juicios y además genera una implicación con los hechos que van matizándose con comentarios culturales, índices de su saber y de su pertenencia al mundo de la cultura; referencia a Martín Fierro (103), a Linneo (147), a *La Chanson de Roland* (137), a Cervantes con la frase *“mi fregona, ya tristemente ilustre”* (40), a García Lorca (85); además introduce palabras en francés: *“Fue una escena de ‘vaudeville’ francés trasladada al campo*

argentino”, “*couchement*”, y la consulta al *Nuevo Larousse Ilustrado* en francés (112). También se escurren entre las historias actitudes personales de lectura: “*me acosté y me puse a leer la novela de autor nacional, para castigarme*” (86), “*volví a la casa con el libro bajo el brazo.*” (144)

Así, cuando el lector se introduce en la serie de cuentos, descubre un desfile de personajes propios del mundo rural argentino que se repite de cuento a cuento. Las tipologías humanas sirven a la escritora no solamente para describir sino también para presentar juicios críticos que a veces están expuestos deliberadamente en la voz de la narradora y a veces están intuidos entre líneas de la trama argumental.

A diferencia de Deledda que mantuvo un perfil de “invisibilidad” cuando describía los tipos humanos rurales de sus cuentos; Jurado, a medida que la voz desgrana cada historia, hace acto de presencia con firmeza y decisión.

10.3.

Pero los cinco restantes asumen un carácter de denuncia social más definida; se trata de personajes del mundo rural que no han recibido instrucción, tal como en las ciudades, lo que convalida la desigualdad del campo en el reparto de los bienes simbólicos.

La Magdalena, la Rosa, la niña Etelvina, Doña Blanca y Avelina Montes, sufren en sí mismas la irracionalidad porteña en la distribución de los beneficios de la civilización. Ellas sobreviven en el mundo del instinto y del abandono: abusos, pasiones descontroladas, tragedias de amor, viudas que se sacrifican y sirven como muestra del contexto rural donde está ubicado “El Retiro”.

Esta galería femenina de personajes se inicia con la historia de “*La Magdalena impenitente*”, que alude indirectamente al pasaje evangélico de la conversión de María Magdalena. Se trata de la historia de una joven que nació en un ámbito rural de dejadez y abandono:

“Era la menor de los Molina, una familia miserable y de mala reputación instalada en un campo cercano: el padre, viudo, un viejo borrachín que, según los pobladores de la zona, se negaba a mandar a los chicos a la escuela por considerar innecesaria una educación que él no había recibido; cuatro hermanas mocitas ya, taciturnas y desgredadas, y un número de críos que nunca llegué a contar, a los que la mugre volvía

casi inidentificables. Recuerdo que me daba un vuelco al corazón cuando, en pleno julio, los veía correr descalzos por los campos escarchados, sin más abrigo que unas informes chaquetas de hombre cuyos desgarrones dejaban traslucir la carne y unas prendas que no se sabía si eran pantalones o bolsas, hechas jirones.” (Jurado 37)

El relato entreteje el amor obsesivo que despierta la muchacha en el viejo capataz Montenegro, personaje que reaparece en otros cuentos, reforzando la unidad de lugar del contario con una común galería de personajes. Los celos, la pasión indómita y la certeza de la falta de pudor de la Magdalena agravan la enfermedad de Montenegro hasta que finalmente muere, probablemente a causa de su corazón. Es destacable en el relato el uso de tres formas para contarlo, desde tres puntos de vista diferentes: la narradora, dueña de la estancia, el capataz Montenegro, hombre sencillo y enamorado de la joven, la Magdalena, ladina y promiscua que juega con el viejo para obtener chucherías y regalos. Una joven sin corazón que se burla de todos, incluyendo a la narradora, quien intenta corregirla con consejos pero descubre finalmente la imposibilidad de doblegar los vicios y mañas de la muchacha:

“Magdalena no levantaba los ojos. De pronto sentí piedad. Recordé el rancho con los dos o tres álamos, los chiquitos casi desnudos con su costra de mugre, el viejo borracho, las tijeras de esquilar. ¿Qué podía esperarse de esa miseria física y moral, de esa adolescente analfabeta criada entre la suciedad y el vicio? Le puse una mano al hombro. Alzó por fin unos ojos opacos en los que creí ver un destello de contrición.” (Jurado 45)

La narradora, desde su educación y poder, se siente responsable de las carencias de la joven e intenta disminuir sus errores sociales con palabras llenas de afecto maternal. Sin embargo, en la tensión entre ambas, triunfa la muchacha:

“Nos despedimos casi con afecto. Quedé sumida en una profunda compasión y soñando con reformar a todas las muchachas descarriadas que sólo necesitaban una palabra bondadosa, quizá, para esquivar las fauces del prostíbulo. Partió a la mañana siguiente, con sus tacos altos y sus pulseras de plata. En la tranquera, me despidió con la mano y la vi alejarse en el sulky hasta que la tapó el polvo del camino. Tardé dos días en advertir que, antes de irse, me había robado un par de aros de fantasía, una linterna de bolsillo y una caja conteniendo una docena de pañuelos, bordados con mis iniciales.” (Jurado 45)

Los demás relatos comparten el mismo ambiente de dejadez y miseria. En “La domadora”, podemos leer:

“... tres chinitas borrosas y desaliñadas que se asomaban a veces a la puerta cuando ladraban los perros, dejando de lado quehaceres imposibles de adivinar, porque fuera de los imprescindibles a la subsistencia nada se veía en aquella vivienda que indicara labores domésticas: las ropas no se lavaban ni zurcían, la casa no se limpiaba, no había huerto para carpir ni flores para regar, ni vegetal alguno fuera de los álamos que daban al rancho su precaria sombra.” (Jurado 48)

Al mejor estilo balzaciano, espacio y habitantes se fusionan en un mismo ciclo. Los escenarios comparten características similares aunque siempre con ligeras variantes. En esta cita, la falta de cumplimiento de las actividades propias de las sociedades modernas, connotan el progreso cultural de la civilización en el mundo doméstico. En este marco, podemos ubicar la tragedia de la domadora; la vida privada encierra en este caso secretos de violaciones y abusos permanentes.

Por otra parte, la mujer debe asumir actividades masculinas como las que realiza la Rosa para ayudar en el campo sin ninguna posibilidad de elección:

“Curaba los animales, ordeñaba, marcaba, castraba, apartaba hacienda, tomaba parte en la esquila...” (Jurado 48)

Todos los relatos son transversalizados, como ya lo anticipamos, por una profunda compasión de Alicia Jurado ante la carencia total estos personajes femeninos que podrían haber potenciado sus cualidades de mujeres si hubieran recibido otros tratos:

“La miraba con lástima: me preguntaba si ese pobre ser conocería alguna vez la pequeña dicha del amor, la única que puede iluminar brevemente la vida de las mujeres del campo, tan desprovistas de toda otra alegría.” (Jurado 50)

Alicia Jurado también maneja una mirada curiosa sobre otra tipología campestre: el curandero, o simplemente quien porta la experiencia necesaria para asistir una enfermedad o a alguien que lo necesita, tal el caso la puestera; se observa la superioridad que le atribuyen por el conocimiento empírico y que la ubica en un nivel de importancia, no exento de sarcasmo frente a la ignorancia de la patrona:

*“A los pocos minutos me acerqué a la casa a preguntar por ella. La puestera me recibió con aire de importancia, entre afligido y maligno, que suelen tener las gentes primitivas cuando anuncian una desgracia. (...) Me miró un instante, con la superioridad que le confería el conocimiento de algo que yo ignoraba; después, lentamente, desviando los ojos, me lanzó el diagnóstico:
-Ta preñada la Rosa.
El asombro que debí demostrar la hizo sonreír.”* (Jurado 52)

Sin embargo, las secuencias narrativas van a demostrar mucho más que un embarazo sorpresivo. La situación de la Rosa revela una tragedia más sórdida:

*“... ¿Y de quién podía ser? Nadie le conocía novio. La mujer me miró de nuevo, con cierta conmiseración. Por lo visto, yo vivía en otro mundo, metida entre libros, sin enterarme de nada. Vaciló un momento, luego se decidió a contestar con una especie de sonrisa, como regocijándose con mi espanto inminente:
-¿Y de quién va a ser, señora? Por aquí todos sabemos que desde que murió la finada doña Carmen el viejo Molina está viviendo con Rosa.”* (Jurado 53)

La barbarie del viejo Molina produce una reacción de indignación e impotencia en la narradora, mientras que el sujeto:

“sin preguntar siquiera por Rosa, tomaba unos mates junto al corral haciéndole bromas a Evaristo, que cebaba para todos. Mientras tanto, a unos pasos de allí, un chorro de sangre se llevaba la vida del que no nacería nunca, hijo y nieto a la vez, como quién sabe cuantos.” (Jurado 53)

Si continuamos con el ciclo de la cultura rural pampeana, el relato siguiente nos hace vivenciar a los lectores la falta de instrucción desde la mirada infantil de Etelvina, la hija de la cocinera de la estancia. La historia es narrada en tercera persona del plural, perspectiva que le permite a la narradora omnisciente, incursionar en la inocencia infantil de la niña, elección que no le impide mostrarse como una emisora instruida, que plantea la contradicción cultural entre América y Europa:

“Nuestra Pascua no trae huevos ni conejos recién nacidos, sino hojas amarillas y un presagio de futuras heladas en el aire del atardecer. Es, más bien, una época en que la reproducción se llama a sosiego y los puesteros afirman que las gallinas no ponen; pero la Resurrección del Señor se celebra bajo el signo de primaveras ajenas, así como su nacimiento llena las vidrieras sudamericanas con remedos de invierno sobre árboles boreales.” (Jurado 56)

Es una explicación que abre la historia y nos recuerda el estilo de Hudson, cuando en *Allá lejos y hace tiempo* (1918), explica a los ingleses ciertos términos criollos desconocidos.

Esta decisión autoral, se vuelve indispensable para orientar al lector en las posibles interpretaciones del texto. El huevo de Pascua es símbolo de la civilización que defendió Sarmiento y también Jurado para la tierra sudamericana. Este relato, como los restantes, corresponde al género autobiográfico, aunque se narre en tercera persona. Los nombres de los personajes pertenecen a los hijos de la autora. Etelvina roza el mundo civilizado al compartir sus juegos infantiles con los hijos de la patrona. El huevo de pascua que ella le obsequia despierta, en sus sentimientos una reacción de admiración quasi sacramental:

“Lo tomó con delicadeza, con miedo de romperlo, aferrándolo con las dos manos. Nunca había visto un objeto semejante. Loos otros chicos arrancaban impacientes el envoltorio de papel, a través del cual se adivinaban formas y colores misteriosos. (...) Lo desenvolvió con la respiración retenida, muy lentamente. Cuando lo vio, quedó absorta, como si se le hubiera presentado en el patio alguno de aquellos chambelanes ensombrerados de fantasía.” (Jurado 57)

Varias veces se relata la relación de admiración y asombro de Etelvina con el huevo de Pascua que le han regalado. Sin embargo, la mayor tensión se introduce en el relato

cuando se descubre la infidelidad de la madre de Etelvina. Hay señales incomprensibles para la niña:

“- ¿Papá volvió anoche a las casas?- preguntó a la hora del desayuno, mientras bebía su tazón de café con leche. La señora, a su lado, preparaba una torta para el té.

-¿Anoche? Habrás estado soñando. Tu padre no vendrá hasta el sábado.

-Pero yo lo oí hablando con vos, mamá. Me desperté de noche y los oí. Después te quejaste y yo tuve miedo, porque creí que te pegaba otra vez.

Juana se demudó.

- ¡Estás loca!- gritó, mirándola como una furia-(...)

Etelvina tragó el resto del tazón casi de un sorbo y se puso de pie. Estaba asustada. Los ojos de la madre habían contenido una ferocidad insólita. Buscó el gatito, pero no lo encontró. Su único apoyo fue la voz inalterable de la señora, que levantó la vista del batido para fijarla en Juana, luego en ella.

-¿Por qué no vas a jugar con Cecilia? Ya está levantada. –Hubo una pausa. Después:- Dejaste la galleta. Llévala.” (Jurado 60-61)

El fragmento manifiesta la confrontación entre la tradición occidental representada por el huevo de Pascua y el caos, representado por los personajes de la trama amorosa. La voz pausada y tranquila de la señora, dueña de la estancia, instala el orden frente a esa situación censurable y trae consuelo a la niña.

Cuando se desencadenan los hechos, el marido y el amante se enfrentan en un acto de violencia y orgullo varonil; la madre de Etelvina recibe el veredicto por parte de la señora:

“Váyase con sus padres, Juana. Y llévase a los chicos. Yo no me puedo ir a Buenos Aires dejándola aquí. Su marido va a volver, aunque diga que no, y habrá una tragedia peor.” (Jurado 64)

Su contención de juegos pacíficos infantiles y la protección maternal de la señora se desvanecen para siempre. En un acto de inconsciente desesperación por retener la realidad que se le escapa, va a su habitación y come con fruición arrebatada y loca, su único tesoro:

“Etelvina estaba seria, solemne, el pelo lacio caído sobre los ojos estrechos, con un aire de infinito desamparo en los hombros estrechos y el pecho deprimido, aquellas piernecitas de tero y las clavículas asomadas al escote de la blusa. Tenía toda la cara –boca, nariz y hasta frente- manchada de chocolate. En el cuenco de la mano derecha sostenía media docena de pastillas de colores, ya ablandadas por el calor y pegajosas; en la palma izquierda, el último pedazo de cascarón brillante, al que se veía adherida aún la cola de una paloma de azúcar.” (Jurado 65)

El huevo de Pascua es sacrificado con una solemnidad desesperada. Etelvina ha perdido un mundo intuido pero no alcanzado, su infancia inocente y feliz se ha enfrentado con la tragicidad cruda y salvaje de los adultos.

“Adiós a dos voces” también es presentada por una narradora omnisciente y en el título con alusiones musicales se refleja la presencia del diálogo entre la madre que desea quedarse en el campo y la hija que aspira instalarse en la ciudad de Azul. Cada una expresa sus posturas frente a la despedida y el adiós: la indiferencia despectiva de Mirta y el duelo por el desapego de Doña Blanca.

Doña Blanca es una viuda, orgullosa de su marido trabajador, que afronta los compromisos diarios de las tareas rurales de una chacra, con sus grandes sacrificios:

“Doña Blanca estaba bombeando el agua para llenar un balde de zinc, bajo el alero. El balde ya desbordaba y ella seguía dándole a la bomba, porque no era sobre la pileta que tenía puestos los ojos, sino en el horizonte. No había nada que mirar allí, sin embargo, fuera del vuelo de un chimango que se dirigía hacia el monte de la estancia grande y, a lo lejos, la silueta perfilada de un molino girando sin ganas, trabajando a regañadientes como estos peones de ahora-reflexionó- que ya no piensan sino en ir al boliche y a las carreras cuadreras. Por suerte, su marido había sido un viejo de otra época; mucho mayor que ella, desgraciadamente, porque si no fuera por eso viviría ahora y no la hubiese dejado sola a luchar con la casa y el campito, teniendo que tomar un mensual que le comía todas las ganancias. Era duro, a los cuarenta y seis años, quedarse sola.” (Jurado 67)

Su hija maneja otra visión frente a la vida sacrificada del campo e idealiza la ciudad que conoce a través de las fotonovelas; las revistas de chismes son su escapismo. Se trata de una actitud generacional en sintonía con los fenómenos de migraciones internas hacia las grandes urbes en busca de mejores trabajos, que en un nivel general dieron lugar a la formación de los cordones suburbanos y las villas miserias. Las fábricas habían desplazado a las estancias como centros de productividad y exportación:

“Pero Mirta ignoraba estos comentarios, o fingía ignorarlos. Pasaba las horas de la siesta, invierno y verano, tendida sobre la cama leyendo fotonovelas y aprendiéndose de memoria los matrimonios y divorcios de los actores y actrices de cine. Todo un mundo de pasión y de intriga, de éxtasis y de violencia, le hacía olvidar durante largos periodos la modestia de la casita de ladrillos que había sustituido al rancho primitivo de su infancia; el jardincito bien cuidado, con sus malvones y sus margaritas plantadas en latas; la quinta donde no faltaba el zapallo ni la zanahoria, el perejil, el choclo dulce, los tomates enroscados en sus cañas y los pimientos verdes y colorados reluciendo al sol. (...) La vida de campo no era linda; no había cine, ni televisión, ni confitería, ni calles iluminadas llenas de escaparates tentadores. No había muchachos, tampoco, que hablaran como los de las fotonovelas, con palabras rebuscadas y románticas; no había nadie...” (Jurado 69)

Mirta encarna la necesidad de huir por el camino de la fantasía de esa realidad que la circunda y no la satisface, así como en la vida real, muchos hombres de campo se alejaron de él por razones económicas.

Mirta elige el mundo de la fantasía, de la evasión que le impide ver los grandes esfuerzos de su madre para otorgarle un buen pasar, realizar los cultivos sencillos de la quinta o contratar peones que se quedan con las escasas rentas obtenidas.

En *“La abandonada”*, la narradora en su rol de civilización, cultura y progreso, intenta desesperadamente contribuir, ayudar en un espacio rural de abandono y desesperanza. Como ya observamos, la piedad de la narradora frente a los personajes desvalidos transversaliza el texto.

Relata el parto prematuro que una vecina de la estancia debe sobrellevar en la soledad del rancho donde habita junto a su madre, en el campo. El retraso del médico ubica a la narradora como protagonista, dado que se convierte en la única que puede ayudar, con su instrucción, a superar los peligros de un parto prematuro.

Existen varias cuestiones que constituyen una denuncia, una crítica social. En primer lugar, la condición de la mujer abandonada por un hombre:

“Solamente el que espera sabe cuánto ladrado inútil dan los perros: por una comadreja, por un gato lejano, por la yegua madrina que se acerca con un sonido de bronce. Y luego la mañana, la tarde y el espanto de una nueva noche que se va acercando por el cielo. Y otro día, y una semana pendiente de la polvareda del camino, sin una noticia, una palabra, una despedida, con el primer hijo creciéndole en el cuerpo como una llaga dulce e infinitamente desgarradora. Hasta que se acabó el dinero y la venció el miedo y volvió al rancho de su madre, una lavandera viuda que vivía sola porque nadie le aguantaba el genio. Y el hombre no tuvo piedad, ni vergüenza, ni siquiera el coraje para decirle adiós.” (Jurado 107)

En la narrativa de Jurado se logra el efecto de tragicidad y desamparo. La espera infructuosa, la angustia y la certeza de haber sido abandonada con un hijo por nacer. La descripción prepara el juicio contundente de la narradora sobre la cobardía del hombre que no enfrenta la situación y escapa. Se reafirma con otras frases desgranadas en el transcurso de la trama: *“Esas infamias solo las hacen los hombres”* (Jurado 111).

La femineidad vuelve a posicionarse en un nivel de superioridad y heroísmo. Sin embargo, estos comentarios se entremezclan con el perfil de una joven sin educación, carente de un espacio civilizado. El rancho donde vive supone abandono:

“Una quintita pobre dejaba ver los tomates, comidos en parte por el bicho moro, y los repollos de tallo alto y cabeza desmelenada que atestiguaban el paso de la oruga. Tres o cuatro malvones, plantados dentro de latas de aceite, adornaban el frente. Bajo el alero se veía una gran batea llena de lejía.” (Jurado 108)

La imagen de la muchacha que sufre en su lecho expresa, como ya afirmamos, el abandono literal del hombre, progenitor de la criatura, pero también manifiesta la indiferencia, la apatía de la de la sociedad. La condición de la mujer abandonada también se plantea en *Cosima*, cuando la joven encuentra a su hermana Enza agonizando en un charco de sangre, luego de una hemorragia provocada por un aborto espontáneo.

En esta problemática, Jurado se introduce como figura de la cultura ciudadana que intenta rescatar a la joven de una posible muerte, y lo efectúa con sus nimios conocimientos médicos. Como reconoce su inexperiencia, consulta una enciclopedia que tiene en la biblioteca de su estancia; aspecto que no es un dato menor:

“Y salí, desatada, rumbo a casa. No tenía que perder un segundo; corrí a la biblioteca y busqué el primer tomo del Nuevo Larousse Ilustrado, que de nuevo tenía poco porque era una edición de principios de siglo. Volví las páginas a toda velocidad. ‘Accordeon, accoter, accouchement’. Tal vez allí estuviese la maniobra requerida. Leí con avidez: ‘La présentation tire son nom de l’extrémité fœtale qui descend la première dans l’excavation du bassin’. Seguía una breve enumeración de casos, pero no se indicaba maniobra alguna. Lo único que me informó para mi desconsuelo, era que en el noventa y cinco por ciento de los partos la presentación era de cabeza.” (Jurado 113)

No es un dato menor porque la cita en francés, marca su instrucción, su autoridad cultural y desde esa posición, intenta rescatar a Avelina, la joven abandonada y desvalida. Aunque la lectura en francés no ayudó a la narradora a resolver la situación, ella misma, como ser culto, logra conducir la expulsión del feto muerto y salvar a la madre.

Uno de los relatos que Jurado intercaló entre las historias que son protagonizadas por mujeres de la ciudad, es el cuento *“Muerte y resurrección de mi ahijada”*. Netamente autobiográfico, y sin ningún distanciamiento o tergiversación ficcional, en el mismo hace alusión a la escuelita rural vecina a la estancia, de quien ella fue madrina. Hacia el final del relato se la compara con las azucenas rosadas porque en el campo las conocen como *“muertas y resucitadas”*. Se entremezclan los comentarios de la infancia junto a la descripción del edificio, ligado simbólicamente al mundo de la civilización:

“Desde mi infancia, desde la época en que subí por primera vez a un petisito oscuro que mi padre llevaba de tiro, conozco su desamparado edificio. Se veía de lejos desde el camino, pobre y gris con su revestimiento de chapas, sin un árbol entonces, como una pequeña avanzada de la civilización sobre la llanura.” (Jurado 91)

Por otra parte, en los primeros párrafos del texto se afirma la cultura de la narradora con alusiones a Keats y a Heráclito como referencias literarias al paso del tiempo. Sin embargo, el hilo de los recuerdos enlaza el pasado infantil con el presente; el yo eterno lacaniano al que aludimos en los textos de Grazia Deledda, vuelve a reaparecer en este caso:

“Los únicos que nunca crecían eran los chicos, porque por mucho tiempo que transcurriera entre una y otra visita, ellos tenían siempre la misma edad. Como el ruiseñor de Keats era el mismo que cantó para Ruth la moabita, ellos eran los mismos que jugaban a la mancha y hacían rondas en la época en que podría haberme mezclado a su alboroto. Ellos eran los mismos, pero yo me convertía inexorablemente en otra; un día comprendí que hacía muchos años que había muerto mi petisito oscuro y veinte desde que acompañé a mi padre, por última vez, a pasear a caballo por el monte; supe como Heráclito que no se pasa dos veces por la misma escuela y acaso no quise, esa tarde, mirar la puesta del sol sobre la tranquera que da al camino.” (Jurado 92)

La melancolía por el tiempo pasado se convierte en ironía sarcástica; los juicios de la narradora se refieren a la decadencia edilicia e intelectual de la escuelita rural y con un estilo ligero y agradable, muestra la decadencia social y educativa del país:

“Ninguna de las ventanas cerraba y el números de vidrios enteros no alcanzaba para componer una sola de ellas; el techo estaba partido, con claros indicios de que la lluvia se filtraba por él: había en un ángulo un agujero de donde salió volando un gorrión de su nido; el revestimiento interior de madera estaba desclavado en varias partes. Contemplaban el estrago los retratos de Saavedra, Moreno, San Martín y Belgrano y un busto de Sarmiento colocado sobre la mesa que servía de escritorio.” (Jurado 94)

La narradora construye la situación de la escuelita con nostalgia y dolor, y vuelve al pensamiento sarmientino de la erradicación de la barbarie por medio de la educación; su presente dista mucho de haber alcanzado ese ideal. Focaliza al personaje de la maestra y de los caseros que se refugiaron en el edificio, y a medida que avanza el cuento, se erigen como símbolos del abandono social y educativo:

“El hombre trabajaba por temporadas cortas, en faenas diversas; la mujer cocinaba cuando tenía con qué y el resto del tiempo contemplaba a su familia, siempre en aumento, que se revolcaba por la tierra y aprendía a hablar diciendo palabrotas.” (Jurado 95)

El yo narrativo se identifica como el de la dueña de la estancia que lleva a la maestra a vivir más cómodamente con ella. La civilización y la barbarie se tipifican a través de la maestra y de Doña Rosario, la casera. La dicotomía sarmientina es presentada con humor indiscutible:

“La maestra notificó a los pseudo-caseros que deberían buscar un nuevo alojamiento antes de comenzar la demolición.

Con esto último redoblaron sus penurias porque doña Rosario, la mujer, enfurecida por la pérdida de su vacilante techo, la consideró culpable de dejarla en la calle y la cubrió de improperios delante de los alumnos, blandiendo una olla de hierro. La maestra, que era de armas llevar, echó mano del busto de Sarmiento, y quién sabe cómo habría terminado la escena de no haber llegado en ese momento un vecino para pedirle a la señorita que le llenase las planillas del censo agropecuario y haberlas encontrado así, la una esgrimiendo simbólicamente la olla que tanto le costaba llenar, la otra levantando, no menos simbólicamente, la efigie de su predecesor ilustre. De allí en adelante la guerra no fue tan directa, pero mantuvo su agresividad cotidiana. Doña Rosario sacaba la desgredada cabeza a la puerta de su pocilga, como una comadreja asomando a la madriguera y sacudiéndose dos o tres chicos prendidos a la falda, lanzaba una feroz carcajada al acercarse la maestra y volvía a introducirse en el tenebroso interior, mascullando insultos. Cuando la muchacha se instalaba ante su mesa, parapetada detrás de Sarmiento, solía encontrar un mensaje agravante escrito en un pedazo de papel y puesto de modo que le llamase la atención, cuando no aparecían palabras soeces en el pizarrón de clase, escritas por la prole de Doña Rosario a instancias de su madre.” (Jurado 96)

También la autora juega con la civilización y la barbarie cuando reflexiona sobre los nombres de las plantas en castellano y latín, y aporta a sus explicaciones, sus conocimientos de bióloga:

“Al nombrar mis flores advertí que estaba haciéndolo en latín. Aquí la mayoría de las plantas silvestres no tiene nombre: el indio nómada y el gaucho apenas afincado ni siquiera se dignaron bautizar las hierbas que no eran sino forraje para sus caballos. Una lengua muerta me prestaba la poesía de sus palabras para poder decir Geranium, Selene, Oxalis, Verónica, porque los hombres que poblaron mi tierra estuvieron demasiado ocupados escudriñando el horizonte, para mirar el suelo con sus insignificantes constelaciones de color blanco, rosa, azul, lila y oro.” (Jurado 99)

No encontramos en el relato alusiones políticas directas, porque sus críticas superan todo partidismo. El dolor por los esfuerzos inútiles de los héroes anónimos rurales (la maestra) mantiene con vida esa pequeña parcela de civilización en medio del campo sin ser recordada por los gobiernos:

“Yo, sentada en la silla de ella, que por otra parte era la única, aguantaba las lágrimas, tratando de justificar la atroz ola de sentimentalismo que me estaba ahogando. Todo se me había vuelto símbolo: una maestría almidonada, unos chicos que no aprendían a bailar, un aula deshecha, Sarmiento, las flores del campo, el gorrión, una música de zamba chillando bajo la púa gastada. Acaso pensé, al volver por el camino, (...) que si todas las maestras de estas tierras afrontaran la lluvia y el viento y la torpeza de sus discípulos con un delantal almidonado (...) tal vez, dentro de unos años, -¿o serían siglos?- las diminutas flores de mi primavera tendrían nombres criollos.” (Jurado 99).

Como ya lo dijimos, en este cuento la civilización y la barbarie cobran un sentido simbólico en cada fragmento del relato. La amargura, la frustración por la situación educativa en el campo, que sufre las trabas de la burocracia y el abandono estatal, no impide a la narradora una suerte de esperanza simbolizada por la azucena que muere en invierno y resucita para la primavera. El análisis de este relato construye el ámbito simbólico de unión entre el campo y la ciudad a través de la figura de la maestra; el personaje sirve de puente comunicativo entre ambos espacios.

BIBLIOGRAFÍA

1. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen I*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.
2. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen II*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
3. A.A. Cristina Piña (Editora). *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
4. Jurado, Alicia. *Poemas de juventud*. Buenos Aires: Fundación Victoria Ocampo, 2006.
5. Jurado, Alicia. *Memorias III (1972-1992)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
6. Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI editores, 2011.
7. Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
8. Ocampo, Victoria (el al.). *Antología Sur*. Buenos Aires: Fundación Carolina de Argentina, 2005.
9. Saint- André, Estela- Rolón, Andrea. *Cuando escriben las mujeres*. San Juan: Ed. FFHA, Universidad Nacional de San Juan, 1998.
10. Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2011.
11. Ulivieri Simonetta, Biemmi Irene. *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 2011.
12. Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CAPÍTULO 11:

PERSONAJES DE LA CIUDAD EN EL ÁMBITO RURAL

11.1.

Leguas de polvo y sueño construye una filigrana, un dibujo artístico de análisis social y cultural respecto de la condición de las mujeres y su entorno. Alicia Jurado presenta tres cuentos donde plantea otras figuras. Por un lado, describe dos mujeres de la ciudad, Elena en “*Elena y el mes de Octubre*” y Beatriz, en “*Carlomagno y el entomólogo*”. Por otro lado, la académica expone la crueldad de los cazadores que invaden los espacios rurales, tal el caso de “*Los inocentes*”, también provenientes de los ámbitos urbanos.

Los dos primeros, son los únicos relatos protagonizados por mujeres oriundas de Buenos Aires y a través del enmascaramiento de sus nombres verdaderos se perfilan tipologías humanas universales: una mujer con un matrimonio infeliz y una viuda quejosa.

En el caso de Elena, se describe su juego de seducción hacia Carlitos, uno de los huéspedes inesperados que han llegado a la estancia.

En ambas situaciones la narradora les ha propuesto una estadía en la estancia como un ámbito curativo. Ambos relatos plantean la relación de amor con el hombre, el arte de la seducción, las prácticas del luto y de la infidelidad. Los nombres de los personajes protagónicos, a su vez, connotan una referencia literaria importante: Elena de Troya, arquetipo de seducción y Beatriz, modelo del amor puro y fiel.

Además introduce un personaje inspirado en Olga Orozco, amiga personal de la escritora, que en varias oportunidades es descripta por Jurado como una amante de las ciencias ocultas y del espiritismo.

Como ya dijimos, la relación hombre – mujer está planteada como una tensión permanente:

“Recordados siempre, añorados a menudo, transitan por la conversación como fantasmas cuya conducta real se olvida, se perdona, se exagera, se desdeña, se embellece o se agrava en la memoria; pero, postergados por un tiempo, incapaces de hacer daño o dar alegría, inofensivos como un retrato, flotan palidecidos en un ambiente que se puebla de otras cosas, un mundo exclusivamente femenino de bromas

y confidencias, de inesperada sinceridad, de especulaciones abstractas, acaso de alguna expresión grosera que fue innecesario reprimir, de una actitud desenfadada que no se debió evitar.” (Jurado 127)

Es interesante resaltar el nivel de la voz narrativa de la autora que adquiere una gran superioridad como conocedora del arte de la seducción que manejan sus personajes. En ambos cuentos participa, ya sea para evitar la concreción del amor, en el caso de Elena, o por el contrario, para lograr un resultado exitoso, en el caso de Beatriz, transformándose en una especie de Celestina moderna.

A través de las frases de la narradora (agreguemos una vez más que existe una tríada autora/narradora/emisora), podemos seguir los avances de los romances. En el caso de Elena:

“Bastó el modo con que enderezó las espaldas, para que yo me dirigiese con un aire sombrío a dar orden de alojar a los nuevos huéspedes. (...) Su desgano se había evaporado por completo y reía, balanceándose graciosamente sobre la silla; ahora tenía, según noté, los dos hombros descubiertos” (Jurado 80); “...entregué mentalmente las banderas al enemigo”; “...y yo supe, con la certeza de un general experimentado, que mi heroica batalla en favor de Alfredo – el marido de Elena- iba a ser una derrota. Si alguna brizna de duda me quedaba al respecto, fue totalmente destruida esa noche.” (Jurado 81)

Entre sus comentarios, la narradora emite juicios críticos sobre la infidelidad a pesar de reconocer circunstancias de falta de romanticismo, exceso de rutina y de tedio, que pueden llevar a un matrimonio a esa situación:

“Alfredo tiene la culpa de que Elena haga esto. Todas las tardes dice: ¡Hola, vieja! Y pregunta qué hay de comer. Y lee el diario.” (Jurado 83).

También advertimos como lectores la buena intención de quien narra:

“Yo no tenía culpa alguna, pensé. La había traído aquí para salvarla y el destino me hacía una mala pasada.” (Jurado 81)

Tanto el seductor Carlitos como el marido engañado y el primo Horacio están caracterizados críticamente: el primero a causa de su vulgaridad en la relación amorosa, el segundo por la carencia total de romanticismo y el tercero por la ceguera para interpretar los signos de seducción que tiene frente a los ojos.

La supremacía femenina se hace efectiva no sólo en la narradora sino también en los personajes femeninos de los dos cuentos. La superioridad de la mujer frente al hombre en el plano amoroso, no pertenece únicamente a la narradora sino también a sus personajes. Al final de “*Carlomagno...*” se revelan las artes de seducción de Beatriz durante la segunda sesión de espiritismo:

“Pero, dime una cosa: en esa segunda sesión que hicimos los tres- aquella que fue interrumpida por el perro- ¿qué pasó? Carlomagno estuvo mucho menos hermético que de costumbre; más que directo, diría yo. (...) Beatriz me miró y de golpe se echó a reír. Pareció a punto de contestarme algo, pero en ese instante se oyeron los pasos de su marido cruzando el patio y no despegó los labios.” (Jurado 142)

Estos dos cuentos donde las protagonistas viajan a la estancia para superar sus situaciones de angustia, expresan temas profundos relacionados con la condición humana. También en las clases dominantes de las ciudades, se perfilan carencias que han sido resaltadas y expuestas por Alicia Jurado, tales como la infelicidad conyugal y el vacío por la pérdida. Ambos relatos se enriquecen con irónico humorismo, a veces sarcástico, sobre las relaciones humanas.

Algunos aspectos femeninos son exaltados con decisión, remarcando las cualidades de la mujer moderna:

“De la filosofía idealista a la receta de una torta de nueces, de las odas de Horacio a la crítica de la última moda, de la novela en el siglo diecinueve a la mejor manera de lavarse la cabeza; y mientras tanto ellos, que a Dios gracias no sabrán nunca cómo de ellos hablamos cuando estamos solas – que no sospecharán jamás la pasión, el rencor, la crudeza, el humorismo, la infinita ternura, el despiadado análisis que les toca en suerte- están allí como telón de fondo pero fuera del pequeño círculo que ilumina la lámpara, donde se inclinan unas cabezas sobre la costura o el tejido en una especie de confabulación tácita y reconfortante.” (Jurado 128)

Con estas reflexiones, la narradora aporta nuevos perfiles al cuadro de facetas femeninas que componen el conjunto de su galería.

En *“Los inocentes”* el capataz fiel y callado se presenta con una vocación frustrada para la paternidad, fuerza interior que se proyecta en la cría de diversos animales de campo: teros, charitos, gatos y cachorros. Él trae a la estancia los tres zorritos y comparte sus cuidados con Cecilia, la hija de la narradora que en el presente narrativo tenía seis años. La técnica balzaciana aplicada a estos cuentos ayuda a cohesionarlos en la vida de la estancia; en el relato se alude también a la reja que protegió en otro tiempo de los malones, historia narrada en el segundo cuento del mismo libro.

La relación del viejo capataz con los hijos de la narradora nos recuerda la de Efix con las señoritas Pastor de *Canne al vento*, en el instinto paternal de protección y cariño.

El mundo invade, en algunas circunstancias, las costumbres rurales. Los tres cachorritos de zorros criados por Cecilia en la estancia, son muertos por la actitud despiadada de los cazadores en el campo argentino. Podemos considerarlo un acontecimiento autobiográfico dado que los nombres de los personajes aludidos coinciden

con personas conocidas por Jurado. Plantea una visión invasora de la caza de zorros desde una actitud ecológica y cambia el signo de la barbarie en la acción de los cazadores, enjuiciados duramente por la narradora:

“No los perdone, Señor, porque saben lo que hacen. (...) No los perdone, porque son estúpidos y ni siquiera alcanzaron el nivel de maldad.” (Jurado 125)

Es importante recalcar que, al igual que en la obra de Deledda, Jurado no muestra una lucha de clases pero sí censura las conductas que no comparte.

Ambas escritoras coinciden también en la defensa de la vida silvestre, de la percepción de los paisajes y de los animales rurales como parte fundamental del entorno que el hombre debe proteger y cuidar.

11.2.

Los tipos femeninos fueron tratados en cada cuento con oscilaciones ideológicas entre la crítica y la admiración por los mismos: la de la ladrona y mentirosa (Teresa), la víctima sufriente del abuso sexual (la Rosa), la adolescente que pierde su virginidad durante la espera angustiada por el inminente malón (Toribia), la niña a la que le arrebataron la infancia (Etelvina), la abuela que encarna el heroísmo silencioso de las mujeres estancieras de la frontera, la maestra y también las seductoras Helena y Beatriz. Sin embargo, Jurado deja para el final, la adaptación criolla del drama dantesco del canto quinto del infierno, el de Paolo y Francesca.

En el grupo de la revista *Sur*, Dante formaba parte del corpus canónico de escritores frecuentados; no debemos olvidar que el primer ensayo publicado por Victoria Ocampo se tituló *De Francesca a Beatrice* (1926) y analizó las dos parejas amorosas de la *Commedia*. Borges también aludió a la pareja del *Inferno* en uno de sus *Nueve ensayos dantescos* (1982), titulado “*El verdugo piadoso*”.

A su vez Alicia Jurado en sus *Memorias* relata cómo la lectura de la *Commedia* durante sus almuerzos solitarios la acompaña en “El Retiro”. Estas afirmaciones fundamentan la perspectiva de análisis que planteamos. Porque la autora de *Leguas de polvo y sueño* reactualiza el drama de amor cortés de Paolo y Francesca pero esta vez enmarcado en el mundo rural argentino en el cuento “*El retorno*”.

El protagonista es un leñador que trabajaba para la estancia y se suicidó luego de ser abandonado por su amante y cuñada, Mariana.

“Cuando supe que se había escapado a Cacharí dejando al marido con seis hijos, confieso que me sorprendió. Tres hombres eran ya muchos para una muchacha torpe y desaliñada, embrutecida por el trabajo; con lindos ojos, eso sí, ojos quietos de india. Los había engañado a los dos, al marido y al amante, con un tercero; no se había conformado con engañar a uno solo. Tenía coraje, además; creo que cuando lo supe no pude evitar un censurable relámpago de simpatía.” (Jurado 146)

El tópico del amor adúltero se recrea en el relato. La situación guarda similitudes notorias con los versos del segundo círculo del *Inferno*, pero en Jurado la historia no posee ni idealización ni lirismo, y se opone al mundo dantesco y al amor cortés francés; donde la revelación del amor mutuo surge a través de la lectura de Lancelot. En Jurado, el adulterio se enmarca en lo instintivo, en lo animal; muestra el amor salvaje:

“Se encontraban con Mariana allí, en ese cuarto desmantelado. Me pregunto qué harían. ¿Cómo harían el amor ese hombre y esa mujer incivilizados y taciturnos? Sin demora ni refinamiento, supongo, con el alboroto y la prisa de las aves de corral.” (Jurado 148)

Paolo y Francesca fueron conscientes del adulterio y aunque *“Amor, ch’a nullo amato amar perdona”*¹³³, saben que el castigo eterno es justo y no han perdido la conciencia moral. En Jurado, por el contrario, es la narradora quien lleva las acciones al plano del castigo divino, como una posibilidad lejana, imaginando los últimos pensamientos del leñador antes de quitarse la vida:

“¿Qué pensaría? ¿Qué piensan los seres primitivos, callados, que apenas dan las buenas tardes al pasar y esquivan la mirada? ¿Habría pensado que Dios lo castigaba, que nunca debió haber puesto los ojos en ella, que se había portado como un canalla? Era la mujer de su propio hermano, el mayor, a quien debían de unirlos recuerdos de la infancia: ir juntos a la escuela, quizá; tardes cazando pájaros con la honda y corriendo carreras a caballo. ¿Habría pensado en el casamiento de Victorio?” (Jurado 146)

Nada queda definido porque son todas conjeturas desde el monólogo interior de la narradora. Además, el paralelismo con el relato dantesco se observa en la reacción del marido: Gianciotto los mata, en cambio en el texto de Jurado actúa con amenazas:

“Victorio se enteró de algo, porque se enfureció y amenazó matar a su hermano; éste no volvió a casa de ellos a partir de entonces”. (Jurado 148)

¹³³ “Amor que no perdona que no amemos”. (En: La Divina Comedia. *Inferno*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2003. v. 103)

La frustración matrimonial, la rutina y el abandono mutuo retornan en la temática del relato:

“Imagino a la muchacha con un vestido rosa fuerte, la cara enharinada con polvos demasiado blancos y la permanente recién hecha como una mota tupida. Después engordó; cuando la vi llevaba un batón desteñido y tenía un aire triste de animal sumiso.” (Jurado 146)

La comparación entre el texto italiano y el criollo, adquiere caracteres grotescos; la oposición entre las dos perspectivas acentúa el tono salvaje de la pasión en el mundo rural, que sufre la carencia de refinamientos. Existe una confrontación permanente entre las categorías: campo y ciudad, espacios definidos (la estancia y la tapera), acciones (lectura, rezo y tejido en la narradora y ausencia de ellos en el leñador). Cito como ejemplo:

“Sé que la noche era linda porque miré mucho el cielo antes de ir a dormir y hasta recé un poco, mirando las estrellas. No creo que el hombre haya rezado. Ni Dios ni la eternidad debieron de significarle gran cosa mientras buscaba la cincha que traía consigo.” (Jurado 148)

Durante toda esta primera parte del cuento, un *leit motiv* va uniendo los ámbitos confrontados de la estancia como expresión social elevada y la tapera, su contrapartida indigente: el tejido en la mecedora, un escenario de paz, de interioridad confrontado con la angustia y la desesperación del hombre. Lo primitivo del leñador también se manifiesta en la forma en que organiza su muerte: dos misivas escritas *“con una letra que la incultura y no el miedo hizo vacilar”*; además de la presentación rústica: *“sujetó las cartas con unos cascotes de ladrillo.”*

En clara oposición a Paolo y Francesca, no existen culpas de ninguna especie, ni creencias, ni motivaciones sagradas:

“Resolvió pegarse el tiro al mismo tiempo, por las dudas, sacó el revólver del bolsillo y se lo apretó al cuerpo. Creyó, con seguridad, que acabaría todo, igual que para las osamentas que se pudren en la noche, destrozadas por caranchos, huecas como su propia vida.” (Jurado 149)

La segunda parte inicia con el descubrimiento del suicidio. Como dueña de la estancia, visita la tapera, describe el escenario y deja en libertad sus sentimientos de compasión y ternura:

“Cuando lo vi a la mañana siguiente, el muerto pendía con los brazos laxos y la cabeza antinaturalmente inclinada sobre la derecha. Por la ventana abierta entraba la brisa y el cuerpo giraba con lentitud hacia uno y otro lado, pero el movimiento acentuaba la impresión de cosa inerte en lugar de disiparla. (...) A pocos centímetros de distancia, el macabro péndulo oscilaba, y yo registraba de un modo puramente intelectual el

horror de ese desplazamiento pausado, la velocidad angular de los pies calzados con alpargatas y el gesto de abandono de esas manos, que no eran feas y que parecían expresar la resignación del universo. No era el pobre rostro desfigurado lo que atraía mis ojos constantemente, sino-no sé por qué- esa chaqueta vieja, patética en los codos rotos donde ninguna mujer había colocado un remiendo. A través de esos agujeros, lo sentí tan desvalido, que me inundó de golpe una emoción enorme, como si me traspasase un puñal de piedad. Era mío ese desaliento desconocido; de alguna manera abrumadora se me hacía patente el dolor inconmensurable del mundo.” (Jurado 149)

La narradora percibe los hechos “*de un modo puramente intelectual*”, esta observación adquiere una dimensión mayor cuando unas líneas más adelante Jurado describe la piedad que le despierta el escenario. La chaqueta raída se transforma en símbolo de la falta de instrucción, situación de desamparo, de frustraciones y de dolor. Asume como propia, la responsabilidad por el entorno salvaje que la rodea.

Ahora bien, Jurado traspasa los límites del entorno pleno de carencias, y proyecta, como ya anticipamos, características de esta categoría en personajes de la civilización que se convierten en seres más monstruosos y aberrantes que los hombres y las mujeres que habitan en la llanura.

En “*El retorno*” también el médico y el inspector de policía constituyen personajes en los que se concentran los errores y los egoísmos de la ciudad en la sociedad actual. La narradora ubica en un plano de mayor gravedad esta segunda miseria de guante blanco, cargada de hipocresía y de insensibilidad.

El mensaje final consiste en demostrar que la apatía o abandono, la impiedad, no existen solamente en aquellos que sufren la falta de instrucción, sino también en los letrados, portando mayor gravedad en este caso. Es la de la comodidad que endurece al hombre frente al dolor del entorno social. Su crítica es rotunda, teniendo en cuenta el epígrafe que Jurado elige para el inicio donde aclara que todos los personajes son reales, y “*de ahí proviene, tal vez, su inverosimilitud*”.

Así planteada la situación, el título del cuento adquiere una explicación que unifica la estructura de la obra: es el retorno de la degradación en todos los estratos sociales en donde se desdibujan los límites y donde la aparente cultura presenta mayores signos de perversión. Ante la actitud fría del comisario y del médico, la narradora expone las últimas palabras del cuento: “*Yo tuve vergüenza y volví la cara*”.

11.3. CONCLUSIONES

He trabajado el mundo rural en la ficción de *Leguas de polvo y sueño*, en el escenario común de “El Retiro”, que posiciona a la autora en la tríada escritora-narradora-personaje, dado que sus “cuentos” la sitúan en esa compleja superposición de planos de significación. Entrecomillo la palabra “cuentos”, dado que más bien se tratan de textos autobiográficos ficcionalizados (conducta similar a la seguida por Grazia Deledda).

El mundo rural no está ausente tampoco de las que ella denomina *Memorias* (Tomos 1, 2, 3 y 4), pero convive con el mundo de la ciudad de Bs. As. donde se forma, estudia, tiene su círculo de amigos e incursiona en el primero y segundo matrimonios y así también la crianza de sus hijos. No obstante, la ciudad siempre tiene como contrapartida compensatoria la escapada a “El Retiro”, que funciona como el lugar de encuentro de la naturalista y escritora.

Citemos como ejemplo:

“En el campo y el ámbito doméstico, cada mes tiene su tarea apropiada e impostergable, como en las miniaturas de un libro medieval. En noviembre recojo los puñados de pétalos de unas rosas pequeñas y perfumadísimas de mi infancia, base para el pot-pourri, al que se irán agregando otras flores secas, hojas aromáticas como las de la malvarrosa y el cedrón, especias, raíz de lirio y ciertas esencias provenientes del famoso Culpeper’s, de Londres, mezcla deliciosa que aromará la casa en boles de porcelana (...).

Nada más sedante que la repetición de las estaciones, así como la monotonía de los días iguales, donde no hay imprevistos ni caben las impaciencias: cada especie florecerá en su momento, cada fruto entrará en sazón en el tiempo consabido. (...)

Contrastando con las continuas irrupciones de hechos inesperados que agobian la vida en ciudad, el campo va contagiándome su placidez. Las visitas son escasas y por lo general elegidas por mí; no hay teléfono; no leo los diarios y por la radio sólo escucho música y evito cuidadosamente las noticias; la correspondencia llega a Buenos Aires y se acumula sobre mi mesa para atormentarme a la vuelta. “El Retiro” me devuelve en los veranos la tranquilidad perdida y ese silencio que me es necesario como el alimento o el sueño.” (Jurado Tomo 3, 18)

BIBLIOGRAFIA

1. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen I*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.
2. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen II*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
3. Alighieri, Dante. *La Divina Comedia. Infierno*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2003.
4. Jurado, Alicia. *Memorias III (1972-1992)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.

5. Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI editores, 2011.
6. Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
7. Saint- André, Estela- Rolón, Andrea. *Cuando escriben las mujeres*. San Juan: Ed. FFHA, Universidad Nacional de San Juan, 1998.
8. Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2011.
9. Olivieri Simonetta, Biemmi Irene. *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 2011.

CAPÍTULO 12:

POESÍA, ENSAYO Y TRADUCCIÓN EN ALICIA JURADO

12.1.

Raymond Williams analiza las diversas percepciones de la naturaleza y explica la existencia de una separación espiritual, *“un reconocimiento de las fuerzas de las cuales formamos parte, pero que siempre podemos olvidar, de las cuales debemos aprender, en lugar de tratar de controlar.”* (Williams 172)

Esta afirmación del crítico inglés coincide con la representación de la naturaleza a la que se refieren los versos de Alicia Jurado; ella propone una relación dinámica entre los espacios urbanos y los campestres y busca ámbitos naturales, realizando una crítica de la sociedad urbana y del hombre contemporáneo que han olvidado sus orígenes.

El tono admirativo y encomiástico para referirse al mundo rural que se desprende de sus poesías, conduce al lector a desandar las costumbres urbanas y recuperar la naturaleza olvidada. También pueden aplicarse a Jurado las palabras de Williams acerca de la coexistencia de dos principios de la naturaleza:

“Está la naturaleza como un principio de orden, de la cual la mente ordenadora es parte, y que la actividad humana, mediante los principios reguladores, puede pues reordenar y controlar. Pero también está la naturaleza como principio de creación, de la cual la mente creativa es parte y de la cual podemos aprender las verdades de nuestra propia naturaleza compasiva.

Esta compasión activa es el verdadero cambio de espíritu, la nueva conciencia, aunque solo se trate de una minoría, que tiene lugar en el periodo mismo en el que la transformación voluntariosa de la naturaleza- no solo de la tierra y el agua, sino de las materias primas y elementos esenciales- iba a entrar en una nueva fase, en los procesos que ahora llamamos industriales. En todas partes, la confianza agraria había sido desafiada por los sentimientos de pérdida, melancolía y lamentación: desde la ambivalencia de Thomson a la desesperanza de Goldsmith. Ahora, con Wordsworth, habría de afirmarse potentemente un principio alternativo: una confianza en la naturaleza, en sus propias energías, un sentimiento que, por lo menos al principio, implicaba también una confianza más amplia, más humanitaria, en los hombres.” (Williams 172-3)

Aunque las observaciones del crítico inglés aluden a posiciones literarias del siglo XIX, podemos aplicarlas a Jurado; la naturaleza puede transformar al hombre recuperando lo perdido por medio de la emoción que despierta.

Desde el prólogo a sus *Poemas de juventud*, la escritora argentina esboza un análisis crítico de su producción, delimitando su valor estético y la temática que desarrolla:

“¿Quién no ha tenido pecados de juventud? He aquí algunos míos. Y ¿quién no escribió poemas al principio, al descubrir que le atraían las letras? Los verdaderos poetas los siguieron haciendo toda la vida, pero quienes no lo somos sólo fuimos movidos por una emoción intensa: el amor, la angustia metafísica, el conmovedor deleite ante la naturaleza.” (Jurado 7)

Se posiciona como crítica, haciendo uso de la formación que ha surgido en la distancia entre el yo del presente y el yo juvenil. Sin embargo, toma la decisión de publicarlos, casi al final de su vida, en el año 2006.

Grazia Deledda también había escrito poesías en su juventud y como Jurado, nunca más había incursionado en la producción poética, pero la escritora sarda realizó una publicación inicial y luego se negó a reimprimirla durante su madurez, mientras que la académica argentina los editó por primera vez al final de su vida, aunque también aclaró en el prólogo que citamos, la data de composición de los mismos en la década del ‘50.

Jurado justifica no solamente su publicación tardía, explicando que las experiencias de la naturaleza, el contacto y las emociones vivenciadas carecen de tiempo específico y han cobrado vigencia renovada cada vez que visitó esos lugares; asume además su inexperiencia juvenil en el manejo del lenguaje. De esa manera resguarda su perfil académico de escritora madura frente a la edición de su poesía de los primeros años.

El libro contiene veinticuatro poemas de los cuales ocho fueron compuestos en la estancia, ocho en ciudades europeas y argentinas y los restantes sin especificación del lugar donde fueron escritos.

En este trabajo me dedicaré principalmente a los del primer grupo, dado que aluden de manera más directa al mundo rural, a su estancia y a la autobiografía; los cotejaremos con algunos fragmentos de sus *Memorias*, donde las mismas ideas del texto autobiográfico, se expresan en el lenguaje poético.

La añoranza del campo en medio de la vida ciudadana, de la vida moderna con su ajetreada alienación constituye uno de los temas de la obra. No debemos olvidar que la palabra “nostalgia” significa regreso con dolor (de *nostos*, regreso y *algos*, dolor). Ese regreso al mundo rural está necesariamente unido al espacio campestre como refugio frente a la vida ciudadana.

Jurado presenta una tensión constante entre el campo y la ciudad, tanto en sus poesías como en sus *Memorias*. En el párrafo inicial del primer tomo de ellas, la autora aclara:

Me resigné a nacer en la ciudad de Buenos Aires, muy a mi pesar, porque aunque no reniego de ella y le debo la gratitud de haberme educado y el afecto que engendran los recuerdos de toda una vida, preferiría haber nacido en mi pago y que hubiese anunciado mi llegada el cencerro de la yegua madrina y no la bocina de algún automóvil.” (Jurado 13)

El campo como representación del descanso y fuente de inspiración para escribir se presenta contrapuesto a la ciudad, símbolo de la alienación y el vértigo de las obligaciones cotidianas y está presente en *Memorias* y *Poemas de juventud*.

Los cuatro tomos que conforman las *Memorias* de Alicia Jurado, intercalan comentarios descriptivos de su vida unida a los paisajes amados:

“Allí comenzó la historia de amor más larga de mi vida; no, tal vez, el más apasionado de mis amores, pero sí el primero, el de siempre, seguramente el último y el que jamás conoció la infidelidad ni la duda: el amor a una vieja casa, a un vasto monte y a un pedazo de tierra en que estoy enraizada como un árbol que, arrancado de ella, difícilmente sobreviviría al trasplante. Sé que puedo adaptarme sin esfuerzo a cualquier gran ciudad de Europa o de Estados Unidos, siempre que entienda el idioma, y que el destierro de Buenos Aires no me pesaría demasiado; pero sí echaría de menos ese pedacito de mi provincia y la nostalgia del viento entre los eucaliptos me perseguiría para siempre.” (Jurado 14)

En los versos se descubre de igual manera el sentimiento por los paisajes de la naturaleza de “su rincón en el mundo”. El yo poético se abisma en la búsqueda del verde perdido. En “*Nostalgia vegetal*” expresa:

*Yo quiero un río verde para lavar mis ojos,
que una cascada de hojas inunde mis sentidos
y el olor de la savia me embriague de pureza.
El verde, el verde denso de bosques apretados
me limpie las retinas,
la maleza salvaje de enormes pastizales
me estreche entre sus brazos,
quiero beber los musgos húmedos de agua clara
y devorar los tallos jugosos de las hierbas.
Quiero para mi boca el sabor de los tréboles,
para mis manos el mojado temblor de los helechos,
bajo mis pies desnudos, ternura de gramíneas,
y en mis ojos un chorro de luz verde,
verde de clorofila,
verde de nervaduras y pecíolos y limbos transparentes,
verde de brotes nuevos y de briznas que asoman,
verde de galerías abiertas en la selva,*

*verde de algas y pinos y líquenes y pastos
y lianas y praderas.
Quiero saciar mi angustia
hundida en un inmenso baño de vida verde.”* (Jurado 39)

Este poema de Alicia Jurado entrelaza los tópicos de la poesía idílica o pastoral y sus conocimientos como bióloga; palabras como nervaduras, pecíolos y limbos, pertenecen al conocimiento científico.

La poesía fue compuesta en Buenos Aires, situación que enfatiza la nostalgia por el sentimiento de fusión con la naturaleza, similar a la relación “pánica” presente también en los versos deleddianos. Sin embargo en la escritora argentina se plantean algunas diferencias. Lo “pánico” se presenta con una necesidad de fruición devoradora que la purifique; las imágenes iniciales orientan al lector en esa dirección: “*lavar mis ojos*”, “*inunde mis sentidos*”, “*embriague de pureza*”, “*me limpie las retinas*”.

Las mismas reflexiones de la poeta la impulsan a la fusión con la naturaleza y la llevan a expresiones más profundas y trascendentes: “*quiero beber*”, “*devorar*”, para subir un nivel aún mayor en ese camino de fusión, por medio del chorro de luz verde, manifestado a través de la siguiente anáfora:

*verde de clorofila,
verde de nervaduras y pecíolos y limbos transparentes,
verde de brotes nuevos y de briznas que asoman*

Podríamos identificar el texto con una especie de viaje a la interioridad, un viaje que sigue el camino de la introspección por medio de la contemplación de la naturaleza del campo argentino. De diferente manera de los místicos, crea una unión con el paisaje: es el “castillo interior” campestre o la “morada teresiana” terrena, que Alicia Jurado elige para escapar de la alienación ciudadana y alcanzar la fusión del alma con ese verdor añorado, siempre en el plano inmanente.

La vuelta a lo “verde” representa una necesidad imperiosa para recuperar la paz perdida en medio de la ciudad: quiere superar su angustia hundiéndose en “*un inmenso baño de vida verde*”.

En Grazia Deledda existen pinceladas de paisajes rurales idílicos pero sin llegar al compromiso existencial, propio de una vivencia de la modernidad del siglo XX que la escritora italiana no alcanzó a experimentar y además, los versos de Deledda fueron compuestos en su región, y con la proximidad que despoja de nostalgia a su poesía.

El “Soneto de la llanura” de Jurado expresa nuevamente el amor a los paisajes rurales que rodean la estancia y que forman parte de su vida. Existen puntos de contacto estilísticos con los de la escritora italiana en cuanto al uso de imágenes sensitivas, presentadas como gruesas pinceladas y donde las imágenes auditivas asumen un lugar prioritario:

*“Paisaje mío, canto de llanura,
fragante soledad, pasto dormido,
tierra y luz en simplísima estructura,
silencio que se ahonda en el mugido.*

*Paisaje indiferente, que depura
su forma en el vacío y el olvido,
que emerge con monótona frescura
y se apaga endulzado y desleído.*

*Silencio con cencerro de madrina
rasgado por el miedo de algún tero,
canto de menta en flor que se ilumina.*

*Soledad dilatada que me encierra,
paisaje mío, sólido y severo,
sin edad, sólo pasto, luz y tierra”.*¹³⁴

En los versos transcritos anteriormente, advertimos la compasión hacia los elementos naturales originarios a los que se refería Williams, la vivencia de la vida agraria, con sus mugidos y cencerros, el dulzor de los tréboles, la luz y la tierra, figuras que también existen en los versos de Leleux. Sin embargo, el soneto de Jurado, clásico en su estructura, con sus endecasílabos de rigor, mantiene la preeminencia de recursos estilísticos canónicos como antítesis, sinestesias, imágenes auditivas y personificaciones, marcas de su cultura literaria y además del clima cultural que compartía.

Además, la representación espacial del soneto alude a animales propios de la llanura de la provincia de Buenos Aires, tal el caso del tero.

Jurado expone su relación íntima con el campo como camino de aprendizaje, como vuelta a los orígenes naturales que rechazan los artificios de la ciudad.

¹³⁴ Debemos pensar que estos poemas escritos alrededor de 1950, no han incorporado las innovaciones de las vanguardias y responden, especialmente en el uso del soneto, a una práctica que su amigo Borges nunca abandonó. No obstante podemos marcar las diferencias con otras mujeres que escribieron poesía a lo largo de todo el siglo XX, especialmente su amiga Olga Orozco, Silvina Ocampo o Amelia Biagioni, que fueron modificando progresivamente sus formas de escritura.

Me referiré por último, al poema del pequeño corpus elegido: *“Liras del atardecer”*. Las connotaciones modernistas abren la posibilidad de otro aspecto para cotejar los versos de ambas escritoras. La musicalidad unida a la imagen y a la poesía, ese juego de lenguajes estéticos, presentes desde el título, que coexisten tanto en la escritora sarda como en la argentina. Citamos el poema:

*“En un silencio claro,
sostenido por brazos de magnolias
como un niño cansado,
se funde en las cosas
mi soledad tendida entre las horas.*

*El agua desenvuelve
su muda superficie y me sonríe
rasada por los leves
murciélagos que escriben
notas de una nocturna melodía.*

*Una vaga promesa
se cuaja entre los árboles sin sueño,
doblegados de espera,
pero en el aire quieto
sólo la noche cae desde el tiempo.”* (Jurado 51)

También se fusionan, como en Deledda, aspectos impresionistas que intentan captar el instante. El atardecer describe la espera de algo que aún no llega, que comporta las fatigas del día que acaba con murciélagos sobrevolando el paisaje.

El poema va más allá de una contemplación estática porque está transversalizado por el tiempo y la espera, ejes temáticos de pensamientos modernos del siglo XX: imágenes del agua, del vuelo de los pájaros fusionados con la “vaga promesa” entre “árboles sin sueño”. Una tristeza existencial inunda al yo poético y se universaliza en imágenes que podrían aproximarse a la pintura de Van Gogh, con los cuervos en el campo de girasoles. Por ello, *“solo la noche cae desde el tiempo”*. No existe una alusión clara a esta posibilidad, pero la poetisa permanece unida a un entorno cultural de factibilidad.

Desde esta perspectiva, podríamos superar la lectura literal del texto y trasvasarla, jugando con posibles interpretaciones más profundas relacionadas con el contexto cultural de la época.

12.2.

No puedo dejar de hacer mención a la labor que Alicia Jurado realizó como ensayista y traductora de Guillermo Enrique Hudson, escritor y biólogo autodidacta que nació en Argentina y emigró a Inglaterra a los treinta y dos años para no regresar nunca más. Es notoria la afinidad entre la académica por Hudson, posiblemente porque ambos han compartido inclinaciones y afinidades profesionales y literarias.

Alicia Jurado escribió una extensa e importante biografía titulada *Vida y obra de W.H.Hudson* (1971), editada inicialmente por el Fondo Nacional de las Artes y después por Emecé; Jurado recibió por la biografía “*el primer premio municipal y el segundo nacional de ensayo*”. (Jurado 244, tomo II)

En este texto se manifiestan las vinculaciones entre ambos escritores, unidos por una profunda formación anglófila, importantes conocimientos científicos de biología, incursiones destacadas en el ámbito literario y un gran amor por los paisajes rurales de la provincia de Buenos Aires donde transcurrieron sus primeros años de vida. Jurado en su estancia en Tapalqué y Hudson en los establecimientos de Berazategui y Chascomús.

En el Prólogo a la edición de 2007, la investigadora explica estas razones de modo manifiesto:

“Cuando presenté el plan de trabajo a la ‘John Simon Guggenheim Foundation’ junto con mis informantes – que incluían a Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y Enrique Anderson Imbert- les expliqué que conocía a fondo las dos tierras, los dos idiomas, las dos culturas y las dos literaturas de los países en que Hudson vivió; que había estudiado ciencias naturales en la universidad y también era escritora, de modo que estaba en condiciones de comprender las tareas científicas y de juzgar los méritos de estilo.”(Jurado VII)

Evidentemente, sin haberlo formulado, Alicia Jurado entendía que la metodología que servía a su investigación era el comparatismo contrastivo, que puede encontrar los nexos idiomáticos, existenciales y literarios entre dos figuras de diferentes épocas y con distintos estilos.

Existen semejanzas con Remo Ceserani; el crítico italiano que ya he citado en otro capítulo, a partir de las correspondencias entre asuntos culturales de diversos campos investigativos, ya sean pertenecientes a los campos científicos y médicos, históricos y culturales, o a posibles encuentros y reflexiones sobre transformaciones históricas y temáticas referidas a múltiples campos del saber.

Tania Franco Carvalhal también reflexiona sobre el comparatismo en Latinoamérica:

“Pensar las literaturas sudamericanas y analizarlas, significa, como primer paso, examinar las relaciones interliterarias a través de las cuales se han constituido y que explican muchos rasgos que la identifican. Las cuestiones centrales de estas literaturas (como por otra parte de un modo general, de las literaturas latinoamericanas), vale decir la búsqueda de identidad, el conflicto entre lo particular y lo general, lo nacional y lo cosmopolita, la vacilación entre lo local y lo universal, los procesos creativos de apropiación y de transformación literarias, el papel de la aculturación, de la transculturación, los contactos y las cercanía de fronteras, etc., siempre han sido, y aún son hoy, temas privilegiados del campo de los estudios comparatistas.” (Franco Carvalhal 41)

La enumeración que realiza en su prólogo sobre las importantes personalidades del mundo de nuestras letras que respaldaron su obra, revela su seguridad intelectual por el entorno que la rodea, donde desarrolló sus producciones ensayísticas y traducciones.

Su admiración por Hudson también se extendió hacia la obra de Roberto Cunninghame Graham, *“un noble escocés aventurero y algo excéntrico, interesante escritor, gran viajero y apasionado amante de la Argentina, donde vivió en su juventud.”* (Jurado 61)¹³⁵

Junto a sus trabajos ensayísticos deseo hacer referencia a sus tareas de traductora. Sus traducciones se ocupan del campo de sus preferencias y están dirigidas casi exclusivamente a la obra de Hudson y a algunos de sus cuentos y novelas, que no tenían traducción en el idioma español.

Tres de ellos fueron editados como *Cuentos escogidos* (2009), dos años antes de su fallecimiento, detalle importante para constatar cómo la admiración por Hudson la acompañó durante toda su vida. La edición reúne los cuentos titulados: *“El ombú”*, *“Historia de un overo”* y *“El niño diablo”*, todos ellos unidos por el espacio común del mundo rural pampeano.

Deseo remarcar su criterio como traductora, muy moderno y acorde con las corrientes más actuales que se refieren a la traducción y se expresan en el Prólogo de dicha edición:

¹³⁵ Según cuenta en el tercer tomo de sus Memorias, Alicia Jurado ganó una beca de la *Fulbright Foundation* para investigar a Hudson durante un año en los Estados Unidos, oportunidad que aprovechó no solamente para estudiar al escritor y biólogo, sino también para incursionar en trabajos sobre Cunninghame Graham, amigo del angloargentino. Por ello, viajó a Escocia y trabajó con manuscritos y documentación pertinente al lugar de residencia del amigo de Hudson.

“Traté de verter estos cuentos al lenguaje directo y sencillo del autor, evitando criollismos que, por supuesto, no utiliza, pero sin desdeñar las palabras usadas en el campo para designar objetos familiares y preocupándome de que el español no muestre señales de provenir de otro idioma.” (Jurado 12)

Alicia Jurado sostuvo el rol de traductora durante toda su vida, respetando al escritor en su contexto; desde el primer estudio sobre Hudson hasta la traducción que realizó en 1999 de *Allá lejos y hace tiempo*; para ella *“traducir es dar sólo una versión aproximada”* de la realidad textual (Jurado 157).

En el segundo tomo de sus memorias, enfatiza sobre el respeto y la fidelidad para la traducción de un autor y la necesidad de no deformar sus ideas ni sus formas literarias:

“...lo curioso es que, después de haberme quemado las pestañas redactando un libro de trescientas páginas, repleto de documentación original, lo único que me preguntaban los periodistas era por qué afirmaba yo que Hudson era un escritor inglés y no se parecía a los gauchos, como supone la leyenda rioplatense, aunque los conociese desde su infancia. Contestaba yo que un escritor pertenece a la lengua en que escribe y que, aunque nacido en la provincia de Buenos Aires, era un caballero británico vestido de tweed y gorra de visera...” (Jurado 244)

Describe al lector la minuciosidad de su trabajo, cuando relata en su texto autobiográfico cómo en el mes de enero de 1999 terminó de traducir *Far away and long ago* de Hudson:

“trabajo placentero porque la prosa de Hudson es tan fácil y directa y no me satisfacían las traducciones anteriores, no sólo por los errores de interpretación sino por no haber conservado esa sencillez, ese fluir sin esfuerzo de la palabra que hizo decir a Conrad que Hudson escribía ‘como crece el pasto’.” (Jurado 124)

Otro premio que recibió Alicia Jurado se debe a su ensayo dedicado a Cunninghame Graham, en 1983, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación. También fue el Premio Nacional de Literatura en la categoría ensayo por este mismo trabajo. Sus investigaciones se complementaron años más tarde, con la labor de traducción del escocés:

*“El verano pasó tranquilo, la mayor parte en la estancia, traduciendo para Emecé *A vanished Arcadia* de Cunninghame Graham, metódicamente, unas cuantas páginas diarias.” (Jurado 172, III)*

Para terminar, deseo referirme a otra obra que Jurado tradujo de Hudson y que cobra un especial interés para la historia del tercer nivel, texto conocido al español por obra de la escritora argentina, titulado *“Rulph Herne”* (2008).

La *nouvelle* describe el escenario y los avatares de la peste amarilla que azotó a Buenos Aires en 1870. Se sitúa en la ciudad de Buenos Aires y muestra el interés por el campo médico y científico unido con la historia; existen en el texto algunas referencias respecto de cómo los habitantes de la ciudad de Buenos Aires se refugiaban en el campo para evitar su contagio. En el texto también son descriptas las vivencias y penurias de un joven inmigrante inglés que se inserta en la gran ciudad, donde debe sobrevivir empeñando sus escasas pertenencias, el que paulatinamente se transforma en un actor valiente y generoso en la lucha contra la enfermedad que asola su país de elección. No existen testimonios literarios que se refieran a esa epidemia y uno de ellos, muy significativo, fue escrito en Inglaterra por Hudson y en idioma inglés.

BIBLIOGRAFÍA

1. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen I*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.
2. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen II*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
3. A.A. Cristina Piña (Editora). *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
4. Garavaglia, Juan Carlos. “Ámbitos, vínculos y cuerpos. La campaña bonaerense de la vieja colonización”. (En: *Historia de la vida privada de Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Taurus: Bs. As, 1999).
5. Hudson, Guillermo Enrique. *Allá lejos y hace tiempo*. (Trad. de Alicia Jurado) Buenos Aires: Emecé, 1999.
6. Hudson, Guillermo Enrique. *Cuentos escogidos: El ombú; Historia de un overo; El niño diablo*. Traducción de Alicia Jurado. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora, 2009.
7. Hudson Guillermo Enrique. *Ralph Herne*. Traducción de Alicia Jurado. Buenos Aires, Letemendia Casa Editora, 2006.
8. Jurado, Alicia. *Descubrimiento del mundo. Memorias I (1922-1952)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
9. Jurado, Alicia. *Leguas de polvo y sueño*. Losada: Buenos Aires, 1964.
10. Jurado, Alicia. *Memorias III (1972-1992)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
11. Jurado, Alicia. *Poemas de juventud*. Buenos Aires: Fundación Victoria Ocampo, 2006.
12. Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI editores, 2011.
13. Martin-Fugier, Anne. “Los ritos de la vida privada burguesa”. (En: *Historia de la vida privada*. Tomo 7. Taurus: Bs. As, 1989)
14. Mayo, Carlos A. “La frontera: cotidianeidad, vida privada e identidad”. (En: *Historia de la vida privada de Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Taurus: Bs. As, 1999).

15. Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
16. Ocampo, Victoria (el al.). *Antología Sur*. Buenos Aires: Fundación Carolina de Argentina, 2005.
17. Saint- André, Estela- Rolón, Andrea. *Cuando escriben las mujeres*. San Juan: Ed. FFHA, Universidad Nacional de San Juan, 1998.
18. Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2011.
19. Ulivieri Simonetta, Biemmi Irene. *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 2011.
20. Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CAPÍTULO 13:

CONCLUSIONES

De nuestra investigación podemos inferir la situación histórica y cultural de la mujer mediante textos ficcionales que nos aportan informaciones valederas para la Historia de la Vida Privada y la Historia del Tercer Nivel.¹³⁶

Por otra parte, las voces testimoniales femeninas que hemos contrastado, comparten un tono crítico y a la vez intimista donde se subraya la denuncia social. Los relatos entretejen matices pasionales (en el caso de Deledda) y actitudes frontales en ambas escritoras frente a la realidad.

Existe durante el siglo XX la necesidad de decir o verbalizar las problemáticas femeninas que exceden límites geográficos de países particulares; la mujer elabora una mirada crítica sobre su función en el ámbito social, urbano y rural.

En este sentido, podemos constatar una actitud compartida por Deledda y Jurado.

Estas expresiones literarias no están al margen de las transformaciones de los roles de la mujer y de las escritoras en particular, en el contexto de la Gran Guerra y de las posturas beligerantes de las primeras feministas.

Asimismo constatamos que los propósitos de ambas escritoras, aunque separadas en el tiempo por algunos años de diferencia, fueron exitosos en proporciones inequitativas pero valederas: Grazia Deledda obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1926 y Alicia Jurado fue incorporada a la Academia Argentina de Letras ocupando el sillón número 1 “Juan Bautista Alberdi”, anteriormente asignado a Victoria Ocampo, y recibió numerosas distinciones y premios en su país de origen.

No obstante surgen algunas diferencias del cotejo entre ambas, dado que la escritora italiana fue víctima pero no portavoz de lo que dice la académica argentina. Grazia Deledda hizo numerosos comentarios sobre los sufrimientos ocasionados por el rechazo

¹³⁶ Se entiende por historia del tercer nivel a la disciplina que se aleja del campo duro de la historia (política, social, económica) para indagar en fuentes de otro tipo, especialmente literarias. (Sobre este punto ver *Las paradojas de lo escrito: placer y verdad en el discurso historiográfico. Conversaciones con Roger Chartier*. Flier Patricia y Minellono María, op. cit. 155-174).

social a raíz de su condición de mujer y de escritora, tipología ausente en la sociedad de Cerdeña, pero no fue más allá del lamento.

Ambas escritoras presentan en común su escepticismo frente al amor y al matrimonio aunque ambas finalmente encontraron el hombre significativo que las acompañó afectivamente.

Ambas fueron madres y a falta de referencias sobre los hijos de Deledda en sus textos, abundan las informaciones de Jurado sobre Cecilia y Federico, muerto tempranamente.

Tanto Deledda como Jurado utilizaron como fuentes de sus textos literarios, sus experiencias personales; Deledda las ficcionalizó siempre (*Cosima, Il paese del vento*) pero Jurado además de ficcionalizarlas (*Leguas de polvo y sueño*), las vertebró en el formato tradicional de las *Memorias*, escritas en cuatro tomos.

Dentro de sus experiencias personales priorizaron las ligadas a la infancia y el mundo rural; desde una visión más panteísta en Deledda y una óptica más científica aunque no desprovista de sentimientos en Jurado.

Si Deledda perteneció a un país centroeuropeo y modélico, vivió en una zona marginal del mismo, la isla de Cerdeña, mientras que Jurado, nacida en un país periférico, era descendiente de una familia de estancieros de la pampa húmeda, con nexos económicos y sociales muy fuertes con la ciudad de Buenos Aires. Existiría como un cruce inverso entre centralidad-periferia (Deledda- Jurado) y pertenencia sociocultural y marginalidad (Jurado- Deledda).

Ambas cultivaron la poesía pero fueron críticas de sus producciones donde el referente también fue el mundo rural y la naturaleza en sus diferentes manifestaciones.

La tarea de traductora de Jurado ha sido bastante reconocida entre lectores y críticos; por el contrario poco se sabe de una traducción de Balzac, *Eugenia Grandet*, realizada por Deledda.

Los materiales literarios con los que ambas trabajaron no excluyeron las pequeñas historias de los ámbitos domésticos, las creencias difundidas entre los pobladores de la isla (en el caso de Deledda) o recreación de sucesos o tradiciones de la vida pública y privada en la escritura de Jurado.

Si bien Deledda no trabajó en el campo político, Jurado sí lo hizo. La académica argentina realizó acciones que la llevaron a la cárcel como estudiante universitaria y formuló fuertes comentarios de importantes acontecimientos históricos de su país.

Ninguna planteó las relaciones de sus personajes a partir del resentimiento emocional o en términos políticos mediante la lucha de clases; la piedad, el afecto, la solidaridad fueron los puentes más fuertes en las conductas de los mismos.

Estas actitudes pueden vincularse con el cristianismo de Deledda y tienen un matiz axiológico o moral en el agnosticismo de Jurado.

Finalmente sin siquiera haberlo sabido, ambas mujeres dieron universalidad a sus lugares de origen, a las plantas, los frutos, los cielos bajos, la llanura o el mar donde despertaron a sus genuinas vocaciones literarias y existenciales.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. AA. Giovanni Lupinu (Direttore). *Bollettino di Studi Sardi. Anno III, numero 3*. Cagliari: CUEC Editrice, 2010.
2. AA. Cecilia Vallina (Editora). *Crítica del testimonio*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
3. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen I*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.
4. AA. Cristina Piña (Editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Volumen II*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
5. A.A. Cristina Piña (Editora). *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
6. AA. Gloria Hintze (Editora). *Escritura femenina: Diversidad y género en América Latina*. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras (UNC), 2004.
7. Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
8. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2011.
9. Bassnett, Susan. *¿Qué significa literatura comparada hoy?* (En: Dolores Romero López (ed.): *"Orientaciones en literatura comparada"*, Madrid: Arco/Libros, 1998).
10. Bourdieu, Pierre. *"Espacio social y poder simbólico"*, (En: *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa, 1988).
11. Brunel Pierre, Chevrel Yves. *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI Editores: Mexico, 1994.
12. Calomarde, Nancy. *Políticas y ficciones en SUR. 1945-1955*. Córdoba: Editorial Universitas, 2004.
13. Calvino, Italo. *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori Editore, 2002.
14. Catelli, Nora. *En la era de la intimidación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
15. Ceserani, Remo. *"Il ritorno della critica temática: Riflessioni generali ed esperienze personali"*. En Elgue de Martini, Cristina et al. ; eds. *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en Literatura Comparada*. Tomo I. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura comparada y Universidad de Córdoba, 2005.
16. Coutinho, Eduardo F. *Literatura comparada en América Latina*. Colombia: Editorial Universidad del Valle, 2003.
17. De Giovanni, Neria. *Come leggere Canne al vento di Grazia Deledda*. Mursia: 1993.
18. De Giovanni, Neria. *"Europea" Identità e scrittura*. Alghero: Nemapress Editrice, 1995.
19. De Giovanni, Neria. *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano direttore della Rivista Letteraria*. Alghero: Nemapress Editrice, 2004.
20. Deledda, Grazia. *Il paese del vento*. Roma: Newton Compton editori, 1995. (CODICE ISBN: 88-7983-836-9, 1996).
21. Deledda, Grazia. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori, 1993.
22. Deledda, Grazia. *Obras escogidas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1958.
23. Deledda, Grazia. *Cosima*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.

24. Deledda, Grazia. *Versi e prose giovanili*. (A cura di Antonio Scano). Milano: Fratelli Treves Editori, 1938.
25. De Michelis, Euríalo. *Grazia Deledda e il decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1938.
26. Dolfi, Anna. Grazia Deledda. *Amore Lontano. Lettere al gigante biondo*. Milano: Feltrinelli, 2010.
27. Dubravka Dubravec, Labas. *Grazia Deledda e la "Piccola avanguardia romana"*. Roma: Carocci Editore, 2011.
28. Echeverría, Esteban. *Rimas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
29. Elgue de Martini, Cristina. *"La literatura como objeto social"*. Buenos Aires: Invenio, Universidad del Centro Educativo Latinoamericano, 2003.
30. Fadda, María Rita. *"Il lessico cromático nella produzione giovanile di Grazia Deledda"*. (En: Bollettino di Studi Sardi, Anno 3, numero 3, Cagliari: CUEC Editrice, 2010).
31. Flier, Patricia; Minellono, María. *Las paradojas de lo escrito: placer y verdad en el discurso historiográfico. Conversaciones con Roger Chartier*. La Plata: Memoria Académica, FaHCE, 2001.
32. Fokkema, Dowe. *La literatura comparada y el problema de la formación del canon*. (En: Dolores Romero López (ed.): "Orientaciones en literatura comparada", Madrid: Arco/Libros, 1998)
33. Fokkema, Dowe. *La literatura comparada y el nuevo paradigma*. (En: Dolores Romero López (ed.): "Orientaciones en literatura comparada", Madrid: Arco/Libros, 1998).
34. Franco Carvalhal, Tania. *Literatura comparada*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996.
35. Gagliardi, Elena. *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*. Ravenna: Longo Editore, 2010.
36. Garavaglia, Juan Carlos. *"Ámbitos, vínculos y cuerpos. La campaña bonaerense de la vieja colonización"*. (En: *Historia de la vida privada de Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Bs. As: Taurus, 1999).
37. Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
38. Hudson, Guillermo Enrique. *Allá lejos y hace tiempo*. (Trad. de Alicia Jurado) Buenos Aires: Emecé, 1999.
39. Hudson, Guillermo Enrique. *Cuentos escogidos: El ombú; Historia de un overo; El niño diablo*. Traducción de Alicia Jurado. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora, 2009.
40. Hudson Guillermo Enrique. *Ralph Herne*. Traducción de Alicia Jurado. Buenos Aires, Letemendia Casa Editora, 2006.
41. Jurado, Alicia. *Centenario de Oscar Wilde*. Boletín de la Academia Argentina de Letras, ISSN 0001-3757, Vol. 65, N° 257-258, 2000 , págs. 397-404.
42. Jurado, Alicia. *Leguas de polvo y sueño*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.
43. Jurado, Alicia. *Los rostros del engaño*. Buenos Aires: Losada, 1968.
44. Jurado, Alicia, *Vida y obra de W. H. Hudson*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
45. Jurado, Alicia. *Los hechiceros de la tribu*. Buenos Aires: Emecé, 1981.
46. Jurado, Alicia. *Descubrimiento del mundo. Memorias I (1922-1952)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

47. Jurado, Alicia. *El mundo de la palabra. Memorias II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
48. Jurado, Alicia. *Las despedidas. Memorias III (1972-1992)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
49. Jurado, Alicia. *Trenza de cuatro*. Buenos Aires: El francotirador, 2000.
50. Jurado, Alicia. *Homenaje a Emilia Pardo Bazán*. Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXVI, N° 259-260, enero-junio 2001.
51. Jurado, Alicia. *Epílogo. Memorias IV (1992-2002)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.
52. King, John. Sur. *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.
53. Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI editores, 2011.
54. Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul S.A., 1994.
55. Leopardi, Giacomo. *Canti*. (Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz). Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
56. Lombardi, Olga. *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia Editore, 1989.
57. Lorenz, Konrad. *Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada*. Barcelona: Editorial Plaza y Janes, 1973.
58. Mayo, Carlos A. "La frontera: cotidianeidad, vida privada e identidad". (En: *Historia de la vida privada de Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Bs. As: Taurus, 1999).
59. Martin-Fugier, Anne. "Los ritos de la vida privada burguesa". (En: *Historia de la vida privada*. Tomo 7. Bs. As: Taurus, 1989).
60. Miccinesi, Mario. *Grazia Deledda*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
61. Minellono, María Teresita. *Literatura e historia*. La Plata: Memoria Académica, FaHCE, 1997.
62. Minellono, María. *Representaciones literarias del mundo rural*. Gramma, XXIV, 50, USAL, Buenos Aires: 2013. ISSN 1850-0153.
63. Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamerica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
64. Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
65. Ocampo, Victoria (et al). *Antología Sur*. Buenos Aires: Fundación Carolina de Argentina, 2005.
66. Ong, Walter J. *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: FCE, 2006.
67. Pasternac Nora. "Las escritoras en la revista Sur: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria". (En: *Iztapalapa* 52, Año 23, Enero-Junio de 2002).
68. Pasternac, Nora. *Sur: Una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2002.
69. Petit, Michel. *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: FCE, 2001.
70. Pirandello, Luigi. *Suo marito*. Milano: Newton Compton editore, 1995. (CODICE ISBN: 88-8183-043-4, www.Liberliber.it)
71. Pizzorusso, Arnaldo. *Ai margini dell'autobiografia: studi francesi*. Bologna: Il Mulino, 1986.
72. Popovic, Pierre. *La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies de l'avenir*. Montreal: Pratiques N°151, 2011.
73. Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

74. Petronio, Giuseppe. *Grazia Deledda e i suoi critici*. (En: "Atti del seminario di studi "Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900" 1986, vol 2. Nuoro, 25, 26, 27 de septiembre de 1986. Collu Editor, Cagliari, 1992-94).
75. Prieto, Adolfo. *La Literatura Autobiográfica Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
76. Prower, S.S. ¿Qué es la literatura comparada? (En: Dolores Romero López (ed.): "Orientaciones en literatura comparada", Madrid: Arco/Libros, 1998).
77. Rasy, Elisabetta. *Tre passioni. Retratti di donne nell'Italia unita*. Rizzoli, Milano: 2011.
78. Ricci, Manuela- Gagliardi, Elena. *Nel paese del vento*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
79. Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2013.
80. Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur S.R.L, 1990.
81. Saint- André, Estela- Rolón, Andrea. *Cuando escriben las mujeres*. San Juan: Ed. FFHA, Universidad Nacional de San Juan, 1998.
82. Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2011.
83. Saenz Quesada, María. *Los estancieros. Desde la época colonial hasta nuestros días*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
84. Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Lumière, 2003.
85. Starobinsky, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.
86. Tanda, Nicola. *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
87. Tolkien, J.R.R. *El Hobbit*. Buenos Aires: Minotauro, 2002.
88. Tolkien, J.R.R. *El Señor de los anillos*. Buenos Aires: Minotauro, 1965
89. Olivieri Simonetta, Biemmi Irene. *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 2011.
90. Williams, Pablo. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

ANEXO

IL MIO FIORELLINO	MI FLORECILLA
<p>Nasce e cresce in un angolo del prato, Del mestissimo prato pien di gelo, Un fiorellin gentile e delicato Da le tinte dolcissime del cielo: Fratel de la viola, profumato, Sorridente sul lánquido suo stelo, Povero fior giacinto ti chiamano, Eppur sovra ogni fior, giacinto io t'amo!</p>	<p>Nace y crece en un rincón del prado, Del tristísimo prado pleno de hielo, Una florcilla gentil y delicada Con los colores dulcísimos del cielo: Hermano del morado, perfumado, Sonriente sobre el lánquido tallo, Pobre flor Jacinto te llaman Sobre toda otra flor, Jacinto yo te amo!</p>
ALTO MERIGGIO	MEDIODÍA
<p>Chi dunque la boschiva Pace inonda con questa Música primitiva? Non forse lasciò Pane dai sottostanti pascoli le limpide fontane? E qui, salito innanzi Ai selvaggi orizzonti Memori e vigilanti, Suona ed al lieto, vivo, Fresco qual pura vena, Boschereccio motivo, Intreccia un lamentoso arabo metro, triste come un dolor ascoso? Dolce, Traverso, gli elci, Splendidi, il cielo ha un sogno Profondo. Oh! Su le felci Freschissime ed olenti Poggiar la testa, e ai ceruli sogni, gli sguardi intenti, Ascoltar da lontano L'ignota melodia! Il silenzio montano Sembra più grande: tace Persino il nostro cuore In idillica pace.</p> <p><i>Bohème Goliardica, año 1, n°2, 13 de Diciembre de 1889</i></p>	<p>¿Quién pues la boscosa paz inunda con esta música primitiva? Quizás no dejó Pan por los bajos pastos las claras fuentes? Y aquí, subido frente a los inhóspitos horizontes atento y vigilante, feliz suena, vivo, fresco cual pura intuición boscoso motivo. ¿Entrelaza un afligido verso árabe, triste, como un dolor escondido? Dulce, entre las encinas hermosas, el cielo tiene un sueño profundo. Oh! Sobre los helechos Fresquísimos y perfumados posar la cabeza, y los azulados sueños, las miradas intensas. Escuchar desde lejos La ignota melodía! El silencio del monte Parece más profundo: calla Incluso nuestro corazón En idílica paz.</p>

LA LUNA DI MIELE A Palmiro	LA LUNA DE MIEL A Palmiro
I fidanzati	Los novios
<p>Passano i fidanzati pei sentieri aperti della placida pianura treman nell'aria trasparente e pura l'ultime foglie dei contorti peri.</p> <p>Rosseggiando sui muri, in lontananza I pampini strappati ai natii tralci, Sull'acqua verde si sfogliano i salci; È nell'aria d'autunno la fraganza.</p> <p>È nell'aria d'autunno la profonda Tristezza delle cose morienti, La dolcezza delle erbe rinascenti, Del cielo puro, della terra monda.</p> <p>Frusciano lievi i pallidi canneti Coi lunghi fiori dalla brezza mossi; Chiudon gli sfondi solitari e rossi Gli archi già Neri del densi roveti.</p> <p>E i fidanzati passano, per mano Tenendosi; la bocca fresca e pura Egli ha ed è bello; di lei nella scura Pupilla splende un incanto sovrano.</p> <p>Al lor passare tacciono le cose, Si fanno sorridenti anche se tetre; Curvasi i rami, splendono le pietre, Come assorti in visioni radiose.</p> <p>Vedi, egli dice, come la serena Pianura che d'intorno a noi si stende, È la limpida vita che ci attende Soave e pura e di dolcezza piena.</p> <p>O mia adorata! Come qui passiamo, Lieti e fidenti, in questa sera mite, Andremo per la vita a mani unite; Sorridi dunque, e ripetimi <i>t'amo</i>.</p> <p>-T'amo- dice ella e sorride. Ei si china E le bacia la fronte radiosa. C'è alcuna cosa al mondo, alcuna cosa, Come quest'ora d'amore divina?</p>	<p>Pasan los novios por los senderos abiertos de la plácida llanura tiemblan en la brisa transparente y pura las últimas hojas de los torcidos perales.</p> <p>Enrojecen sobre los muros, a lo lejos los sarmientos rotos de las vides patrias, sobre el agua verde navegan los sauces; está en el aire de otoño la fragancia.</p> <p>Está en el aire de otoño la profunda tristeza de las cosas mortecinas la dulzura de las hierbas nacientes, del cielo puro, de la tierra limpia.</p> <p>Crujen leves las pálidas cañas con largas flores por la brisa agitadas cierran las profundidades rojas, solitarias los arcos ya negros de los densos arbustos.</p> <p>Y los novios pasan, por sus manos sostenidos; la boca fresca y pura él tiene y es bello; de ella en la oscura pupila esplende un encanto soberano.</p> <p>A su pasar enmudecen las cosas se hacen sonrientes aunque sombrías se curvan las ramas, esplenden las piedras, como absortas en visiones radiantes.</p> <p>Mira, él dice, cómo la serena llanura que a nuestro entorno se extiende, es la clara vida que nos aguarda suave y pura y de dulzura plena.</p> <p>¡Oh, adorada mía! Como aquí pasamos, alegres y confiados, en esta tarde suave, iremos por la vida con las manos unidas; Sonríe luego, y repítame <i>te amo</i>.</p> <p>-Te amo, dice ella y sonríe. Él se inclina y le besa la frente luminosa. Hay alguna cosa en el mundo, alguna cosa, como esta hora de amor divina?</p>
La partenza dopo le nozze	La partida luego de la boda

<p>È l'alba. Umida e triste alba il vento ha come un freddo odor di neve. Noi saliamo sul nero treno. Lieve un sorriso è nel cereo volto ancor. Non piangete, o sorelle, o madre, o tutti voi che restate giù, nell'alba, al vento. perchè pianger? Non è questo un momento di letizia, e non rido io forse ancor?</p> <p>Addio; scrivete presto. È freddo. Squilla La campanella.- E tu solleva il volto, Non far la sciocca, suavia, fra non molto Ci rivedremo: a morir non si va!</p> <p>Addio! Non vi scordate. Addio! Addio! Ansa e palpita il treno. Ancora squilla La campanella. Un fioco lume brilla Entro il vagone. E il mostro ansante va.</p> <p>Tutto scompare, tutto sfugge. Tutto Io per te lascio, e piango sul tuo cuore: Vana è ogni forza; qualche cosa muore, Qualche cosa si spezza entro di me.</p> <p>Tu pure piangi? Perché piangi? Assieme Come due bimbi lanciati in un vuoto Mondo, smarriti in un pauroso ignoto Piangiamo, e tu sei più triste di me.</p> <p>Tutto scomparso! Addio, forte, selvaggia Patria, montagne, verdi valli, addio, Addio pianure, io lascio il sangue mio Nelle solinghe vostre immensità.</p> <p>Non più saluterò la primavera Con le rose del piccolo orto mio? E la casa? E i miei cari? Addio, addio, O del passato pura immensità.</p> <p>E tu piangi? Perché? Tu che non lasci nulla, e ti porti l'amata sul cuore? Senti tu forse il mio grande dolore, Tu che sei buono e sei tutto per me?</p> <p>Taci. La patria, la casa, i parenti, Tutto, passato, presente, avvenire, Ora sei tutto tu. Dolce è morire; Poi risorgere e vivere per te.</p>	<p>Es el alba. Húmeda y triste alba el viento tiene como un frío olor a nieve. Subimos al negro tren. Leve una sonrisa está en el pálido rostro aún. No lloréis, oh hermanas, oh madre, oh todos los que quedáis abajo, en el alba, al viento. ¿Por qué llorar? ¿No es éste un momento de alegría y no río incluso yo?</p> <p>Adiós; escribid pronto. Hace frío. Trina la campanilla. – y tú elevas el rostro, No seas tonta, vamos, dentro de poco nos reencontraremos, ¡a morir no se va!</p> <p>Adiós! No os olvidéis. Adiós! Adiós! Jadea y palpita el tren. Aún suena la campanilla. Una luz tenue brilla dentro del vagón. Y el jadeante monstruo va.</p> <p>Todo desaparece, todo huye. Todo por ti dejas, y lloro sobre tu corazón: vana es cada fuerza, algo muere, algo se rompe dentro de mí.</p> <p>¿También tú lloras? ¿Por qué lloras? Juntos como dos niños lanzados al vacío mundo, perdidos en un desconocido pavor lloramos, y tú quedas más triste que yo.</p> <p>Todo desaparecido! Adiós, fuerte, salvaje patria, montañas, verdes valles, adiós. Adiós llanuras, to dejas mi sangre en vuestras solitarias inmensidades.</p> <p>¿Nunca más saludaré a la primavera con las rosas del pequeño huerto mío? ¿Y la casa? ¿Y mis amados? Adiós, adiós, ¡Oh! del pasado pura inmensidad.</p> <p>¿Y tú lloras? ¿Por qué? Tú que no dejas nada, y te llevas la amada sobre el corazón? ¿Miras tú mi gran dolor, tú que eres bueno y eres todo para mí?</p> <p>Calla. La patria, la casa, la familia, todo, pasado, presente, futuro, ahora eres todo tú. Dulce es morir; y luego resurgir y vivir por ti.</p>
L'aurora	La aurora
Come è dolce svegliarsi la mattina Presso di te! Se già tanta dolcezza	¡Qué dulce es despertar por la mañana junto a ti! Si ya tanta dulzura

<p>è pensare, svegliandosi ad un caro lontano, quale immensa gioia è questa di ritornar dal regno dell'oblio e riveder la luce entro due belli occhi adorati, e fra le mani tutto il sogno della nostra vita. Splende dietro i vetri l'aurora in cerchi d'oro, cingendo come d'incantate anelli del nostro grande e puro amore il nido.</p>	<p>es pensar, despertando en un amado lejano, qué inmenso gozo es este de regresar del reino del olvido y rever la luz dentro de dos bellos ojos adorados, y entre las manos todo el sueño de nuestra vida. Brilla tras los cristales la aurora en círculos de oro rodeando como de encantados anillos de nuestro grande y puro amor el nido.</p>
Le ricordanze	Los recuerdos
<p>Solo un mattino, il primo, allo svegliarmi, (ricordo era ancor buio) una tristezza Infantile mi presse: rintoccava Nell'ora antelucana una sottile Saltellante armonía di campanella, Or vicina or lontana. Era una prima Messa? Non so; mi parve la lontana Squilla dell'umil Chiesa ove fanciulla Ascoltavo la messa; e un'infinita Catena di ricordi, ecco, si volse Entro di me a quel suono. Sentii tutta L'immensa lontananza del passato E della patria, e piansi. Tu sentisti Cader sopra il tuo viso coi miei baci Le mie ultime lagrime, e adorasti, Intendendolo tutto, il mio dolore.</p>	<p>Solo una mañana, la primera, al despertar, (recuerdo aún estaba oscuro), una tristezza infantil me invadió: repiqueteaba en la madrugada una sutil saltarina armonía de campanillas. O vecina o lejana. ¿Era la primera Misa? No sé; me pareció la lejana campana de mi humilde iglesia donde pequeña escuchaba la misa; y una infinita cadena de recuerdos, sí, se volvió dentro de mí con aquel sonido. Sentí toda la inmensa lejanía del pasado y de la patria, y lloré. Tú sentiste caer sobre tu rostro con mis besos las últimas lágrimas mías, y me amaste, comprendiendo todo mi dolor.</p>
Ancora le ricordanze	Todavía recuerdos
<p>Ora non più, non più! Sorgete ancora Care memorie: o Chiesa ove pregai Si compiesse il bel sogno ch'or si compie; Casa paterna, piccol orto dove, Fra i gigli che sfioravan la mia fronte Versandovi profumi e sogni, sotto Le stelle, nelle tiepide e fragranti Notti di giugno, ti sognavo, o bello E cortese mio sposo; o austera stanza Volta a oriente, verso i solitarii Monti, che sai le ardenti ma quiete Mie visioni di gloria e il mio lavoro; E voi montagne che l'aprile indora Di ginestre, e voi tutte, umili e grandi Cose lontane, che formaste tutta La fanciullezza mia sognante e pura; O davanzale di granito, o tacita Strada, o passeggio ove sì dolce cosa E facile è il passar come regina; O miei gattini, o mio gattino bello dai grandi occhi di perla, che venivi a riposar la testa sul mio braccio</p>	<p>¡Ahora no más, no más! Surgid aún caras memorias: Oh, Iglesia donde rogué se cumpliera el bello sueño que hoy se cumple; casa paterna, pequeño huerto donde, entre los lirios que rozaban mi frente vertiendo perfumes y sueños, bajo las estrellas, en las cálidas y fragantes noches de junio, te soñaba, oh bello y cortés esposo mío; oh austera sala vuelta al oriente, hacia los solitarios montes, que sabes mis ardientes pero tranquilas visiones de gloria y mi trabajo; y vosotras montañas del abril dorado de retamas, y a vosotras, humildes y grandes cosas lejanas, que constituiste toda mi infancia soñadora y pura; oh repisa de granito, o silenciosa calle, oh camino donde tan dulce y fácil es el transitar como reina; oh mis gatitos, oh mi gatito bello de grandes ojos de perla, que venías a descansar la cabeza sobre mi brazo</p>

<p>mentr'io leggevo grandi libri, e come compassionando mi guardavi; o tutte umili e grandi cose, o voci, o canti patrii sonori e tristi, o affetti, o mie sorelle, o mie sorelle, o madre mia! Tutto ricordo, e le memorie come Reliquie sul mio punge, ma furtivo Un passo sento nell'attigua stanza, E fingo non udire: tu ti affacci All'uscio e spii: resistere io non so, ti vengo incontro rido anch'io, s'uniscono liete le labbra. Ed il passato è morto.</p>	<p>mientras leía grandes libros, y como compadecido me observabas; oh todas humildes y grandes cosas, oh voces, oh cantos patrios sonoros y tristes, oh afectos, o mis hermanas, oh mis hermanas, oh madre mía! Todo recuerdo, y las memorias como reliquias en mí aguijonan (punzan), pero furtivo Un paso siento en la contigua sala y finjo no oír: tú te muestras en el umbral y espías: resistir no sé, vengo a tu encuentro, también río, se unen gozosos los labios. Y el pasado ha muerto.</p>
Il presente	El presente
<p>Morto è il passato, ed il presente è come Un mattino di maggio, azzurro e puro; E noi viviam come fanciulli inconsci Dell'avvenir, che sostano a scherzare In un lembo di via fiorita. O, forse, Dietro la verde siepe è un campo sparso Di roccie e spine; dietro l'arco puro Dell'orizzonte forse qualche nube Veleggia. A tutti, lo sappiamo, la vita Serba, sfinge perversa, i suoi veleni; E noi pure, noi pure certamente, Essa non scorderà. Che vale? È dolce, Bello qual fior questo presente, e noi, Noi ne suggiamo tutta la dolcezza; E tutta la bellezza ne godiamo.</p> <p>Tu spesso per la via canti, e il mio nome metti fra i versi di Rodolfo, e innanzi al mar ripeti di Mimi la grande frase d'amore. Io dico: ma non vedi che la gente ci guarda? Taci. Ier sera tornando dal passeggio, mi dicesti canzonando: - Ma tu che nutri tanta paura della gente non saprai il bel gusto di un bacio sulla strada dato. - Era buio un po'. Rapidamente ti diedi un bacio. - Ah, bricconcella, questa non mi aspettavo, tu dicesti, è dunque la tua morale questa? Tu che temi di dar cattivo esempio, per la strada gli uomini baci? Per castigo devi confessarlo nel tuo Piccol Poema.</p>	<p>Muerto es el pasado, y el presente es como una mañana de mayo, azul y pura y nosotros vivimos como niños inconscientes del futuro, que se detienen a jugar En un borde de camino florido. O quizá, Tras el verde arbusto hay un campo esparcido de rocas y espinas; tras el arco puro del horizonte quizá alguna nube navega. A todos, lo sabemos, la vida guarda, esfinge perversa, sus venenos: Y aún nosotros, aún nosotros ciertamente, ella no olvidará. ¿qué importa? Es dulce, bello como flor este presente, y nosotros, nosotros aspiramos toda la dulzura; y de ello toda la belleza gozamos.</p> <p>A menudo por el sendero cantas, y mi nombre ubicas entre versos de Rodolfo, y frente Al mar repites de Mimi la gran frase de amor.¹³⁷ Yo digo: ¿pero no ves que la gente nos mira? Calla. Ayer por la tarde regresando del paseo, me dijiste cantando: - Mas tú que nutres tanto miedo de la gente no sabrás el bello placer de un beso en la calle dado. - Estaba un poco oscuro. De pronto te di un beso. - Ah, bribonzuela, esta no me la esperaba, tú dijiste, es pues ésta tu moral? Tú que temes dar un mal ejemplo, por la calle a los hombres besas? Por castigo debes confesarlo en tu pequeño poema.</p>
La pineta	El pinar
<p>È cominciata già la Primavera In questa terra, e noi spesso vaghiamo Pei campi. Una pineta ci seduce.</p>	<p>Ha comenzado ya la Primavera en esta tierra, y a menudo vagamos por los campos. Un pinar nos seduce.</p>

¹³⁷ Mimi y Rodolfo son los protagonistas de la ópera *La bohème*, de Giacomo Puccini, estrenada en 1896.

<p>O adorabile luogo, il tuo padrone Mai t'ebbe come noi vi abbiamo, e come Ti penseremo mai ti penserà. Fioriscen l'iris di velluto sotto Gli svelti pini, e il giunchi ed i narcisi Profuman l'aria; stendosi i viali Verdi deserti, e in lontananza i rami Ricamano gli sfondi rosei. In alto S'aprono prati di asfodelo in fiore, E bianche roccie guardan sugli stagni Di madreperla, solcati dal lento Volo dei fenicotteri e sul mare D'argento fosco. Noi sostiamo in faccia Al tramonto, tra i fiori, e dentro gli occhi E dentro il cuore ci rifulge il sole. Ma al ritorno è già sera. In alto il cielo Ha un tenero pallore di viola; Venere brilla come luna in fondo Al deserto viale e il nostro passo Lento risuona: da lontano arriba La fragranza dei mandorli fioriti E un gracchiare di rane. Il luogo e l'ora E il nostro amore e tutto pare un sogno.</p>	<p>Oh adorable lugar, tu dueño nunca te tuvo como nosotros, y como te sentimos nunca te sentirá. Florecen lirios de terciopelo bajo los esbeltos pinos, y juncos y narcisos perfuman el aire, tendiendo avenidas de verdes desiertos, y a lo lejos los ramos bordan los fondos rosados. En lo alto se abren prados de asfodelos en flor. Y blancas rocas miran sobre estanques de madreperla, arados por el lento vuelo de los flamencos y sobre el mar de plata sombrío. Nos encontramos frente al ocaso, entre las flores, y en los ojos y en el corazón, nos refulge el sol. Mas al regreso ya noche. En lo alto del cielo hay una tierna palidez púrpura; Venus brilla como luna en el fondo del desierto sendero y nuestro paso lento resuena: desde lejos llega la fragancia de los almendros floridos y un croar de ranas. El lugar y la hora y nuestro amor y todo parece un sueño.</p>
Verso l'ignoto	Hacia lo desconocido
<p>Ed ora ti lasciamo, o rosea, o bella Città del mare. Addio. Diretti verso Ignoti lidi noi salpiamo sopra Un'ampia nave nera. Il golfo ride Come un lago alla luna, e i fari brillano Sul cielo e dentro l'acque. Dalla chiglia Sgorga un fiume d'argento, che si slancia Innanzi luminoso. Lentamente Svanisce all'orizzonte l'adorata Terra, e tramonta come stella l'ultimo Faro. – Fu sogno? – L'anima smarrita Guarda l'immenso circolo del mare E si sgomenta innanzi all' infinito, a ciò che lascia nel passato, a quanto va incontro nel futuro. Ma una voce cara ecco parla: -vedi tu la pura luna che seguir pare questa nave? Vedi la luminosa scia che pare Argentea strada che alla luna adduca? Non sgomentarti, o piccola selvaggia, Non pianger se laggiù tu vedi il cerulo Miraggio della tua terra natia: Il mondo è ovunque bello, e sarà nostro Finchè la dolce e come miele cara Luna dell'amor nostro brillerà: E brillerà per sempre, innanzi ai nostri Passi stendendo una lucente via.</p>	<p>Y ahora te dejamos, oh rosada, oh bella ciudad de mar. Adiós. Directos hacia desconocidas orillas zarpamos sobre una gran nave negra. El golfo ríe como un lago a la luna, y los faros brillan sobre el cielo y dentro del agua. Por la quilla fluye un río de plata, que se lanza hacia la luz. Lentamente desaparece en el horizonte la adorada tierra, y se desvanece como estrella el último faro. -¿Fue un sueño? - el alma perdida contempla el inmenso círculo del mar y se consterna frente a lo infinito, lo que deja en el pasado, y cuanto se logra en el futuro. Pero una voz querida allí le habla: -¿miras la pura luna que seguir parece esta barca? ¿Miras la luminosa estela que parece plateado camino que a la luna refleja? No te angusties, pequeña salvaje, no llores si allí ves la azulina ilusión de tu tierra natal: el mundo es siempre bello, y será nuestro en tanto que la dulce y querida luna como miel brille por nuestro amor: y brillará por siempre, frente a nuestros pasos extendiendo un sendero de luz.</p>

DISCORSO DI GRAZIA DELEDDA AL CONFERIMENTO DEL PREMIO NOBEL (10-12-1926)	DISCURSO DE GRAZIA DELEDDA AL RECIBIR EL PREMIO NOBEL (10-12-1926)
<p>Sono nata un Sardegna. La mia famiglia è composta di gente savia ma anche di violenti e di artisti produttivi; aveva autorità e aveva anche biblioteca, ma quando cominciai a scrivere; a tredici anni fui contrariata dai miei.</p> <p>Il filosofo ammonisce: se tuo figlio scrive versi, correggilo e mandalo per la strada dei monti; se lo trovi nella poesia la seconda volta, puniscilo ancora; se lo fa per la terza volta, lascialo in pace perché è un poeta.</p> <p>Senza vanità anche a me è capitato così; avevo un irresistibile miraggio del mondo, sobre todo di Roma, e Roma con il fulgore de la giovinezza (...) Lì vivo tranquilla con mio compagno di vita ad ascoltare le dei miei giovani figli.</p> <p>Ho avuto tutte le cose che una donna può chiedere al suo destino.</p> <p>Ma grande sopra ogni fortuna, la fede nella vita e in Dio.</p> <p>Grazie per la celebrità.</p>	<p>He nacido en Cerdeña. Mi familia se ha conformado de gente sabia, aunque también de violentos y de artistas fecundos; en ella existía la autoridad y también una biblioteca.</p> <p>Sin embargo, cuando comencé a escribir, a los trece años, sufrí el rechazo de los míos.</p> <p>El filósofo advierte: Si tu hijo escribe versos, corrígelo y mándalo por el camino de los montes. Si lo encuentras nuevamente en la poesía, reprímelo todavía una vez más, si lo hace una tercera vez, déjalo en paz, porque es un poeta.</p> <p>Sin vanagloriarme, también yo lo he comprendido así. He tenido una irresistible ilusión en el mundo, sobre todo en Roma, con su fulgor de juventud (...). Allí vivo tranquila con mi compañero de vida (para cuidar los pasos) de mis jóvenes hijos.</p> <p>He tenido todas las cosas que una mujer puede pedir a su destino.</p> <p>Pero por sobre toda otra cosa, la fe en la vida y en Dios.</p> <p>Gracias por la distinción.</p>

(La transcripción textual y la traducción me pertenecen)

VICTORIA OCAMPO, MI PREDECESORA

DISCURSO DE RECEPCIÓN DE DOÑA ALICIA JURADO

Desde que murió Victoria Ocampo, cuyo sillón en esta Academia tengo el honor de ocupar, se le hicieron muchos homenajes y se escribieron sobre ella numerosas páginas. Fue destacado con frecuencia el importantísimo papel que tuvo dentro de la cultura de nuestro país, difundiendo en la Argentina los grandes valores de occidente y algunos de los orientales y exportando los nuestros hasta donde llegase la influencia de la revista *Sur* y de la editorial del mismo nombre, fundadas por ella; se la considera, con justicia, mecenas y embajadora de las letras y de las artes, descubridora sagaz de talentos nuevos tanto en Europa como en las Américas, viajera incansable y trabajadora entusiasta para cuanto significase traer y llevar belleza. Sin embargo, no se ha dicho todavía lo bastante sobre un aspecto fundamental de su actividad: su condición de escritora. Nada es más oportuno, a mi parecer, en el recinto de la Academia de Letras, que referirse a esa condición.

Sospecho que muchísimos argentinos saben quién fue Victoria Ocampo y pocos la leyeron, salvo quizá algún artículo publicado en los diarios o esas *Cartas de lectores* que solía escribir para desahogar su impaciencia, ante los variados motivos de irritación que suele ofrecernos nuestra patria. Es verdad que en los primeros tomos de sus *Memorias* fue divulgada recientemente su palabra escrita, pero como sólo aparecieron hasta ahora recuerdos de infancia y adolescencia, la mayoría de las experiencias de su madurez han de buscarse en los diez volúmenes que tituló *Testimonios*. Nadie pone en duda el valor documental de estos libros, tan importantes como la revista *Sur* para la historia de nuestra cultura en el siglo veinte; pero lo que yo quiero señalar aquí es el talento literario de quien los escribió. Detrás de ese estilo ágil y apasionado, de esa manera tan suya y tan familiar de dirigirse al lector como si estuviese conversando con él en Villa Ocampo, con una taza de té en la mano, hay una escritora de gran calidad, que sabe conmover profundamente por medio de la palabra.

Voltaire consideraba que las cualidades básicas de la prosa eran tres: claridad, sencillez y elegancia. Victoria no se apartó jamás de las dos primeras y si a veces, sobre todo en la última época, le podemos reprochar un exceso de paréntesis o de expresiones coloquiales que deslucen la tercera, es frecuente que las reúna a todas. En sus páginas mejores, añade a estos requisitos esenciales una finura, una emoción, una delicadeza de sentimientos, una poesía o un humorismo que rara vez se encuentran en el ensayo, género que tiende a la solemnidad y a la aridez si no está en manos muy hábiles, pero que en las suyas cobra vida y encanto porque lo sentimos vibrar con sus entusiasmos, sus indignaciones, sus recuerdos y sus añoranzas, y percibimos que lo enriquecen hasta las obsesiones y manías, los gustos en materias triviales pero a menudo significativas y esos recuerdos sin aparente sentido que por algo, sin embargo, nos depara el azar.

Los *Testimonios* abarcan un campo vasto: comentarios sobre libros, música, cinematógrafo; conferencias; cartas de protesta; elogios póstumos a amigos desaparecidos y casi siempre célebres; recuerdos de encuentros con esos amigos; episodios de viaje; descripciones. Ya que de atestiguar se trata, los relatos llevan el sello de la personalidad de la testigo, que nunca puede ser del todo imparcial pero sostiene, con insobornable firmeza, la verdad en que sinceramente cree.

Je suis moi-même la matière de mon livre dijo, involudablemente, Montaigne. Victoria sabe que lo ha imitado en esto y hasta cita la frase alguna vez: ella también es la materia de sus libros, como lo somos, por otra parte, todos los escritores, aunque solemos disfrazarnos de nuestros personajes si escribimos ficción o esconderlos detrás de ideas aparentemente despersonalizadas cuando redactamos un artículo. Pero si damos testimonio de los hechos y de las personas observados a lo largo de nuestra vida ¿adónde nos podríamos ocultar? Un testigo tiene nombre, apellido y documento de identidad que los certifique; tiene que dar la cara y es lo que hizo Victoria Ocampo. Ante las críticas de quienes la censuraron por hablar de sí misma, ella se defiende con toda justicia: "Pido disculpas, ya que se acostumbra hacerlo, por hablar de una experiencia personal. Pero ¿de qué otra experiencia se puede hablar honradamente?" nos pregunta. Y en un ensayo sobre Roger Caillois, dirá luego: "el empleo del *yo* en la oración es prueba de modestia, en mí por lo menos, y sospecho que en muchos otros mejores y grandes a quienes podría perdonárseles la carencia de esa virtud. Pues decir *yo* es simplemente confesar que una no habla respaldada por tesoros acumulados de ciencia; es confesar ignorancia; es reconocer públicamente que nuestros sentires y pensamientos son productos directos de particularidades de nuestra naturaleza, y que no nos avergonzamos ni nos ensoberbecemos de esa naturaleza porque ni siquiera la hemos elegido.

Testigo fidelísima, porque sigue al pie de la letra el consejo de Polonio a Laertes: *This above all, to thine own self be true* (Esto ante todo: sé fiel a ti mismo), la veremos volver, una y otra vez, sobre sus personajes favoritos y sus preocupaciones constantes. Entre los primeros citaré a Lawrence de Arabia, Virginia Woolf, Ghandi, Tagore, la institutriz francesa, Valéry, Gabriela Mistral, Strawinsky; entre las segundas, los derechos de la mujer, el pacifismo y la no-violencia, los valores espirituales que intuyó sin atreverse a ninguna certeza —“Vivo atraída por las religiones, repelida por los dogmas”, dirá— la pasión por los libros, cuya intensidad no disminuyó desde la infancia hasta la vejez. Cuando se ha tenido una pasión similar, entenece imaginarla adolescente, escribiendo el diario donde, según confiesa, “ocupaba lugar preponderante mi resolución de escribir Libros. Libros con una ingenua mayúscula”; o conmovida con la primera lectura de *Romeo y Julieta* porque era una historia de amor en que hubiera querido desempeñar el papel principal y esperaba hacerlo algún día, en algún balcón todavía desconocido. No puedo leer estos párrafos sin recordar que también, a mis catorce años, entré en Shakespeare por esa misma puerta y con idéntico deslumbramiento; estos vínculos emocionales con Victoria, que no me parecen obra de la mera casualidad, son acaso una de las razones misteriosas por las que se me nombró aquí su heredera. Tal vez no coincidimos siempre en los autores preferidos, pero yo habría podido firmar aquel párrafo suyo en que nos cuenta, en el segundo volumen de *Testimonios*, que cuando lee por primera vez cierto poema se echa a llorar. Alguien le pregunta qué hay y ella reflexiona: “Cómo explicarle que no hay nada, y que sin embargo lo que ya me está pasando hoy sin que yo lo sepa de manera precisa, lo que ha de pasarme mañana, acaba de serme revelado instantáneamente, como un paisaje desconocido a la luz del relámpago, en la noche”.

Uno de los motivos que me hacen comprender tan cabalmente el entusiasmo de Victoria por la literatura, o mejor dicho por las literaturas, es que compartimos el privilegio de leer algunas de ellas en su idioma original. No fue mérito nuestro, naturalmente, sino de nuestros padres que nos obligaron a aprenderlos, pero ese conocimiento cambia por completo el sabor de lo leído, ya que las traducciones son, según la imagen musical de Victoria, como una melodía tocada por un violín y repetida por una flauta. Cada idioma que nos regalan en nuestros primeros años es la llave de una cámara secreta donde nos espera un tesoro inestimable.

A Victoria le regalaron el francés, el inglés y el italiano. Aprendió a leer en un alfabeto francés y fueron franceses la pizarra y la mano que guiaba la suya para trazar las primeras letras. Francesas eran, también, las tiradas del teatro clásico que le recitaba a los diez años a Mademoiselle cuando, siéndole imposible replicar a una acusación que sabía injusta, se consolaba repitiendo, con Racine, la respuesta de Hipólito a Teseo. Ha comparado las lenguas aprendidas en la infancia con las casas habitadas en aquella época de la vida, junto a las cuales cualquier otra, por hermosa que sea, es apenas un hotel y no un hogar. Veamos con qué exactitud resume su idea: "Las palabras de las lenguas en que no hemos vivido así, podemos aprenderlas más tarde, pero son como las casas en que no entró nuestra infancia. Es como si les faltara una dimensión".

Hablando de Dante, dirá que la ha ayudado a vivir; de Shakespeare, que explicarlo sería como recoger el mar entero. Pero aunque ella poseía las llaves para admirar esos tesoros, le preocupó siempre el tema de la traducción, porque su generosidad la incitaba a compartir aquellos bienes que, como repetía a menudo, no disminuyen con el reparto. Sus ensayos están llenos del fervor que le inspiraron Claudel, Valéry, St. John Perse, Camus,

Emily Brontë, Graham Greene y tantos otros a los que tradujo o hizo traducir.

"No soy extranjerizante" —protesta— "soy anexionista". Lo fueron todos los argentinos cultos, como señala Victoria en el sexto volumen de los *Testimonios*: "La apertura al mundo de las ideas, de las letras, de las artes, en una palabra, esa pasión del Universo, ese sentirse exiliado si a uno lo privan de alguna parte de la tierra, ha sido característico de algunos de los más ilustres argentinos". Y agrega, a propósito de un francés que no quería ir a Egipto porque aún no conocía bien Versalles: "La única ventaja que ofrece no poseer un Versailles es que nunca tuvimos un pretexto valedero para no visitar las pirámides. Considero que nuestra apertura al mundo, este don nuestro de transformar en signo positivo un signo negativo, es una de las formas más felices y promisorias de aquella que Goethe llamaba la fecundidad de lo insuficiente".

Pero la afrancesada Victoria Ocampo, como su afrancesado amigo Ricardo Güiraldes, son criollos de pura cepa. Gabriela Mistral, que la miró al principio con recelo, tuvo que admitir después que era tan fatalmente americana como ella misma, y eso que Victoria no conocía entonces la gota de sangre indígena que recibió de su antepasada Águeda y que exhibía siempre con el regocijo de una niña que ha descubierto en falta a sus mayores.

"Soy sudamericana desde hace tantas generaciones que me he olvidado de aparentarlo", responde con altivez a quienes la acusan de no amar lo suyo. "No siento la necesidad de disfrazarme de sudamericana y de descubrir la América del Sur a cada instante". En circunstancias parecidas yo podría decir —y he dicho— exactamente lo mismo.

Los pocos ejemplos que cité no bastan para apreciar las cualidades literarias de Victoria Ocampo; es preciso leer siquiera algunos capítulos enteros y advertir la téc-

nica que emplea en aquellas exposiciones de apariencia tan espontánea. Es necesario fijarse en el comienzo de los artículos y, sobre todo, en el párrafo final, porque tiene la costumbre de poner en la última frase una carga sentimental y poética que rara vez deja de conmover.

Sabemos que Victoria, que empezó a escribir en francés, se convirtió al castellano por obra y gracia de don José Ortega y Gasset y no me parece infundado rastrear la influencia de este maestro en cierta manera de aproximarse a los temas, en los primeros libros. Nada barroca y mucho más directa que Ortega, al principio se le contagia un poco el gusto por las metáforas y los símiles, que va perdiendo con el correr de los años. Pero ese toque sentimental es un rasgo propio de ella, inspirado casi siempre por la nostalgia de tiempos pasados o por la tristeza de las despedidas.

Examinemos como ejemplo el ensayo *Lecturas de infancia*, uno de mis preferidos por haber sido yo también una lectora voraz en el mismo período de la vida. Empezaba contando que de chica coleccionaba piedrecitas de colores en una vieja caja de jabón y que para ella no eran más codiciables las pedrerías que mandó Aladino a la hija del Sultán; más tarde, a los doce años, su mayor tesoro fue una tarjeta postal enviada a otra persona por un adolescente a quien sólo conocía de vista. Luego hace el siguiente comentario:

“Cuando podemos admirar como joyas unas piedritas y conservar como tiernísima prenda de amor una tarjeta postal —con una cabeza de caballo— que ni siquiera lleva nuestro nombre, la vida nos ha dado todo lo que puede dar y nosotros hemos recibido de ella todo lo que somos capaces de recibir. Lo demás será un calco más o menos torpe de esas felicidades; pero siempre un calco. No podremos inventar nada que las supere, ni crear nada que no las imite.”

El niño, “maestro de alquimia”, no exige que una historia esté especialmente bien relatada, porque llena las

lagunas con su propia imaginación. Pero veamos cómo lo dice: "Para el niño, mucho más que para el adulto, la lectura o es incitación o no es nada. Se le ofrece como un trampolín al cual se sube sólo a fin de tomar impulso para zambullirse en sus sueños. Más tarde, podrá volverse barra, balancín, volante, columpio. El adulto ejercitará allí su inteligencia, la fortificará, o dejará hama-carse blandamente sus ocios. El niño no se presta ni a esas rigurosas disciplinas ni a esas indolentes diversiones"... "Por una inevitable inversión de las cosas, cuando el adulto se acerca a los libros de su infancia tratando de volver a descubrir en ellos esos sueños, esos deleites, esos anuncios, esos alucinantes presagios de gloria o de desastres, el porqué de los sollözos que le arrancaron ciertos hechos traducidos en frases anodinas; cuando hojea sus páginas sólo encuentra, como señales, 'el viento rápido y el sol brillante' de la mañana en que las leía. Y al cerrar el volumen, si le quedan todavía lágrimas, las llora por ese viento y por ese sol."

Oigamos la descripción de ese niño-lector de la Victoria-niña (de la Alicia-niña, me está diciendo ¡ay! la memoria):

"Nos instalaremos en un sillón, cerca de una lámpara (el inconveniente de la penumbra y de los rincones favoritos es que provocan advertencias o reproches: 'Te vas a echar a perder los ojos', '¿Qué estás haciendo detrás de esa puerta?') y entonces, dejando en nuestro lugar un maniquí para engañar a las crédulas personas mayores, desapareceremos en el fondo del libro"... "Si por casualidad, en el curso de esta evasión, se le ocurre a alguien interrogar al maniquí que nos reemplaza, éste desempeñará su papel y contestará con voz empañada, pálida imitación de la nuestra, mientras nosotros, inexorablemente ausentes, emancipados de las leyes del tiempo y del espacio, fijaremos nuestra residencia en cualquier siglo y en cualquier país,"

Cuando la lectura la hacía llorar, se consolaba repitiendo que la desgracia le sucedía a otro y que ese otro tampoco existía fuera de las páginas del libro. "Pero", escribe Victoria, "a pesar de estas reflexiones sensatas y tranquilizadoras, quedaba flotando en el aire cierta vaga amenaza que nos advertía que las campanas, si doblaban por el prójimo, doblarían inevitablemente por nosotros y que nuestras lágrimas eran ya pagos a cuenta".

El ensayo concluye como si cerrara un círculo, recogiendo la imagen del comienzo: "Por eso los títulos de los libros que leímos en la infancia, sus tapas, sus ilustraciones —Proust lo ha dicho mejor que nadie— llegan a sernos preciosos. Sin saberlo, hemos conservado el poder de transformar las piedritas en pedrerías y las tarjetas postales en cartas de amor".

Otro de los *leit-motivs* persistentes de Victoria es el amor por la naturaleza. Cuenta que a los seis o siete años entró por primera vez en un bosque, en Francia, quizá el de Fontainebleau o el de Chantilly: "Debía de ser en otoño por el olor que guarda mi memoria y por el ruidito de las hojas marchitas que oigo aún bajo mis pisadas de entonces. Mi felicidad y mi asombro, mi avidez ante esa cosa nunca imaginada, que me llenaba los ojos, las narices y en que se hundían, con un crujido siempre renovado, mis pies, dura aún".

Desde que recuerda, la han apasionado los árboles. En San Isidro, en la quinta de su abuela, había uno cuyo nombre ignoró muchos años, magnífico ejemplar junto al cual jugaba de chica: "Cuando el mundo vegetal irrumpió en mí por otras vías que las del olfato y el gusto, el árbol se puso a existir de manera súbita y violenta. Primero me extrañó verlo lanzarse recto al cielo con semejante ímpetu. Tan ostensible ausencia de vacilación maravilla, hasta en el reino vegetal. Mi admiración no iba más allá del tronco. Las ramas crecían muy lejos del suelo y la elocuencia de esa alta columna, viva bajo la corteza tirante, me encandilaba dulcemente. Solía

apoyar la mano en ella y acariciar ese animal cuya inmóvil belleza no pasaría los límites de una barranca de Punta Chica; ese animal cautivo también del paraje de mi niñez". Larga es la historia de su amor por esa *Dammara australis*, cuyo nombre botánico aprende mucho después; la refiere en unas páginas tituladas *El árbol*, del libro *Soledad sonora*. La última resume su cariño en dos frases con las que atestigua también otro amor suyo que los insensatos no supieron ver: "Sus raíces lo fijan en el suelo de que soy prisionera hasta en la huída. Su copa domina el río que anega mis ojos hasta en la ausencia".

Porque Victoria, por mucho que viaje, tiene su querencia —palabra tan castiza que figura hasta en el Quijote— o, mejor dicho, sus querencias: San Isidro y Mar del Plata. El amor a la patria se identifica en ella con el amor a ese río o a ese mar, a esas casas en que creció, a esa llanura en que veraneaba, su "pampa querida" que es el lugar, según dice, "donde de esos amores que se entrelazan en mi alma, he sabido hacer un solo amor". En su obra para luz y sonido que se dio en la quinta de Pueyrredón, *Habla el algarrobo*, será Mariquita Tellechea quien diga, mientras Pueyrredón y San Martín conversan sobre la libertad de América: "Y no saben que tengo el río pintado a lo ancho del corazón. Y que no sé qué hacerme con tanto río color rosa a la tarde. ¿Esto que yo siento frente al río será lo que ellos llaman patria?"

En una nota sobre Muir Woods, el admirable bosque de Sequoias próximo a San Francisco, Victoria habla del hechizo que le produce el mundo vegetal: "La forma de una hoja, el color de una yema milagrosamente henchida de vida sobre la madera desnuda de una rama, los garfios de la hiedra recién nacida, delicados y feroces, todas las inexplicables maravillas que la naturaleza pone debajo de nuestros ojos y sobre las cuales resbalan nuestras miradas, estallan a veces como un fuego de artificio

fugaz. Pensamos en ese instante que tenemos la clave del misterio. Que lo hemos captado en el grito de las formas y los colores. Pero ese presentir que estamos al borde de un descubrimiento, más importante que el viaje de los astronautas a cualquier galaxia, se nos apaga como si no tuviéramos fuerzas suficientes para mantenerlo encendido”.

Me emociona pensar en la similitud de las sensaciones de Victoria con las mías ante los árboles, desde que tengo recuerdos; me emociona pensar que en los jardines botánicos de Kew, en Londres, hace muchos años, fue precisamente una *Sequoia sempervirens* como las que componen el bosque de Muir, que me inspiró un poema (porque alguna vez cometí la osadía de versificar) donde dije que aquel recio tronco y aquella copa delicada parecían contener, para mí y en ese instante, *la respuesta al enigma*.

Sobre una de sus pasiones, la música, Victoria escribe párrafos de gran acierto. Tomemos uno de ellos, en que se refiere a las notas del teclado: “Esas siete notas que son siete palabras enmascaradas; siete palabras que contienen todas las palabras de todas las lenguas; siete palabras apretadas unas contra otras, parientas unas de otras y, sin embargo, distintas como hermanas; siete palabras que sólo llegan a encenderse prendidas en el silencio como las estrellas en la noche; siete palabras que se unen sucediéndose y cada una de las cuales no alcanza su completo valor sino por transubstanciación, al borrarse volviéndose pura alusión a las demás; siete palabras que acaban entonces por ser una sola: quizá la de los ángeles”.

En un ensayo sobre su amigo, el director de orquesta Ansermet, se refiere al inexplicable deleite que nos produce a veces un determinado compás y hasta una sola nota dentro de una frase musical. Para ella, esta revelación deliciosa es un re bemol al final del movimiento lento del cuarteto de Debussy. Ansermet le da una expli-

cación técnica, que no la convence. "A mí sólo me constaba que una nota había quedado huérfana, angustiosamente suspendida en el aire, siempre en el umbral de algo, siempre en inestable equilibrio y que de pronto había hecho pie en mí, convirtiéndose en otra nota vecina, como si yo fuera su campo de aterrizaje forzoso". Cuando recuerda la balada en la bemol de Chopin, cuyas síncopas le producen el efecto citado, dirá: "Existe entre nuestro corazón y la música un entendimiento inmediato y secreto, en lenguaje cifrado, un código telegráfico preestablecido al margen de nuestra inteligencia". Y algunas de las polonesas "evocaban sobre todo parajes del alma dándome un pregusto de las intemperies del corazón".

Entre los rasgos del escritor de talento están la perspicacia en materia psicológica (aunque no se trate de un novelista) y la habilidad para la síntesis. Bastaría un ejemplo para mostrarlas en Victoria; cuando dice a propósito de Fani, la fiel gallega que después de servirla durante tantos años se encuentra muy enferma y va a despedirse: "Ella tenía más coraje que yo: lloraba". Con idéntica economía verbal, dirá, al afirmar que nada acerca a los pueblos como los grandes artistas: "Hemos reconocido la cara de Inglaterra a través de Dickens y no de Trafalgar" . . . "¿Qué queda de Lepanto? Un manco".

Al mismo tiempo, o mejor dicho en otras páginas, nos encontramos con un lenguaje tan familiar y simpático que la palabra escrita parece ceder al lenguaje oral. Recuerdo que Miguel Alfredo Olivera solía compararla con santa Teresa en ese aspecto y creo que la comparación no es desacertada. Hay que añadir a esto la gracia de sus exclamaciones entre paréntesis: "Yo sé que se dice *tránsito*" agrega después de escribir *tráfico*, que le gusta más; o "¡Qué placer decir Retiro!" cuando aquella estación acababa de recobrar su nombre tradicional después de la caída de Perón.

Usa términos que me regocijan porque son los mismos que he oído en mi familia, a mi abuela y a mis padres,

como *mamarracho* y *morondanga*; expresiones como *volver tarumba, a la que te criaste, lo mismo da Chana que Juana, sanseacabó, por carambola o romperse el alma*. El desenfado con que usa tales frases en una composición escrita me parece admirable; yo no me habría animado. Pero ¿había algo que pudiera intimidar a Victoria?

Es bien sabido que la dictadura peronista no lo consiguió. La metieron durante un mes en la cárcel, sin hacerle cargo alguno, por mero odio hacia lo que ella representaba en cuanto a aristocracia de cuna y aristocracia de espíritu, dos cosas de las cuales aquel régimen abominaba. Veremos lo que escribe sobre eso.

Siente que por fin toca fondo, vive la realidad. "Moralmente, bajo la dictadura una se sentía más libre en la cárcel que en la calle", porque se vivía allí más cerca de la verdad"... "El mal que ha hecho la mentira sistematizada de la dictadura —sin la cual ninguna dictadura puede marchar— y el mal de las mentiras que la precedieron, la prepararon y la hicieron viable, es de sobra patente. Cuánto tacto, cuánta paciencia y cuánto tiempo se necesitará para deshacerlas, para desenmadejarlas; para extirparlas de los corazones ingenuos donde han anclado, convirtiéndose en creencias". Palabras que siguen hoy vigentes ya que, desgraciadamente, poco se ha deshecho y nada se ha desmadejado todavía.

A veces, en la técnica de algún ensayo de Victoria, observamos cierto parentesco con las de su admirada amiga inglesa, Virginia Woolf. Ambas suelen utilizar, para probar su tesis, relatos en primera persona llenos de detalles circunstanciales que despistan al lector en un comienzo, pero que lo acercan a compartir un clima emocional. Tomemos como ejemplo el que se refiere a la última guerra, en la segunda serie de *Testimonios*. Ella está en Mar del Plata, en el mes de abril; describe el jardín otoñal, le viento, las manzanas maduras. En aquel remanso de paz donde escucha la radio que le presta su

jardinero, Victoria medita sobre el falso cristianismo de las personas que justifican la guerra:

"...si verdaderamente la moral de los individuos (la de las grandes religiones, que todas dicen cosas semejantes o afines) no puede aplicarse a los hombres cuando están reunidos en naciones, que no nos canten *God save the King* y que no nos hablen más de Dios. O Dios puede aplicarse a todo o no puede aplicarse a nada. ¿Qué significa esa concepción de un Dios que ponemos de lado en cuanto sus mandamientos nos molestan? Si lo hacemos a un lado no invoquemos su nombre".

La voz de la B.B.C. se calla y Victoria, rodeada de sus árboles, piensa en todos los lugares del mundo donde hay seres que considerarían un privilegio oír el ruido del viento entre las hojas. Conversando, como quien cuenta un cuento, ha dicho en este ensayo lo que tenía que decir y lo ha dicho con la ejemplar valentía que la caracteriza.

Un breve análisis de los escritos de Victoria quedaría incompleto si no hiciera referencia a su humorismo. Recuerdo la gracia con que cuenta su primera comida en casa de Virginia Woolf, cuando trata de representar un papel de sudamericana exótica para complacer a los comensales; la visita a Lily Pons, a cuya casa llena de pajareras la lleva Cocteau; el artículo en que protesta contra quienes colocan pérgolas y otros adefesios en los parques públicos, donde propone a la Academia la inclusión de la voz *pergolero* por "aficionado a las pérgolas, hombre de mal gusto, amigo de llamar la atención"; aquel en que se indigna contra las radios y los altoparlantes que destruyen la paz de su San Isidro; el que describe un viaje en "el rápido de las ocho y cuarto" rumbo a su casa, y muchos más.

Algo nuestro ha muerto con Victoria; como ella dijo, "conmorimos tanto como convivimos". Pero también podríamos repetir, pensando en ella, sus palabras a propósito de Maurice Ravel cuando le habla de "esa muerte que no te mata en nosotros y que al matarnos no te ma-

tará". Como nadie, Victoria sobrevivirá en sus libros, porque en ellos está de cuerpo entero. *La verdad y la violencia vital* que impresionaron a Gabriela, desbordan apasionadamente de las páginas; la ternura, más recatada, rezuma entre líneas. Todas las facetas de su rica personalidad se nos revelan, porque no nos esconde nada y si es capaz de pensar con lógica rigurosa también lo es de llorar, de reír, de enojarse, de hacer bromas. Puede escribir, si se lo propone, con impecable elegancia y también puede hacerlo *a la que te criaste*, con un conversado estilo criollo de entrecasa. Se nos hacen patentes a cada instante sus rasgos más nobles: la sinceridad, la integridad, el coraje; sabemos las cosas que admira y las que detesta. Porque ella es, como Montaigne, la materia de sus libros, son estos los que guardan su retrato más fiel.

Sé, porque me lo dijo, que Victoria hubiera querido que yo la acompañara en esta Academia; me ha tocado en suerte algo mucho más triste: ocupar el sillón que dejó. Pero como nos parecimos en tantas cosas, tuvimos tantos gustos en común y sobre todo hablamos, no sólo los mismos idiomas, sino el mismo idioma, pienso que ella no desaprobaba mi vano intento por realizar una tarea imposible: la de reemplazarla.

Estoy atravesando, Victoria, el umbral de la puerta que abriste para las mujeres de tu tierra. Ojalá pueda ayudar a que se cumplan tus deseos y no vuelva a cerrarse jamás.