

EL RECHAZO DEL MATRIMONIO EN *LA REINA DE LAS TINIEBLAS* DE GRAZIA DELEDDA
The Rejection of Marriage in The Queen of Darkness by Grazia Deledda

María José RUIZ LEÓN
Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 25 de abril de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2023

RESUMEN: Algunos de los relatos presentes en la antología *La reina de las tinieblas* de Grazia Deledda, publicada en 1903 y traducida al español en 2020, tienen como protagonistas a mujeres que, por diferentes circunstancias, rechazan el matrimonio. Siguiendo los presupuestos teóricos de Elaine Showalter, examinaremos las imágenes y los estereotipos de la mujer en tres de los relatos presentes en esta obra: «La reina de las tinieblas», «Sarra» y «Primeros besos», con el objetivo de trazar rasgos comunes y analizar los arquetipos matriarcales que subyacen en la construcción de sus protagonistas que se desvían del destino natural de la feminidad normativa y encauzan sus vidas a través de la feminidad sagrada de la que son portadoras.

Palabras clave: Grazia Deledda; matriarcado en Cerdeña; escritoras italianas.

ABSTRACT: Some of the stories in the anthology *The Queen of Darkness* by Grazia Deledda, published in 1903 and translated into Spanish in 2020, feature women who, for various reasons, reject marriage. Following Elaine Showalter's theoretical assumptions, we will examine the images and stereotypes of women in three of the stories in this work: «The Queen of Darkness», «Sarra» and «First Kisses», with the aim of tracing common features and analysing the matriarchal archetypes that underlie the construction of their protagonists who deviate from the natural destiny of normative femininity and channel their lives through the sacred femininity of which they are the bearers.

Keywords: Grazia Deledda; matriarchy in Sardinia; Italian women writers.

1. GRAZIA DELEDDA: BREVE PERFIL BIOGRÁFICO

Grazia Deledda nace en Nuoro, en la isla de Cerdeña, el 27 de septiembre de 1871. Sus estudios se detienen en la enseñanza secundaria y, después, va a formarse a través de clases particulares de italiano, latín y francés. Su formación es, sobre todo, autodidacta, utilizando la biblioteca del tío materno que era canónigo. Entre sus lecturas figuran tanto autores franceses, realistas, como clásicos italianos (Manzoni, Goldoni) y contemporáneos como Verga, D'Annunzio, Fogazzaro, Capuana y Negri.

Empieza a escribir por pasión y esto le causará conflictos con su familia y el entorno en el que vive. Con solo diecisiete años, decide enviar sus primeros escritos y los publica en la revista *L'ultima moda*, utilizando un pseudónimo para ocultar su nombre. En 1888 sale a la luz su primer relato *Sangre sarda*. Un año más tarde, colabora con diferentes periódicos sardos como *La Sardegna*, *L'Avvenire di Sardegna* y *Stella d'Oriente* y la antología de novelas *Nell'azzurro*.

En 1882, publica *La regina delle tenebre* y otras novelas que tienen como escenario Cerdeña. Prosigue su carrera literaria en diferentes periódicos y revistas como *L'Ultima Moda*, *Il Paradiso dei bambini*, *La tribuna illustrata*, *L'illustrazione per tutti*, *Vita sarda*, *Vita moderna*, *L'eco didattico*, *Boccaccio*, *La terra dei nurages*, *Sardegna artistica*, *Il fanfulla della domenica*, *Roma letteraria*, *La donna sarda*, *La donna di casa*, *La piccola antologia*, *Rivista per signorine*, *La ricreazione*, *La vita italiana*, *Il corriere della domenica*, *Il pensiero moderno*, *L'illustrazione popolare*, *Sardegna letteraria*, *La piccola rivista*, *Bohème Goliardica*, *Nuova Antologia*.

Desde 1893 a 1895, Grazia Deledda recoge materiales sobre el folklore y las tradiciones de su isla, que, sucesivamente, publica en la *Rivista di Tradizioni Popolari italiane*. En 1894, publica la antología de cuentos *Racconti sardi*.

Durante la producción de estos años, se puede observar una evolución constante tanto en los inicios temáticos, en las técnicas narrativas como en el lenguaje. Durante una permanencia en Cagliari, en 1899, conoció a Palmiro Madesani, un funcionario del Ministerio de Finanzas con quien se casaría y se trasladaría definitivamente a Roma en 1900.

En 1901, establece amistades literarias con Marino Moretti, Federigo Tozzi, Alfredo Panzini y sigue constantemente los debates literarios que animan la capital, las noticias editoriales y los eventos teatrales.

En la redacción de la *Nuova Antologia* y del «círculo de escritores», animado por Giovanni Cena y Sibilla Aleramo, conoció a Pirandello, Fogazzaro y otros escritores famosos de su época, y allí empezó a trabajar en sus primeras publicaciones, que estuvieron inspiradas por recuerdos y nostalgias de su isla natal. En 1901, publica el relato de viaje *Tipi e paesaggi sardi*, relato de un viaje realizado a Cerdeña después de casi dos años en Roma. La fama de la escritora de Nuoro se extiende cada vez más, pero, al mismo tiempo, crece también la envidia de la mayoría de escritores de la isla. Deledda lo lamenta y, en una carta a Luigi Falchi, entonces director literario de Cerdeña, escribe:

Tutto al più prendo coraggio dal suo nobile esempio per no prendere in odio la nostra cara, isola disgraziata, quando anch'io mi vedo fatta segno di piccole invidie

paesane, di denigrazioni, di maldicenze meschine, quando vedo che qualcuno cambia nome e cognome per abbassarmi fin dove la sua invidia vorrebbe vedermi, quando dalla Sardegna non mi arriva una palabra d'incoraggiamento ma solo qualche soffio di livore per le parole che io spendo in pro dell'isola e dei suoi abitanti, quando infine raccolgo perfidia dove semino amore, sogni, idealità¹ (Falchi, 1937: 65).

El 10 de septiembre de 1926 Grazia Deledda recibe el Premio Nobel de Literatura, siendo la segunda autora italiana, precedida por Giosué Carducci veinte años atrás, y la única mujer en recibir este premio. En la motivación de la concesión puede leerse:

Nell'arte di dipingere la natura sono ben pochi i letterati europei che possono starle a pari. Grazia Deledda non fa sfoggio di colori brillante la natura che essa descrive ha i contorni semplici e grandiosi del paesaggio antico, tutta ne ha la casta purezza e la maestà. È una natura animata in modo meraviglioso, che si armonizza perfettamente con la psicologia dei personaggi. Da vera artista essa sa unire agli scenari della natura la rappresentazione dei sentimenti e dei costumi del Popolo² (Di Pilla, 1966: 19-20).

Nuestra autora sigue publicando incansablemente hasta su muerte, el 5 de agosto de 1936, a la edad de sesenta y cinco años. Grazia Deledda se despidió de la vida terrenal después de haber conseguido, con perseverancia y voluntad, el sueño que perseguía desde niña, mirando desde la ventana de su habitación en Nuoro el monte de Orthobene, escenario de muchas de sus historias. Su herencia literaria comprende más de 50 novelas y varios centenares de cuentos, que se remiten a las tradiciones rurales y arcaicas de Cerdeña. Muchos de ellos no encontraron la aprobación de críticos como Benedetto Croce, que consideraban su obra excesivamente influenciada por los elementos étnicos de Cerdeña (Croce, 1914).

2. LOS PERSONAJES FEMENINOS DE *LA REINA DE LAS TINIEBLAS*

Grazia Deledda fue una escritora que se mantuvo alejada de los ambientes feministas italianos de principios del siglo XX, pero en sus novelas y relatos plantea muchas veces una crítica a las situaciones de desigualdad y marginalidad que viven

¹ «A lo sumo tomo valor de su noble ejemplo para no odiar a nuestra querida y desgraciada isla, cuando yo también me veo blanco de envidias de pequeños pueblos, de denigraciones, de pequeñas calumnias, cuando veo que alguien cambia de opinión, nombre y apellido para bajarme hasta donde su envidia quisiera verme, cuando desde Cerdeña no recibo una palabra de aliento sino sólo unos pocos respiros de envidia por las palabras que gasto en favor de la isla y de sus habitantes, cuando finalmente colecciono perfidia donde siembro amor, sueños, idealidad» (Esta y todas las traducciones de este artículo han sido realizadas por la autora)..

² «En el arte de pintar la naturaleza hay muy pocos escritores europeos que puedan igualarla. Grazia Deledda no hace alarde de colores brillantes, la naturaleza que describe tiene los contornos simples y grandiosos del paisaje antiguo, todo ello tiene su casta pureza y majestuosidad. Se trata de una naturaleza maravillosamente animada, que armoniza perfectamente con la psicología de los personajes. Como verdadera artista sabe combinar escenarios naturales con la representación de los sentimientos y costumbres del Pueblo».

las mujeres o directamente denuncia la opresión que sufren, sobre todo, en los ambientes rurales (Sanna, 2014). También pone de manifiesto la pasividad con que se vivían situaciones degradantes, sin un gesto de rebelión (Tanda, 1992). Muchas de sus protagonistas principales son mujeres que asumen roles clave para el desarrollo de la trama y que ponen en marcha estrategias de resistencia ante las imposiciones familiares o sociales, sin llegar a rebelarse abiertamente o tomar decisiones radicales.

En este sentido, la escritora sarda incorpora en su narrativa ese «discurso a dos voces» que menciona Elaine Showalter (1981: 400), que encarna herencias sociales, literarias y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes.

Nuestro trabajo centra su análisis en tres de los relatos presentes en la antología titulada *La Reina de las tinieblas*, publicada en 1903 y traducida al español en 2020: «La reina de las tinieblas», «Sarra» y «Primeros besos», que tienen como rasgo en común el rechazo del matrimonio. En otros textos, como *Nostalgie* (1969), Grazia Deledda confirma esta visión negativa del enlace nupcial, visto desde la perspectiva de las mujeres: «Una donna superiore non si sposa mai; o se si sposa, durante un periodo d'inconscienza, se ne pente presto». (Deledda, 1969: 219).

Según el pensamiento ilustrado, la inferioridad y dependencia de las mujeres requiere que su redención se realice a través del matrimonio, que representa el *summum* de la existencia femenina y que se concibe como un «contrato voluntario», pero que, paradójicamente, descansa sobre un contrato de sumisión. Grazia Deledda se posiciona abiertamente contra la costumbre de las familias de concordar el matrimonio por razones exclusivamente económicas o de conveniencia social en estos tres relatos, mostrando el punto de vista de las protagonistas, que son tres hijas. Mientras que para las familias el matrimonio supone una ganancia, para ellas supone una pérdida (Angioni, 2005).

En dos de los tres relatos predominan las imágenes del encierro y de la fuga asociados al matrimonio, junto con las fórmulas de escape que cada una de las protagonistas logra encontrar. Deledda plantea unos personajes femeninos que generan sus propias experiencias y símbolos «que no constituyen, simplemente, el anverso de la tradición masculina». (Showalter, 1981: 40).

Se deduce la culpabilización de una la sociedad que impone el matrimonio interesado, no elegido por los contrayentes. El matrimonio «ventajoso» (para la familia) al que están destinadas otras heroínas de la narrativa de Grazia Deledda, cuyo ejemplo paradigmático es el de las hermanas Pintor, protagonistas de *Canne al vento*, quienes viven bajo la tiránica tutela del padre que las mantenía: «chiuse dentro casa come schiave le quattro ragazze in attesa di mariti degni di loro» (Deledda, 1957: 384). También Sarra, protagonista del relato que lleva su nombre, sufre la violencia por parte de su familia, y especialmente de su padre, por no aceptar el pretendiente que le tienen reservado: «En su casa fue maltratada porque no quería casarse con un pastor que poseía cien ovejas, caballos, tierra y un perro famoso en todos los pueblos vecinos» (Deledda, 2020: 77). Deledda sugiere la gran disparidad no solo de edad, sino de aspecto físico que existe entre la joven Sarra y el marido que su familia pretende imponerle únicamente por motivos económicos y de intereses e ignorando sus deseos. Ella es descrita como la «bella», mientras que su pretendiente constituye la «bestia»

de la pareja: «Era alta, fina, un poco curvada, pero muy bien hermosa y con la cara blanca; también tenía ojos azules, una rareza en aquel lugar». (Deledda, 2020: 78).

Su belleza, que excede la normalidad, la convierten en un objeto de deseo por parte de los hombres y también en un bien preciado cuyo estatus está por encima del ambiente rural en el que vive. En contraposición, su pretendiente se presenta al mismo nivel que sus animales domésticos de los que ha tomado sus facciones corporales: «El mismo Mattia parece un perro peludo, con una gran nariz y ojos rojos, es gordo y bajo». (Deledda, 2020: 78). Mattia representa, precisamente, lo contrario de las aspiraciones y deseos de Sarra: «Era coqueta quería casarse con un joven rosado, no peludo, alto y delgado». (Deledda, 2020: 78).

Grazia Deledda forja sus protagonistas dotadas de gran determinación y en el diálogo que entablan con otros personajes podemos oír sus voces disidentes como la de Sarra, que manifiesta abiertamente su deseo: «No lo quiero, me da asco; mejor morir». (Deledda, 2020: 78).

El elemento sobrenatural y supersticioso se insinúa a través de la descripción de Mattia, donde se juntan las creencias animistas y la religión católica. Tiene «los ojos rojos» y, más adelante, en la narración se dice «es el diablo». Por lo tanto, el antagonismo entre Sarra y Mattia simbólicamente reproducen, por un lado, la contraposición del reino animal masculino con el reino humano femenino, en el ámbito de una cosmovisión matriarcal del mundo³. Por otro lado, en una concepción católica, Sarra personifica la pureza y la inocencia, mientras que Mattia encarna la perversión y el pecado. También la familia de Sarra, sus padres y sus hermanos, están contagiados de estas características demoniacas y se presentan como pecadores corrompidos por el dinero, personificaciones del mal, agentes de una violencia arbitraria: «Su padre y sus hermanos, hombres rudos y borrachos, estaban obsesionados con la idea de que se casara con Matías, el pastor rico y la maltrataban cruelmente». (Deledda, 2020: 77).

Como señala Lombardi (1989), en los relatos de Deledda, la superstición convive con una vivencia popular de las creencias católicas y ambas coexisten, el cristianismo se mezcla con las fuerzas oscuras de la naturaleza. Sarra se encuentra sola combatiendo estas fuerzas del mal dentro y fuera de su familia (Heyer-Caput, 2001).

La protagonista sufre un proceso de transformación a causa de la violencia que sufre y de la traición que su familia perpetra contra ella, que planifica fríamente que sea raptada por el pretendiente elegido para, después, obligarla a casarse, con las consecuencias que ello comporta socialmente⁴. Sarra pasa de ser una adolescente sumisa y

³ Cerdeña ofrece un trasfondo matriarcal en el que las figuras nurágicas atestiguan desde el III milenio a. C. el culto a la Gran Madre. Estas muestras de la religión matriarcal preindoeuropea se encuentran presentes en toda Europa, pero de manera muy especial en Cerdeña, no solo por ser el territorio de población más antigua del continente, sino también porque la recuperación del folclore sardo desde la segunda mitad del siglo XIX había devuelto actualidad a la figura de la Diosa Madre a través de diferentes actualizaciones. En 1934 comienza a publicarse *Studi sardi*, en Cagliari, y, al año siguiente, se crea el Archivo Storico Sardo.

⁴ Una mujer víctima de rapto se supone ha perdido su virginidad y, con ella, la honra de su familia, lo que conlleva el rechazo social si no se produce un «matrimonio reparador» (Urioste Azcorra,

triste a convertirse ella misma en una fiera que se defiende: «Maltratadme si queréis, arrancadme el pelo, cortadme en pedacitos: el último pedacito de mi dirá que no, no y no». (Deledda, 2020: 78). Las circunstancias que vive la obligan a convertirse en una mujer adulta de repente, dejando atrás a la joven despreocupada que había asistido a la fiesta de san Constantino en los *saltos* de Bottuda para divertirse y bailar.

La situación de indefensión en la que se encuentra, en la que no puede recurrir a nadie, provocan su desanclaje del mundo y su decisión de romper con las reglas sociales impuestas a las mujeres: «¿Debo ir con los hombres de la justicia y denunciar a estas bestias feroces? ¿Y luego qué? Los condenarán, pero nadie se casará conmigo después de que me secuestren». (Deledda, 2020: 83). Al final, debe cumplir con sus obligaciones sociales y tendrá que casarse a la fuerza con Mattia, pero en su parlamento final queda patente su empoderamiento y su mutación completa de víctima a verdugo, de mujer obediente a mujer vengativa, que, conscientemente, da la espalda a las normas establecidas para las mujeres dentro del matrimonio:

¡Qué bestias feroces! –pensó vagamente. Me mataron, pero luego será mi turno. Ah, queridos hermanos ¿Creéis que os aprovecharéis de la buena posición de Mattia? Yo seré la señora; os despediré como a perros sarnosos. Y tú, Mattia, ¿crees que tendrás una esposa fiel? Me casaré contigo, pero te equivocas, bestia feroz... Así fue como se quedó dormida (Deledda, 2020: 84).

Sarra, dolida y traicionada, actúa empujada por una fuerza irracional, propiamente femenina, según el pensamiento clásico que identifica los elementos de la naturaleza salvaje descontrolada con el principio femenino (Cirlot, 1969), del que la protagonista muestra su aspecto negativo y destructor. El personaje de Sarra está directamente relacionado con el arquetipo de Demeter, que simboliza la pérdida de la niña y su orfandad con respecto a su grupo familiar al contraer matrimonio y, en consecuencia, Sarra se niega a abandonar el estado de jovencita, parthenos, y someterse al rito de paso que es la unión con el cónyuge, sacrificio que se manifiesta en la actitud irritada de la diosa (Vilatte, 1992). La cólera y la sed de venganza de Sarra son incompatibles con el desempeño del papel de esposa y madre y constituye una amenaza para ambas instituciones.

Grazia Deledda, como se ha afirmado en diferentes estudios (Di Pilla, 1966; Lombardi, 1989; Farnetti, 2009; Arcidiacono, 2017), está profundamente arraigada al paisaje, las tradiciones y costumbres de su isla natal, de la que también representa las creencias y supersticiones populares, creando un ambiente propio de la fábula, que en este caso puede rastrearse en el diálogo que Sarra mantiene con la hermana de Mattia, representada bajo las semblanzas de un animal: «No lo creas, labios de caballo, dijo Sarra con desprecio. Sois muchas bestias feroces, pero no me casaré con vuestro hermano». (Deledda, 2020: 89).

Es significativo que, a lo largo del relato, la única figura con apariencia humana sea, precisamente, la protagonista del relato y, que, al final, se quede dormida

1997: 91).

pensando en el plan de dominar a las bestias que la rodean. En ese sentido, Sarra se convierte en una Señora de las bestias, es decir una *Potnia Theron*, que, con su fuerza primigenia, representada aquí por el sueño, es decir, por el elemento ctónico de la noche, va a dominar a los animales que la rodean. Sarra, entonces, se presenta como terrible hija de la Noche, como Némesis, que personifica la «venganza divina», castigando el crimen, pero sobre todo la desmesura (Pérez Miranda, 2009).

La hierofanía de la Diosa Madre matriarcal reaparece de nuevo en el relato titulado «La reina de las tinieblas». El título recuerda el de «La Reina de la Noche» de *La flauta mágica* de Mozart, que también es una mujer fuerte e independiente. La Reina de la oscuridad representa el enfrentamiento entre naturaleza y civilización, matriarcado y patriarcado, tanto en Mozart como en Grazia Deledda.

La protagonista sufre también una metamorfosis misteriosa que la aleja de su destino natural de ser esposa y madre: «Con veinticinco años, guapa, rica, prometida, sin haber probado nunca un dolor automáticamente grande, un día María Magda sintió repentinamente su corazón negro y vacío». (Deledda, 2020: 67).

Magda, en principio, tiene todo lo que podría desear una mujer de su época, pero se da cuenta de que no es realmente feliz con su vida, ni con su novio, que se convertirá, en poco tiempo, en su futuro marido. La idea de perder su libertad sobrecoge a la protagonista, imaginando que ese sería el fin de su mundo:

Le parecía que luego el pesar de su familia distante, la dulce casa de su padre, la libertad perdida, la casa abandonada, le haría sentir una indecible nostalgia, hasta el punto de envenenar su nueva felicidad. Hubo horas en las que, especialmente de noche, en la oscuridad, sintió una profunda angustia, anticipando su futuro. [...] De entre los más afectados por la enfermedad moral de Magda, el que más era su novio distante (Deledda, 2020: 14).

Su rechazo del matrimonio está unido a su desvinculación con el sentimiento amoroso, pero, más profundamente, a nivel simbólico, Magda encarna el arquetipo de la amazona, de la virgen que huye del sol y que es enemiga de las uniones permanentes (Bachofen, 1987): «Sintió que dentro de dos, tres, diez meses, el amor moriría (quizás ya esté muriendo, ella, todavía no casada, se imaginaba claramente el final), y a partir de ese gran sueño saldría un hombre y una mujer atados por la ley de los hombres, no por la del corazón». (Deledda, 2020: 15).

Esta oposición al matrimonio supone ser rechazada por la sociedad, para la que dejará de ser una mujer en su sano juicio y tomada por loca. Señala Ebinger (2000) que la locura constituye en Grazia Deledda un recurso para aislar al personaje del resto de la comunidad:

Un día, finalmente, analizándolo bien, creyó encontrar la causa del oscuro vacío que la rodeaba. Pensó que ya no amaba a su novio, y en la víspera de su boda rompió aquel sueño largamente acariciado. La llamaron loca y de hecho bajo los arcos articulados de sus negras cejas fruncidas sus negros ojos tenían un viso de aterradora locura (Deledda, 2020: 21).

La loca constituye una fórmula de protesta en contra del orden patriarcal hegemónico, que asigna papeles domésticos a las mujeres y, por otra parte, es el elemento a través del cual la protagonista se transforma de forma misteriosa, convirtiéndose ella también en una figura ambigua, una señora de la noche, con poderes de Gran Madre, propios de una diosa de la creación, dotada de una sabiduría ancestral: «Ya no salía de sus habitaciones durante el día: solo de noche, vagando en un carruaje por el campo dormido. Vestía de negro y en el pelo oscuro tenía una diadema de acero con cinco diamantes que brillaban más que las estrellas». (Deledda, 2020: 34).

Magda se transforma de ser natural a ser mágico que representa las fuerzas primigenias de la noche (las emociones y el caos), reina, sacerdotisa y hechicera, que abandona su nombre propio de mujer para convertirse en «la Reina de las tinieblas» y de las Estrellas Rutilantes (Ortega, 2014), diferenciándose de la mujer doméstica que era en principio. Las estrellas que lleva en la diadema recuerdan la iconografía de Inanna-Istar, diosa de la luna que llevaba por corona las doce constelaciones a través de las cuales el sol, su hijo, hacía el recorrido y a quien se aclamaba como «Señora de los cielos». (Baring y Cashford, 2005).

Magda cambia su vida diurna por otra nocturna, convirtiéndose en *Jana*, espíritu que forma parte de las creencias de Cerdeña y que posee la misma simbología de las parcas griegas que tejen el hilo de la vida. La protagonista es transportada de una vida cotidiana e inmanente a otra mágica y trascendente relacionada con lo misterioso, con las hadas, los espíritus, los fantasmas que pueblan el paisaje sardo durante la noche, como subraya Deledda en su novela *Canne al vento*:

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 (Deledda, 1993: 589)

La mutación de su estatus, de humano a divino, se refleja en el nombre que los campesinos le atribuyen: «Reina de la oscuridad». Su relación con las diosas lunares y con las diosas primigenias de la tierra se manifiesta en la armonía que se manifiesta entre su cuerpo, su alma y las fuerzas de la naturaleza:

La reina de la oscuridad se sintió una artista, sintiendo que ella contenía un poder formidable en el alma inquieta; el claro reflejo de la naturaleza y de las cosas y pensó: Mañana empezaré a trabajar y mi trabajo será como el trabajo de aquellos trabajadores que prendieron fuego a la montaña iluminando la noche y fertilizando la tierra (Deledda, 2020: 40).

Magda se transforma en creadora del mundo a través de la escritura, que se presenta como una forma de inmortalidad. La noche, como principio pasivo, femenino y del inconsciente (Morales, 2007), se presenta aquí como el tiempo de gestaciones y germinaciones, mientras que en el anterior relato de Sarra, la noche es el momento de las conspiraciones.

El itinerario de formación de la figura de la escritora se desarrolla en dos fases, la primera consiste en el rechazo de la normalidad y de la opinión del mundo, la segunda en entrar en contacto con las fuerzas primigenias de la naturaleza, es decir, con la naturaleza divina de lo femenino, que está directamente relacionada con el proceso de la creación artística: «Describiré esta noche, luego escribiré la historia de mi alma, regresare al mundo, a la vida, al amor; y el mundo, la vida, el amor y mi yo vivirán en mi obra. Y nada más podrá destruirlos». (Deledda, 2020: 41).

El relato *Primeros besos* vuelve al argumento amoroso y al noviazgo entre Tiligherta y Nania, en el marco de un paisaje agreste. Su relación amorosa es clandestina y se desarrolla sin la autorización de la familia de ella. Nania es plenamente consciente de la desobediencia que supone verse con su pretendiente y de las consecuencias que puede tener: «Porque, por supuesto, si papá la sorprendía cortejando a Tiligherta, le rompería las costillas». (Deledda, 2020: 66). Su matrimonio es imposible también por cuestiones económicas, Tiligherta es un pastor pobre: «Tío Gavino, que ciertamente no pensó en casa a Nania con un pobre y simple ganadero». (Deledda, 2020: 67).

La descripción del pretendiente tiene rasgos en común con Mattia: «Permanecía negro como el diablo y su boina y sus botas olían a rebaño». (Deledda, 2020: 69). También la imagen de Nania es ambivalente. Por una parte, se describe su personalidad sumisa, a través de las tareas domésticas que desempeña: «Nania lo hizo todo y no perdió ni un minuto de tiempo. Limpió la harina, horneó el pan, crio las gallinas y el cerdo, cosió y cocinó». (Deledda, 2020: 77). Por otra, en la mente del pastor, sufre un proceso de idealización: «[...] la adoraba como a nuestra Señora del Milagro». (Deledda, 2020: 87); «Su gran pañuelo dorado estaba sobre sus hombros como un manto, parecía una de esas figuras sagradas que se pueden admirar en un lienzo italiano del siglo xv». (Deledda, 2020: 90).

Para el antropólogo Ernesto De Martino, la figura de la Virgen María se explica como la adaptación al cristianismo de los antiguos rituales de duelo asociados a la muerte (De Martino, 2002), Diosa Madre que se presentaría en las figuras nurágicas de Cerdeña.

Pero también, en la mente del pastor, Nania sufre un proceso de degradación y demonización, cuando sospecha que ella no está enamorada de él y que prefiere a un caballero de la ciudad, que, después, resulta ser el padre de Nania. En ese contexto, su pretendiente la insulta y la maltrata. Según la perspectiva junguiana, la devaluación de lo femenino convierte a Nania en destructora, provocando tensiones en la relación que mantienen (Pomeroy 1987). En este proceso de deformación de su imagen, en varias ocasiones es comparada con una bruja:

¡Ah, estaba bien ella, la brujita delgada y melancólica! ¿Qué estaba haciendo en la habitación del guapo señor continental? En su rostro de quince años flotaba una gravedad casi trágica: la palidez sombría de su tez se veía aumentada por el halo del cabello grueso y crespo de un rubio ceniciento (Deledda, 2020: 76).

Miraba fijamente a través del cristal, siguiendo cada movimiento del ingeniero y de la pequeña bruja que lo había hechizado (Deledda, 2020: 77-78).

La imagen de Nania en la consideración de su pretendiente se debate entre los extremos morales elaborados por la poética patriarcal del «ángel» (santa, virgen,) y el «monstruo» (bruja, zorra, demonio). La función de su pretendiente es la de vigilar la conducta de Nania, dentro de los estrictos marcos impuestos para su género, velando para que no salga de ellos, pero también asume la función de castigar cuando, equivocándose, cree que su novia le es infiel. Por lo tanto, se siente autorizado a utilizar la violencia física y verbal contra ella: «La agarró de nuevo y la sacudió pro todas partes [...] Nania –gritó, agarrándola del brazo y sonriendo a pesar de todo –no pensé que fueras tan mala, ¿por qué huyes? ¿Tienes miedo que te mate?». (Deledda, 2020: 83).

Al final del relato, la superioridad moral de Nania se demuestra en el hecho de que está dispuesta a sacrificar su buen nombre e, incluso, su relación con el joven al que ama por defender la memoria de su madre (Muraro, 1995). Este gesto de defensa de la línea genealógica matrilineal la convierte en guardiana de la memoria femenina (en contra de los juicios adversos de la sociedad) y digna sucesora de su madre, mientras que otras figuras masculinas, como el padre o el tío, se configuran como ausentes.

Es significativo que Tiligherta tenga como apodo «lagarto» y que esta circunstancia se mencione varias veces a lo largo del relato, porque reconduce de nuevo lo masculino a una esfera animal. También se subraya la devoción que siente por ella: «estaba extasiado al mirarla». A pesar de estar en una posición de superioridad física, su novio siente temor hacia ella: «Sintió miedo y placer al mismo tiempo». Tiligherta acaba pidiendo perdón a Nania y, de alguna forma, sometiéndose simbólicamente a ella: «Soy indigno de ella, soy un vil lagarto –pensó. [...] Será una dama, es una pequeña santa y yo soy un cobarde». (Deledda, 2020: 91).

El triunfo del elemento femenino sobre el masculino parece claro: como en Sarra, Nania encarna valores positivos como la fidelidad y la valentía, mientras que su enamorado desata sus celos y su ira.

3. CONCLUSIONES

Las tres protagonistas de los relatos analizados viven en un estado de soledad, aunque estén insertas en sus comunidades. Sus familias no las comprenden, como en el caso de Magda, conspiran contra ellas, en el caso de Sarra, o son indiferentes a su suerte, como en el caso de Nania. Mujeres aisladas, que, a pesar de conservar su aspecto terrenal presentándose como mujeres hacendosas que desempeñan las tareas cotidianas asignadas a su sexo, en realidad, poseen un carácter trascendente, en el que se manifiesta lo divino femenino matriarcal.

En los tres relatos analizados, Grazia Deledda pone en escena la superioridad femenina y su trasfondo mítico, a pesar de encontrarse las protagonistas en posiciones de indefensión y de subalternidad. Usurpan el poder al héroe, al convertirse ellas en protagonistas y heroínas de sus historias. Lejos de ser seres pasivos y obedientes, transgreden el orden simbólico construido, constituyéndose como una «negación de lo natural». En *La reina de las tinieblas*, pero también en *Sarra*, las protagonistas

abandonan el modelo femenino doméstico de mujeres débiles, irracionales, emocionales, sumisas y sensibles, que solo podían tener un poder delegado, a través de los hombres de su entorno, para convertirse, en el caso de Magda, en «la Reina» y en el caso de Sarra en la «dueña». Ambas pretenden ejercer su poder de autodeterminación de sus vidas, sin mediación masculina. La voz de las mujeres que hablan en estos tres relatos produce un quiebre, otro tipo de pronunciarse, que trasciende los estereotipos tradicionalmente adjudicados a la mujer.

Las protagonistas representan aspectos negativos del arquetipo de la Gran Madre, implicando lo secreto, la oscuridad, el abismo, el mundo de los muertos y la seducción que destruye el orden de la civilización. Magda, Sarra y Nania se enfrentan a personajes masculinos o a toda una comunidad que sigue las reglas patriarcales. El rechazo del matrimonio es uno de los elementos del enfrentamiento que Deledda pone en escena entre lo matriarcal y lo patriarcal, el deseo de la mujer y su subordinación a las leyes y normas. A ello se une el choque de dos modelos femeninos antagónicos: la Reina, emancipada y libre, y la mujer doméstica, obediente y dependiente.

Deledda reflexiona en estos relatos sobre el devenir del mundo antiguo, asociando lo arcaico, lo campesino, con lo mítico, por un lado, y con una vivencia de lo sagrado, por otro, en un sincretismo entre las creencias arcaicas populares de Cerdeña y la religión católica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGIONI, Giulio (2005). «La famiglia la donna in Sardegna: Annotazioni di studio». *Lares*, pp. 487-498.
- ARCIDIACONO, Caterina (2017). «Rossana Dedola, Grazia Deledda: I luoghi, gli amori e le opere». *La Camera Blu*, vol. 16, pp. 196-200.
- BACHOFEN, Joan Jacob (1987). *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal.
- BARING, Anne y CASHFORD, Jules (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Barcelona: Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CROCE, Benedetto (1914). *La letteratura della nuova Italia*, in *Scritti di storia letteraria e politica*. Bari: Laterza.
- DE MARTINO, Ernesto (2002). *Furore simbolo valore*. Milán: Feltrinelli Editore.
- DELEDDA, Grazia (1959). *Il paese del vento*. Milán: Mondadori.
- DELEDDA, Grazia (1969). *Nostalgie*. Milán: Mondadori.
- DELEDDA, Grazia (1981). *Cosima*. Milán: Mondadori.
- DELEDDA, Grazia (1993). *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori.
- DI PILLA, Francesco (1966). *Grazia Deledda: Premio Nobel per la letteratura 1926*. Milán: Fabbri.
- EBINGER, Edwin J. (2000). *An examination of the use of magic and madness as narrative devices in the novels of Grazia Deledda and Toni Morrison*. California State University: Dominguez Hills.
- FALCHI, Luigi (1937). *L'opera di Grazia Deledda*. Milán: La Prora.

- FARNETTI, Monica (2009). *Chi ha paura di Grazia Deledda?*. Roma: Iacobelli.
- HEYER-CAPUT, Margherita (2001). «Per svelare Il segreto dell'uomo solitario di Grazia Deledda». *Quaderni D'Italianistica*, 22, 2, pp. 121-138.
- LOMBARDI, Olga (1989). *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milán: Mursia Editore.
- MORALES, Elena M.^a (2007). *El poder de las relaciones de género*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia.
- MURARO, Luisa (1995). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas, 1995.
- PÉREZ MIRANDA, Iván (2009). «Hijas de la noche (I): Mito, género y nocturnidad en la Grecia Antigua». *Arys*, n. 8, 2009-2010, pp. 129-140.
- POMEROY, Sarah (1987). *Diosas, ramerías, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid: Akal.
- SANNA, Alessandra (2014). *La narrativa breve di Grazia Deledda: studio e confronto*. Granada: Universidad de Granada.
- SHOWALTER, Elaine (1981). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- TANDA, Nicola (1992). *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore.
- URIOSTE AZCORRA, Carmen de (1997). *Narrativa andaluza (1900-1936): erotismo, feminismo y regionalismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VILATTE, Sylvia (1992). «Déméter et l'institution matrimoniale: le refus du passage». *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 70, fasc. 1.