

ANNA BRUNA ROSSI

LA AVENTURA EN FEMENINO. SALGARI Y EL *ROMANCE* DECIMONÓNICO*

El presente trabajo pretende examinar el papel de la mujer dentro de la novela de aventuras en la Europa del siglo XIX, partiendo en primer lugar de los orígenes de esta, basada en el poema épico y caballeresco. Una vez circunscritas las características esenciales de la novela de aventuras, nos centraremos en un autor italiano: Emilio Salgari, máximo exponente de la novela de aventuras en Italia y padre de numerosos personajes femeninos que han pasado a la historia.

La división en partes constará de una introducción sobre los orígenes del *romance* en Europa, las diferencias con la *novel* y la evolución de la novela de aventuras hasta la época analizada, el siglo XIX. El siguiente apartado se centrará ya en Emilio Salgari, examinando cuatro obras de este autor donde aparecen heroínas interesantes: *La favorita del Mahdi*, *La capitana del Yucatán*, *La heroína de Port Arthur* y, por último, *El Capitán Tormenta*. El segmento final se dedicará, pues, a las conclusiones sobre el papel de la mujer en los espacios de aventura, fuera por tanto de la sociedad «civilizada», y a la relación entre la feminidad y la modalidad novelística.

El objetivo de este trabajo es determinar cómo se percibe la feminidad en el *romance* de aventuras y las características del rol femenino dentro de este género literario.

La novela de aventuras decimonónica

Los orígenes del romance en Europa

Para comprender mejor las características de la novela de aventuras del siglo XIX, es necesario partir de los orígenes de la novela y la épica, y de cómo se ha abordado y desarrollado el tema de la aventura a lo largo de los siglos y la literatura.

La novela, aunque puede considerarse el género característico de la modernidad, tiene raíces muy antiguas que se remontan a tradiciones milenarias como *Las mil y una noches* o las novelas caballerescas del mundo anglosajón. Este género polifacético y multiforme comienza su “irresistible marcha de expansión”¹ en los años de la primera Revolución Industrial, en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero es en el siglo siguiente cuando la novela alcanza realmente su apogeo en Inglaterra, durante la época victoriana, con el consiguiente

* El presente texto es una versión traducida y compendiada por nosotros de *L'avventura al femminile. Salgari e il romance ottocentesco*, de Anna Bruna Rossi. Se trata de la tesis con que esta joven autora italiana obtuvo su licenciatura en letras por la Universidad de Padua en 2023/24. Disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.12608/63692>.

¹ F. Bertoni, *Letteratura Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 222.

desarrollo económico y tecnológico. En Francia se difunden los *gabinetes de lectura* y la prensa barata², lo que permite a la burguesía acceder en gran número a la literatura de entretenimiento, como las novelas por entregas.

Estos son también, como es sabido, los años del triunfo de la burguesía y sus ideales, del perfeccionamiento de los medios de transporte y comunicación, de la fiebre del oro. En Inglaterra, el género de la novela adopta sobre todo la forma de la *novel*, que representa mejor la vida y la filosofía de la clase burguesa, pero siempre va acompañada de la categoría del *romance*. Este segundo tipo de novelas se presenta como “un abanico de respuestas narrativas a la supremacía de la *novel*”³. Según Northrop Frye:

el autor de un *romance* no busca crear «personas reales», sino más bien figuras estilizadas que se convierten en arquetipos psicológicos. (...) El novelista se ocupa de la personalidad de un individuo, de personajes que llevan puesta su persona o máscara social: necesita una sociedad estable como estructura sobre la que basar su obra (...) El autor de una novela romántica, en cambio, se ocupa del yo individual, de personajes idealizados en el vacío del sueño; y por muy conservador que sea, sus páginas suelen desprender un aire nihilista y rebelde.⁴

En el ensayo *Una charla sobre lo novelesco*, R. L. Stevenson escribe que “hoy en día (1882) los ingleses tienden (...) a menospreciar las tramas densas en incidentes (...) se considera ‘inteligente’ una novela siempre que no tenga trama, o si debe tenerla, que sea muy aburrida”⁵. Según Stevenson, “nunca es el carácter del personaje, sino la situación o el incidente lo que nos conmueve y nos saca de nuestra digna indiferencia: cuando ocurre algo que nos gustaría que nos ocurriera a nosotros mismos (...) es entonces, y solo entonces, cuando podemos decir que hemos leído una novela romántica”⁶.

A través de estas consideraciones, nos resulta fácil identificar las novelas de aventuras dentro de la dimensión del *romance*. Esta última categoría puede tratar muchos temas diferentes y de maneras muy diversas, desde la literatura infantil hasta novelas de la talla de *Cumbres borrascosas*. Dado que la *novel* era considerada superior en ciertos ámbitos sociales, su rival era ocultado o manipulado para que no aflorara en una primera lectura, sobreviviendo en formas de compromiso y «clandestinas» dentro de novelas muy diferentes entre sí. Northrop Frye resume las características del *romance* en el mito novelístico, una forma arquetípica de la narración humana, una de las “categorías literarias narrativas más amplias y (...) anteriores a los géneros literarios comunes”⁶. La forma novelística desarrolla su núcleo esencial en torno a la trama, frecuentemente desarrollada a través de la aventura y la búsqueda.

En el siglo XIX, el *romance* comienza a identificarse como “novela de aventuras destinada a ‘educar’ a las nuevas generaciones”⁷, a partir de *Robinson Crusoe* y su espíritu de exaltación de la patria británica, de la colonización de los pueblos «salvajes» y del descubrimiento de sus tierras, aún inexploradas por el hombre blanco. Ian Watt, en su obra *Los orígenes de la novela burguesa*, se refiere a *Robinson Crusoe* con el término *novel* (que en inglés designa la novela en general, pero que en origen servía precisamente para marcar la diferencia entre los dos estilos arquetípicos de *novel* y *romance*), ya que la novela presenta una narración de acontecimientos realista y deja un amplio espacio narrativo a la conciencia del protagonista.

² R. Guise y J. Guillon, “Il romanzo popolare (I)”, en P. Abraham y R. Desné (eds.), *Storia della Letteratura Francese*, vol. II *Dal 1789 alla fine dell'Ottocento*, Milán, Garzanti, 1985, p. 558.

³ *Letteratura Francese*, vol. II *Dal 1789 alla fine dell'Ottocento*, Garzanti, Milán, 1985, p. 558. P. Bertinetti, *Storia della letteratura Inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, vol. II, Turín, Einaudi, 2000, p. 114.

⁴ N. Frye, *Anatomy of criticism* (1957); trad. it. *Anatomia della critica*, Turín, Einaudi, 1969, pp. 411-412.

⁵ R. L. Stevenson, *A gossip on romance*, en Guido Almansi (ed.), *L'Isola del Romanzo*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 31.

⁶ N. Frye, *Anatomy of criticism* (1957); trad. it. *Anatomia della critica*, ob. cit., p. 214.

⁷ P. Bertinetti, *Storia della letteratura Inglese*, vol. II de *Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Turín, Einaudi, 2000, p. 120.

La dimensión aventurera siempre ha formado parte de la narrativa: desde las historias paganas atribuidas a Homero hasta las batallas sagradas de la Biblia, desde las misiones caballerescas de De Troyes hasta las hazañas mágicas de Tolkien. Desde sus inicios, la novela de aventuras ha sido casi exclusivamente masculina, poblada por héroes fuertes e ingeniosos que realizan hazañas legendarias, relegando a menudo a las mujeres al papel de ángeles del hogar, madres, hermanas, hijas, objetos de deseo, criaturas frágiles que deben ser protegidas y salvadas, o, como mucho, astutas ayudantes. Es raro que una mujer en este tipo de historias empuñe la espada o la pistola, que cabalgue en primera línea contra el ejército enemigo o que comande un buque de guerra. Con frecuencia, las mujeres que se alejan de la dimensión que les asigna la visión tradicionalmente patriarcal, de seres gentiles y delicados, son retratadas como criaturas con rasgos demoníacos y mueren trágicamente, o bien se «redimen» y retoman su papel en la sociedad.

La cultura occidental, en lo que respecta a la aventura en el ámbito literario, tiene sus raíces en la *Odisea*, en el *Furioso* de Ariosto, en el *Don Quijote* de Cervantes (aunque en este último prevalece el componente satírico), hasta llegar al *Robinson Crusoe* de Defoe, que “sintetiza y prepara la novela de aventuras moderna”⁸, realizada luego plenamente en autores como Stevenson, Dumas y Salgari. Podemos observar cómo todas estas obras tienen en común el tema arquetípico del viaje, que casi siempre es el eje central de la aventura y casi inseparable de ella. En los relatos de viajes no suele haber mucho espacio para la dimensión femenina, ya que tradicional e históricamente la mujer siempre ha estado vinculada al ámbito doméstico y al hogar, mientras que el hombre lo ha estado a la dinámica de la aventura y la acción. La excepción la encontramos en la épica y, posteriormente, en la novela caballerescas, donde aparecen con bastante frecuencia las figuras de las vírgenes guerreras, las paladinas y las amazonas, que logran hacerse un hueco, a veces incluso importante, dentro de la historia de aventuras.

En las obras fundacionales del género de aventuras tenemos ejemplos evidentes de las amazonas homéricas con su reina Pentésilaea, la diosa guerrera Atenea, hasta llegar a las paladinas ariostescas Bradamante y Marfisa, que luchan con las armas en la mano junto a los hombres, siguiendo los pasos de su homóloga tassiiana Clorinda.

Otra mujer que se aleja de la dimensión estática del hogar, esta vez sin ser una guerrera, sino identificando el objeto del deseo, es Angélica, que huye y corre constantemente sin detenerse, escapando de cualquiera que intente poseerla. En cambio, las figuras femeninas de la *Odisea*, como Penélope, Circe, Calipso y Nausícaa, están relegadas a un único lugar, ya sea el palacio de Ítaca, la isla de Ogiya o la de los feacios, con la función de acoger al héroe, Odiseo, y consolarlo de sus desventuras. Desempeñan el papel de amantes, figuras restauradoras y ayudantes, que de diferentes maneras «sirven» al héroe para continuar su aventura.

En Ariosto, en cambio, reina el dinamismo y todos los personajes están en constante movimiento, incluidas las mujeres, que son protagonistas de su propio arco narrativo y suelen tener una personalidad compleja que no se limita a los clásicos arquetipos fijos de mujer gentil o bruja malvada. Podemos ver cómo Angélica, a pesar de ser objeto de deseo amoroso, también es descrita como fría y oportunista, a veces incluso despiadada.

Observamos, pues, que en la dimensión aventurera de la épica y el poema caballeresco no son infrecuentes los personajes femeninos importantes e incluso esenciales para la trama, capaces de luchar y decidir por sí mismas, desafiando los roles de género y logrando incluso superar a los hombres en el duelo. Para estos personajes «desviados» hay una evolución desde el punto de vista del final: en las obras épicas clásicas de Homero y Virgilio, la mujer guerrera solo podía tener como único desenlace la muerte, penitencia por haber osado desafiar los roles impuestos por el destino (véanse los ejemplos de Hipólita, Pentésilaea y Camilla). En

⁸ C. Gallo y G. Bonomi, *Emilio Salgari*, Verona, Oligo, 2022, p. 607.

Ariosto, en cambio, Bradamante se casa con Ruggiero y abraza su condición de esposa devota. La verdadera excepción la encontramos en la paladina musulmana Marfisa, que desde el principio toma las armas no por amor, sino por pura vocación guerrera, y no es castigada por el destino por ello, sino que, al contrario, tiene un final feliz con su bautismo y su entrada en sociedad.⁹

El romance y la novela de aventuras en Italia

En Italia asistimos a un proceso diferente para la novela, que se desarrolla con retraso con respecto a sus primas inglesas y francesas. Si nos atenemos a los cánones difundidos en ese período en Europa para este género en particular, la “primera novela verdadera”¹⁰ italiana se identifica con *Los novios* de Alessandro Manzoni, publicada por primera vez entre 1825 y 1827, y finalmente reeditada en 1840 tras una revisión total de la obra; por lo tanto, mucho más tarde que las primeras novelas del siglo XVIII de Inglaterra y Francia. La novela de Manzoni se inscribe en el período romántico, los años del redescubrimiento y la reescritura del pasado, y de hecho se cataloga dentro del género de la novela histórica. A través de las traducciones francesas, Manzoni llega a leer las novelas históricas de Scott, padre fundador de este género, y a establecer a su vez la tradición italiana en este campo. El escritor italiano busca en su obra eliminar todos aquellos elementos que identifica en el concepto de *romanesque*, aquellos destinados a complacer al público: el fuerte sentimentalismo, el patetismo envolvente y, en general, “la exasperación de las pasiones”¹¹, buscando en cambio un realismo distanciado.

La evolución de la novela italiana se produce unos decenios más tarde, con la difusión del sentimiento *scapigliato*¹², entre los años 60 y 70 del siglo XIX, con autores como Cletto Arrighi y Carlo Dossi, a partir también de *Cento anni* de Giuseppe Rovani. En los años de este movimiento *scapigliato*, así denominado por el propio Arrighi, la forma de la novela, “en su naturaleza inclusiva”¹³, es la que mejor se adapta a las necesidades de estos intelectuales gracias a su versatilidad y pluridiscursividad.

Las experimentaciones del movimiento *scapigliato* influirán profundamente en otro gran novelista italiano: Emilio Salgari¹⁴, activo entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX en el norte de Italia. Salgari se diferencia de otros novelistas italianos de la época por su alejamiento de la *novel* y su pasión por la *fiction*, no especialmente popular en la Italia de la época y, sobre todo, no en la literatura para adultos. El escritor, al igual que Manzoni y Stevenson, lee y se inspira en las novelas de Walter Scott¹⁵, escribiendo varias novelas históricas. Su producción no se limita a la reescritura del pasado, sino que se extiende al campo de la aventura, llegando incluso a la ciencia ficción con *Las maravillas del 2000* y *La montaña de oro*, también llamada *El tren volador*. Salgari debe considerarse sin duda el máximo exponente del *romance* en Italia, autor de textos que rezuman excepcionalidad y heroísmo, rechazando la cotidianidad de la vida burguesa. Al igual que Dumas, de quien era un gran admirador, Salgari difunde sus obras gracias a las novelas por entregas y a las revistas, y se mueve en función de los gustos del público, gozando de gran

⁹ P. Cerutti, “L’ambiguità della questione femminile nell’*Orlando Furioso*. Una lettura attraverso Marfisa”, en *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, nro. 18, 2022.

¹⁰ P. Italia, “Manzoni”, en G. Alfano et al. (eds.), *Letteratura Italiana da Tasso a fine Ottocento*, Milán, Mondadori, 2018, p. 441.

¹¹ *Ibid.*, p. 443.

¹² Literalmente, «despeinado». Pero la traducción genérica de este adjetivo italiano vendría a ser «bohemio», como en el francés, aunque en el presente contexto hace referencia específica a la *Scapigliatura* o «Bohemia», un movimiento literario y artístico que se desarrolló en Italia durante la segunda mitad del siglo XIX. Se originó hacia el final del *Risorgimento* en el norte de la península, especialmente en Milán, y desde allí se propagó a todo el país, alcanzando su plenitud entre los decenios de 1860 y 1880. Se caracterizó un espíritu rebelde y vanguardista, en ruptura con las tradiciones canónicas de la cultura oficial y las convenciones burguesas de la sociedad. *Vid.* <https://es.wikipedia.org/wiki/Scapigliatura>. (Nota del Ed.)

¹³ E. Russo, “La scapigliatura”, en G. Alfano et al. (eds.), *op. cit.*, p. 618.

¹⁴ Postfacio a C. Gallo, G. Bonomi, *Emilio Salgari*, Verona, Oligo, 2022 p. 505.

¹⁵ Introducción de E. Trevi a Salgari, *Il corsaro nero*, Turín, Einaudi, 2000, p. XV.

popularidad. En las obras de Salgari no falta la representación femenina, hasta el punto de que hay novelas enteras dominadas por la presencia de mujeres, como el ciclo de *El Capitán Tormenta* o el relato *La heroína de Port Arthur*, que analizaremos en detalle en el siguiente capítulo.

La figura femenina en la novela de aventuras de Salgari

Como hemos dicho, en la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XIX, el *romance* tiende a escasear, en favor de novelas con características típicas de la *novel*. En este clima cultural se sitúan las novelas de aventuras de Emilio Salgari, escritor veronés que vivió entre Véneto, Piamonte y Liguria desde 1862 hasta su muerte en 1911. Comenzó a escribir relatos desde su adolescencia, a menudo acompañados de “viñetas de acción y mapas geográficos”¹⁶, lo que confirma el componente visual esencial de sus historias, hasta publicar sus primeros relatos en 1883 en la revista veronesa *La Nuova Arena*. Ya en sus inicios en *La Nuova Arena*, la presencia femenina es amplia y está bien definida en obras como *Tay-See* de 1883 (reeditada en volumen como *La Rosa del Dong-Giang* en 1897) y *La favorita del Mahdi* de 1884. También en *La tigresa de Malasia*, de 1884 (reeditada en volumen como *Las tigresas de Mompracem* en 1900), aunque no hay una mujer protagonista como en las dos primeras, está presente la importante figura de Mariana como objeto del deseo del personaje principal, Sandokán.

En esos años, Italia da los primeros pasos hacia la expansión colonial, sin saber que esta dará escasos resultados, y el interés del público se dirige, por tanto, fuera de la península, sobre todo hacia África y Oriente. Y es precisamente en estas tierras misteriosas y exóticas donde se mueven los personajes de Salgari. Llegan noticias desde el otro lado del Mediterráneo a través de exploradores, misioneros y viajeros, que cuentan en diarios y relatos de viaje la vida y la cultura de pueblos lejanos y una naturaleza desconocida para el pueblo italiano. Emilio Salgari fue precisamente uno de los máximos exponentes del exotismo italiano, pintando con detalle paisajes y culturas basándose en mapas, relatos y enciclopedias. La ciencia también ocupa un lugar destacado en las obras de Salgari, quien, inspirado por las corrientes positivistas llegadas de Francia, a menudo pone de relieve los mecanismos ocultos de las cosas, explicándolos con palabras sencillas a sus lectores. En parte debido a este positivismo racionalista y a las influencias antirrománticas de la *Scapigliatura*, y obviamente por la influencia del *romance*, que sigue siendo evidente, en Salgari no se encuentran profundizaciones psicológicas ni digresiones introspectivas. Los personajes se definen únicamente por sus acciones, sus discursos y sus ocasionales pensamientos en voz alta de carácter teatral. De la *Scapigliatura*, Salgari también toma el nuevo gusto por lo gótico, lo macabro y el horror, centrándose a menudo en escenas violentas y sangrientas, cadáveres destrozados y ambientes inquietantes. Conocía al escritor norteamericano Edgar Allan Poe y sus relatos de misterio y terror. En su novela *La Bohème italiana* (1898-99), inspirada en *La Bohème* (la famosa ópera de Giacomo Puccini), también encontramos el rechazo de las normas impuestas por la sociedad, la rebelión contra el conformismo y el deber cívico, el exilio autoimpuesto. En la *Scapigliatura* y en *La Bohème*, la mujer abandona su apariencia de criatura angelical para adoptar la más sensual y maliciosa de un demonio o la irónica de una mujer fea y desgarrada. En *La Bohème italiana*, la presencia femenina está representada por una anciana judía de una casa de empeños, con la cual los protagonistas se divierten engañándola con historias lacrimógenas para ganar unas liras más, y por algunas «artistas»¹⁷, que ofrecen compañía al mejor postor. Además de todo esto, Emilio Salgari debuta como novelista de folletín, por lo que debe adaptarse a los gustos del público y ganarse su favor, algo que conseguirá durante toda su vida e incluso después de su muerte, inspirando un gran número de apócrifos.

¹⁶ Gallo y Bonomi, *Emilio Salgari*, ob. cit., 2022 p. 35.

¹⁷ E. Salgari, *La Bohème italiana*, Roma, Elliot, 2017, p. 49.

Tras esbozar este breve retrato de un autor frenético e interesado en el mundo fuera de Italia y en los descubrimientos, un hombre en sintonía con los tiempos y las tendencias de la época, es esencial hablar brevemente también de la gran pasión de Salgari, que influyó enormemente en sus obras y personajes: el teatro.

Inicialmente, Salgari comenzó a publicar en revistas como periodista, crítico y reseñista teatral, demostrando su amor imperecedero por la ópera, el melodrama y autores franceses e italianos como Jacques Offenbach y Giuseppe Verdi. Además, en sus artículos se aprecia su admiración por las actrices y por las “tantas bellas damas que ocupaban los palcos”¹⁸. Emilio Salgari se casó con una actriz, Ida Peruzzi, en 1892. Ella leía los textos inéditos de su marido y no es descartable la hipótesis de que también participara en la revisión final de los mismos, aconsejando y expresando sus opiniones.¹⁹ El enfoque teatral en sus obras es innegable y predominante, hasta tal punto que él mismo trabajó en 1889 en una adaptación teatral de algunas de sus novelas por entregas con el autor teatral Francesco Serravalli.²⁰ En el melodrama, del que Salgari era un gran aficionado, y en las obras de Giuseppe Verdi, uno de sus autores favoritos, no escasea la presencia femenina. Podemos ver personajes emancipados como Violeta en *La Traviata*, Odabella en *Attila* o Elena en *Jerusalén*, en quien se inspira una de las mujeres más famosas salidas de la pluma de Salgari: Capitán Tormenta.

Precisamente en *El Capitán Tormenta* es evidente el proceso de emancipación femenina. En *Jerusalén*, Elena está decidida a encontrar a su amado Gastón, pero se deja llevar por los acontecimientos y, para entrar en el castillo del emir de Ramla, donde está prisionero su amado, se deja capturar. En cambio, Eleonora, duquesa de Éboli, verdadero nombre del Capitán Tormenta, parte hacia la ciudad sitiada de Famagusta, disfrazada de hombre, como soldado, para encontrar a su prometido (llamado Gastón). En la obra de Salgari, Eleonora-Capitán Tormenta se parece más a la Bradamante de Ariosto, que lucha en primera línea y desafía a duelo a cualquiera que se interponga entre ella y su amado, o a la Clorinda de Tasso.

Incluso dentro de su propia obra, Emilio Salgari tiende a emancipar a las heroínas. En *La favorita del Mahdi* vemos que hay algunas diferencias entre la publicación en folletín y en volumen: en la segunda, Fathma (la protagonista) se presenta más fuerte e independiente. Roberto Fioraso, en *Sandokán, amor y sangre*, escribe que probablemente este resultado no se obtuvo con la voluntad efectiva de emancipar al personaje, sino más bien con la simple intención de mejorar la narración mediante recortes y modificaciones.²¹ Pero en las obras de Salgari con figuras femeninas importantes asistimos a una evolución de estas últimas a lo largo del tiempo. Analizaré brevemente algunas de las obras con mujeres dominantes en la trama.

En *La rosa del Dong-Giang*, Tay-See es una chica físicamente débil, pero con una voluntad de hierro. Está dispuesta a dejarse morir antes que entregarse al marido que le ha impuesto su padre, y permanece fiel a su primer amor, José, durante años, mientras su relación se ve obstaculizada por la guerra entre las naciones a las que pertenecen los dos enamorados. Tay-See tiene una connotación sobrenatural, un aura y una belleza tales que vuelven locos a los hombres, que cometerían cualquier atrocidad por ella y estarían dispuestos a renegar de su familia, su patria y su religión (siempre que no se trate del Dios cristiano y la patria occidental).

Hay algunas diferencias entre la publicación en folletín (1883) y la posterior en volumen (1897), para las que remito a Roberto Fioraso, en el capítulo VI de *Sandokán, amor y sangre*: “De Tay-See a la Rosa del Dong-Giang”.²² La primera de estas muchas diferencias es sin duda el final. En la versión original, Tay-See y su amante José son ejecutados de forma atroz, y en particular la mujer es castigada por amar a alguien que no es

¹⁸ Gallo y Bonomi, *Emilio Salgari*, ob. cit., p. 75.

¹⁹ Gallo y Bonomi, “Ida Peruzzi, attrice”, en *Il corsarone*, nro. 35, 2023, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 227.

²¹ R. Fioraso, *Sandokan amore e sangue*, Verona, Perosini, 2004, p. 161.

²² *Ibid.*, pp. 69-75.

su marido. En la versión en volumen, en cambio, encontramos un giro esencial en los acontecimientos: los dos se salvan y es el marido (Tay-Shung) quien muere, no sin antes perdonar y bendecir a la pareja. La mujer es recompensada por haber permanecido fiel a su amor, a pesar de que se trata de un amor extramatrimonial. El adulterio se suaviza, al igual que las escenas sensuales, en la transcripción del volumen: el matrimonio no se consuma, el marido ya no tiene treinta años, sino cincuenta, y al final los dos amantes son perdonados por el propio marido. Ya en *La favorita del Mahdi*, de 1884, las cosas cambian considerablemente. Fathma es una mujer fuerte no solo de espíritu, sino también de cuerpo, capaz de batirse a duelo con su rival en el amor, Elenka. En las novelas siguientes encontramos a Ada (*Los misterios de la selva negra*) y Mariana (*Los tigres de Mompracem*), que siempre poseen las mismas connotaciones divinas que Tay-See, capaces de volver locos a los hombres y de hacer perder completamente la cabeza a quienes las aman. Mariana, al igual que las mujeres de las obras anteriores, es muy sensible a las emociones fuertes y a menudo estas la llevan a desmayarse. Sin embargo, se nos cuenta que la joven pasó su infancia a bordo del buque de guerra de su tío, asistiendo a batallas y viviendo en estrecho contacto con los marineros. Pero estos desmayos causados por emociones fuertes también afectan, aunque muy raramente, a los personajes masculinos. Mariana se rebela al principio contra la vida tranquila que le impone su tío en la isla tropical, pero al final cede y vuelve a una vida acorde con una joven de la alta sociedad.

Obligada a soportar ese extraño cautiverio, se dedicó enteramente a completar su educación, de la que hasta entonces no había tenido tiempo de ocuparse. Dotada de una voluntad tenaz, poco a poco había modificado los feroces impulsos contraídos en aquellas duras y sangrientas batallas, y esa rudeza contraída en el continuo contacto con la gente de mar. (...) A medida que avanzaba en su educación, aunque conservaba en lo más profundo de su alma algo de su antiguo orgullo, se había vuelto buena, generosa y caritativa. No había abandonado la pasión por las armas y los ejercicios violentos, y muy a menudo, como una amazona indomable, recorría los grandes bosques, persiguiendo incluso a los tigres, o como una náyade se zambullía intrépidamente en las azules olas del mar malayo; pero más a menudo se encontraba allí donde la miseria o la desgracia hacían estragos, llevando ayuda a todos los indígenas de los alrededores.²³

Mariana, gracias a la educación femenina, recupera las virtudes que había «perdido» al vivir en el mundo aventurero y feroz de los hombres, pero no del todo. Esta representación del carácter, que varía según el ambiente donde se vive, vuelve a aparecer en las obras de Salgari, también como una especie de «justificación», por ejemplo, de la ferocidad de Haradja en *El Capitán Tormenta*.

En la siguiente obra, *Los dramas de la esclavitud* [1896], encontramos a la seductora Seghira, una esclava que utiliza su enorme poder sensual sobre los hombres para alcanzar sus objetivos de venganza. Seghira está dispuesta a ceder su mano en matrimonio a un hombre al que no ama, Niombo, siempre y cuando este la ayude a matar a su enemigo. La mujer vuelve a desatar la locura feroz en el hombre, pero aquí la sensualidad femenina se convierte en un arma utilizada conscientemente por la mujer, aunque probablemente esto se deba a la naturaleza «salvaje» africana de Seghira, que el autor recuerda a menudo al lector. Esta novela es especial no solo por la emancipación de Seghira, sino también por la relación entre hombres blancos y negros, esclavistas y esclavos, que en cierto modo se invierte. Al final, son Seghira y Niombo quienes ganan, recuperando la libertad y regresando a su país de origen, sometiendo a los esclavistas.

En *El Corsario Negro*, con Honorata de Wan Guld, y posteriormente con Yolanda de Ventimiglia en *Yolanda, la hija del Corsario Negro*, la mujer ya no despierta una locura cegadora en el hombre, como podemos ver en cambio con Tay-See, Ada o Mariana. Tay Shung, Tremal-Naik y Sandokán se ven poseídos por una obsesión febril una vez que entran en contacto con las mujeres amadas, pierden la razón y actúan impulsados

²³ E. Salgari, *Le tigri di Mompracem*, Milán, RBA Italia, 2020, p. 55.

por el puro instinto. Por lo tanto, posteriormente se produce una especie de «aburguesamiento» del amor, que pierde sus características más feroces. Yolanda es una chica emprendedora que no teme a nada, posee una gran fuerza física además de interior. Lucha con los jaguares para defender a su compañero Morgan, en una inversión de los roles de género, donde el hombre yace en el suelo herido y débil, y la mujer lo defiende a golpes de espada.

En la obra de Salgari encontramos también mujeres de la talla de *La capitana del Yucatán* y *La heroína de Port Arthur*, donde las protagonistas son heroínas plenamente emancipadas e independientes, hasta llegar al ciclo del Lejano Oeste con dos de las antagonistas más feroces y sanguinarias de toda la narrativa de Salgari: Yalla y su hija Minnehaha. Se trata de mujeres guerreras que no parecen tener sentimientos románticos por nadie: su único objetivo en la vida es la venganza y no temen rebelarse contra la autoridad masculina, como en este intercambio entre Yalla y su marido Nube Roja de *En las fronteras del Far West*:

—Pero yo soy tu marido, tu amo. Yalla se encogió de hombros y fue a recoger su capa, echándosela sobre los hombros. (...)

—¿Y qué quieres decir? —preguntó a su vez la terrible mujer, lanzándole una mirada casi desafiante.

—Que yo también soy un *sakem*.

—Ve a hacer que mis guerreros te obedezcan entonces —dijo Yalla—, ellos ni siquiera se ocupaban del coronel.²⁴

Asistimos, con el paso de los años, a una progresiva pero inexorable emancipación de la mujer dentro de la obra de Salgari. Por lo tanto, no es del todo descartable que la emancipación de Fathma en la transición de folletín a volumen haya sido destacada a propósito. Hemos confirmado que la participación femenina está ampliamente presente en la narrativa salgariana, pero hay novelas en las que es incluso dominante, mostrando claramente cuál es el papel de la mujer en la aventura para este autor.

La favorita del Mahdi

Partimos de esta primera obra, ya analizada por Roberto Fioraso, que se centra sobre todo en las diferencias entre la publicación en folletín y el volumen, más que en la figura de la mujer. En esta novela encontramos a Fathma, una de las mujeres del harén del profeta Mohamed Ahmed, conocido como el Mahdi, que huye de este disfrazándose de almea (artista callejera) y se enamora del guerrero Abd-el-Kerim. Fathma tendrá que luchar y finalmente matará a Notis, enamorado de ella, y a Elenka, prometida de Abd-el Kerim. Por lo tanto, en esta historia, tanto Fathma como el-Kerim son, en cierto modo, adúlteros: Abd-el-Kerim, que reniega de su prometida Elenka después de haberla seducido y enamorado; Fathma, que formaba parte del harén del Mahdi y reniega de él para ser libre. Desde su primera aparición, Fathma es descrita como sensual, voluptuosa y hermosa, pero también como robusta y feroz. Los hombres que la aplauden tras su actuación de baile la temen porque un hombre que intentó tocarla sin su consentimiento fue apuñalado y arrojado al río por ella misma, y la mujer no duda en amenazar a un militar que se atreve a pedirle un beso. Durante un viaje por el desierto, Fathma es atacada por un león, pero Notis y Abd-el-Kerim la salvan, tras lo cual la mujer se enamora de el-Kerim, quien la corresponde, lo que provoca la indignación de Notis, que teme por la felicidad y el honor de su hermana Elenka, que debería casarse con el árabe. Es interesante observar cómo es el-Kerim, quien se esfuerza por seducir a Elenka cuando ella lo rechaza, y una vez que la mujer finalmente se enamora

²⁴ E. Salgari, *Sulle frontiere del Far West*, Milán, RBA Italia, 2020, p. 201.

de él y los dos están a punto de casarse, él la olvida por Fathma. Por lo tanto, en este caso no es la mujer la que seduce al hombre contra su voluntad para luego abandonarlo cruelmente, sino al contrario. Sin embargo, Elenka es la antagonista de la novela, porque intenta separar a Fathma y el-Kerim, que están unidos por un amor apasionado. Elenka desempeña el papel de amante posesiva, celosa del nuevo amor de su prometido y dispuesta a todo para reconquistarlo eliminando a su rival. Notis, hermano de Elenka y enamorado de Fathma, hace que el enemigo capture a el-Kerim para alejarlo de su amada y permitir que su hermana lo reconquiste. Pero Fathma no cede, impulsada por su fuerte pasión por el-Kerim, hasta el punto de buscarlo en el desierto, obstaculizada por los dos hermanos, la guerra y la salvaje naturaleza africana.

Fathma es una guerrera implacable, que no vacila en matar cruelmente a cualquiera que se interponga entre ella y la liberación de su amante: “Fathma se abalanzó sobre él con la cabeza gacha y el puñal de Omar en la mano. Lo agarró por el cuello y le clavó el arma hasta la empuñadura en el corazón, dejándolo sin vida en el suelo”²⁵. La mujer no solo es una hábil duelista, sino también una francotiradora infalible, no teme morir y se coloca en primera línea para defenderse a sí misma y a sus aliados. Incluso después de un terrible naufragio que causa la muerte atroz de toda su tripulación, con la excepción de su sirviente Omar, ella se niega a rendirse:

—Me temo que para nosotros se ha acabado.

—¡No se ha acabado! —exclamó Fathma con vehemencia—. Todavía soy demasiado fuerte para rendirme.

—Pero ¿qué quieres hacer? Ya no sabemos en quién confiar ahora que todos han sido devorados. Tengo terribles presentimientos que me hacen perder el poco valor que me queda.

—Si tienes presentimientos, debes ahuyentarlos, Omar. Aquí necesitamos determinación, fuerza y valor para salir de esta peligrosa situación. Vamos, ámate, aún no todo está perdido.²⁶

Finalmente, tras conseguir matar a Notis en un asalto, Fathma logra encontrar a Elenka entre los enemigos. Tras infiltrarse en el campo enemigo disfrazada de soldado, desafía a Elenka a un duelo nocturno a muerte en el que degüella a su rival y arroja su cuerpo a una zanja, a pesar de que esta le suplica que la perdone. Así, ya en sus inicios, Salgari no dudaba en representar a las mujeres como guerreras sedientas de sangre, al igual que hombres como Sandokán o el Corsario Negro. Es más, podemos observar que, en la escena del naufragio, Fathma es la que se niega a rendirse y anima a su compañero a seguir luchando para sobrevivir. Se podría objetar que Omar tiene una posición social inferior a la de Fathma, al ser esclavo, y que, por lo tanto, no puede considerarse igual a un personaje masculino común. Pero Fathma mantiene su orgullo y audacia incluso ante el capitán Daúd, y cuando este le ordena esconderse bajo cubierta antes de un ataque, ella se niega y se apostilla en la cubierta con un rifle, lista para matar al enemigo:

La almea se irguió fieramente con los ojos encendidos.

—Yo me quedo aquí —dijo ella—.

—Vosotros lucháis por mí y yo lucharé por vosotros.

—Pero la lucha será terrible. Habrá cadáveres y sangre.

—¿Y crees que la favorita del Madhi tiene miedo de la sangre? He presenciado sin temblar la masacre de los 8.000 egipcios de Yussif en Kadir y menos temblaré hoy que tenemos que masacrar a un puñado de hombres —arrancó un fusil de las manos de un barquero y se apostó detrás de una caja gritando:

—Todos a sus puestos de combate. ¡Atención a la orden!

²⁵ E. Salgari, *La Favorita del Madhi*, Milán, RBA Italia, 2021, p. 168.

²⁶ *Ibid.*, p. 191.

(...) Ella apuntó con el rifle hacia él. El griego intentó bajar, pero se dio cuenta de que ya era demasiado tarde.

—¡Matadla! ¡Matadla! —gritó con voz aterrada.

Algunos egipcios levantaron a Fathma, pero sin golpearla. Ella apretó el gatillo y Notis cayó sobre la cubierta de su barco, maldiciendo a Dios y a los hombres.²⁷

El recurso del contexto histórico como telón de fondo de la novela es muy frecuente no solo en Salgari, sino también en otros autores de novelas de aventuras. Salgari se centró mucho en las dinámicas de la colonización, como lo atestigua su ciclo de novelas más famoso, el indomalayo, que tiene como protagonistas a Sandokán y Yáñez. En este ciclo, uno de los personajes femeninos principales es Mariana, hija del Lord James Guillonk, quien decide abandonar su alto estatus social entre los colonizadores para ponerse del lado de Sandokán y de aquellos que reclaman sus tierras y su libertad al hombre blanco. Mariana es una chica delicada, aunque decidida, no una guerrera ni una aventurera. Tiende a mantenerse al margen de la acción a pesar de su férrea fuerza de voluntad. Se podría pensar, por tanto, que las mujeres más «salvajes» y belicosas pertenecen a aquellos pueblos que en aquella época eran considerados «menos civilizados», pero como vemos precisamente en *La favorita del Madhi*, no es así. Elenka es tan sanguinaria y apasionada como Fathma, hasta tal punto que en su duelo final se las compara con tigresas luchando: “Era algo extraño, fantástico, terrible, ver a esas dos mujeres sedientas de venganza, cegadas por la furia (...) abrazarse mutuamente y buscar todas las astucias, todos los medios posibles para destrozarse. Parecían dos tigres que querían devorarse mutuamente”²⁸.

Hay dos mujeres que se disputan al amante, un motivo muy recurrente en la literatura, pero esta vez, en lugar de disputárselo con subterfugios y engaños, las dos se desafían abiertamente a un duelo. Por lo tanto, se asemejan más al motivo de dos hombres que se disputan a una mujer y que, muy a menudo, recurren a las armas y a los duelos para decidir cuál de los dos es más digno de tenerla. También en la dinámica entre Fathma y su esclavo Omar hay una especie de subversión del orden tradicional: es la mujer la que anima al hombre. En *El capitán Tormenta* siempre está presente este motivo de la «inversión» de los roles, ya que Gastón desempeña el papel clásico de la «damisela en apuros» y Eleonora el del valiente príncipe azul que se lanza a la aventura para salvarla. Recuerdo que también en *Yolanda, la hija del Corsario Negro* es la chica la que protege al pirata herido. Este cambio de los roles tradicionales podría relacionarse con el concepto del papel «castrador» que desempeña la mujer en las obras de Salgari, concepto expresado por Fioraso también en *Sandokán, amor y sangre*. Según Fioraso, las heroínas de Salgari tienden a debilitar a los hombres que las acompañan, como Mariana, que apacigua el espíritu de tigre en Sandokán. De hecho, vemos que Gastón queda eclipsado por Eleonora porque está débil debido a las torturas sufridas; Morgan ha sido alcanzado por una bala y, por lo tanto, necesita la protección de Yolanda; el Corsario Negro está perpetuamente perseguido por el duelo de sus hermanos y el sentimiento de culpa. Por lo tanto, son hombres que no están en plena forma los que son superados por el poder femenino, y de hecho parece que, para destacar a la mujer, el hombre debe necesariamente ser debilitado. En *La favorita del Mahdi* ocurre precisamente eso: Fathma logra triunfar porque Abd-el-Kerim, que según el esquema tradicional debería ser el héroe de la historia, es prisionero y es claramente mucho menos indómito que otros héroes salgarianos, Omar es un esclavo y Notis es el antagonista. Esto permite a Fathma y Elenka brillar y robarles el protagonismo a todos los demás.

La favorita del Mahdi tuvo un enorme suceso entre el público italiano, gracias también a la potente campaña publicitaria que llevaron a cabo los editores de la novela, a pesar de que la historia de Salgari sigue las hazañas de una mujer que formaba parte de un harén y es bailarina, por lo que tiene una clara connotación de

²⁷ *Ibid.*, pp. 177-179.

²⁸ *Ibid.*, p. 259.

mujer promiscua, que enamora a un hombre ya prometido a otra y que, para seguir amándolo, mata a cualquiera que se interponga en su camino. Una figura decididamente escandalosa, pero no por ello menos fascinante.

La capitana del Yucatán

Otro gran éxito de Salgari fue *La capitana del Yucatán* [1899], que también narra las hazañas heroicas de una mujer, pero esta vez con una connotación completamente diferente. Doña Dolores del Castillo es una marquesa, viuda, que ya ha «cumplido» con su papel en la familia patriarcal y lucha por su patria, no por amor. Vemos que en *La capitana del Yucatán* los sentimientos románticos están totalmente ausentes, la mujer actúa por puro espíritu patriótico y de justicia, y así también los hombres que la rodean se sienten impulsados por la admiración hacia ella sin que esta esté «contaminada» por la pasión sensual. Pero esto es posible precisamente porque Doña Dolores ya ha tenido un marido, ya ha sido «poseída» por un hombre, ya ha desempeñado el papel que le ha asignado la sociedad. Sin embargo, no tiene hijos, todavía puede considerarse «pura», una especie de virgen guerrera moderna. La novela tiene como telón de fondo la guerra de independencia de Cuba y se desarrolla casi en su totalidad en el océano, a bordo del *Yucatán*, un buque de guerra diseñado por el padre de Dolores y amado por ella como si fuera sangre de su sangre. A diferencia de Fathma, que se mueve por la ferocidad y conoce el uso de las armas más por instinto que por entrenamiento, Doña Dolores es una soldado, experta en el uso de las armas y en las dinámicas de la guerra, a las que está acostumbrada. La mujer es muy respetada tanto por sus aliados como por sus enemigos, considerada una terrible amenaza para el destino de la guerra. Su segundo al mando la describe como “una mujer que vale por mil capitanes”²⁹.

Una escena emblemática es sin duda la del desayuno, cuando el *Yucatán* es avistado por un crucero enemigo mucho más grande y poderoso, difícil de hundir. Dolores decide entonces no huir, como sugiere Córdoba, su segundo, sino engañar al enemigo disfrazando el barco y a sí misma de inofensivos viajeros. De hecho, el barco puede transformarse por completo: se ocultan los cañones, se bajan las torretas y se oculta el nombre. Del mismo modo, su capitana se «transforma» en mujer, se quita el uniforme militar, se pone un vestido elegante y se adorna con perlas y diamantes.

Doña Dolores utiliza su feminidad para que la subestimen y para seducir al enemigo, gana gracias a su ingenio y sangre fría, mientras que su tripulación tiembla ante la idea de subir a los enemigos al barco para engañarlos. La sensualidad en Salgari es un arma que solo la mujer puede empuñar. En ninguna de sus novelas se describe una escena de violencia sexual, ni siquiera se insinúa. La idea ni siquiera se le pasa por la cabeza a los hombres, ni siquiera a los más viles. Quizás se podría hablar de violencia en *La favorita del Mahdi*, pero solo hasta cierto punto. Sin embargo, las mujeres suelen utilizar su feminidad para imponerse o resolver una situación. Veamos aquí la escena del desayuno, o en *Los dramas de la esclavitud*, donde Seghira seduce al hombre que odia para que confiese su crimen, o incluso Eleonora de Éboli, que disfrazada de hombre seduce a Haradja para liberar a Gastón. Mientras que nunca es el hombre quien seduce a la mujer para resolver la situación o para alcanzar su objetivo, como ocurre en *Los tres mosqueteros*, cuando D'Artagnan seduce a la sirvienta de Milady para acercarse a esta última.

Volviendo a *La capitana del Yucatán*, vemos que, al contrario que Fathma, Dolores es una mujer que utiliza la lógica y el ingenio para derrotar a sus enemigos, aunque no tiene escrúpulos a la hora de atacar los barcos enemigos o disparar contra los insurgentes. Sin embargo, estas decisiones racionales suelen ser sugeridas por su segundo al mando. Es interesante señalar que la novela comienza *in medias res*, con la marquesa dando

²⁹ E. Salgari, *La capitana del Yucatan*, Milán, RBA Italia, p. 56.

voz a su indómito espíritu y su interlocutor tratando de persuadirla para que sea prudente. A menudo, las mujeres en Salgari se presentan con una descripción de su aspecto físico, que se centra, principalmente, en su belleza. Aquí, en cambio, la presentación llega varias páginas más adelante y, aunque Dolores es descrita como una mujer maravillosa, la belleza no es su característica predominante.

Aquella mujer, que dirigía la maniobra como el más intrépido lobo de mar y que guiaba con su propia mano su barco, lanzándolo con una seguridad maravillosa a través de los rompientes de la costa yucateca, era realmente admirable. Había dejado a un lado sus vestidos femeninos, nada adecuados para el mar, y vestía un elegante traje (...) podía tener veinticinco años, o incluso menos. Como se dijo, era alta, de porte elegante, como una gran dama; pero al mismo tiempo resuelta, fiera, lo que delataba una energía indomable.³⁰

En varias ocasiones, Doña Dolores es detenida por sus compañeros o por Córdoba, porque su primer instinto siempre sería lanzarse de cabeza, morir por la patria y por su noble propósito. Como en el diálogo inicial:

—Jugaremos con audacia y pasaremos.

—¡Cuidado, señora! Si la capturan, su belleza no la salvará. (...) Sea prudente.

—O, mejor dicho, esté decidida a todo, señor Viscayno.³¹

O cuando la capitana y algunos de sus marineros quedan atrapados en un túnel, ella prefiere la muerte a la rendición, pero su segundo le propone un plan:

—No nos queda más remedio que rendirnos o dejarnos matar.

—¡Entonces luchemos! —exclamó la marquesa, con tono decidido.³²

En el dramático epílogo de la novela, la muerte de la capitana por su propia mano es nuevamente evitada por Córdoba, en una escena de gran patetismo:

Un verdadero grito de desesperación salió de los labios de la capitana.

—¡Córdoba! (...) —había gritado, exaltada—. ¡Vamos también nosotros a morir junto a esos valientes! (...).

Luego, sin esperar la respuesta del lobo de mar, fuera de sí por la desesperación y la rabia impotente, había dado dos vueltas al timón para lanzar el *Yucatán* entre los colosos americanos e intentar una lucha desesperada o, mejor dicho, buscar la muerte. Córdoba, sin embargo, no había perdido la sangre fría, y de un salto se había abalanzado sobre la marquesa y, tomándola entre sus robustos brazos, la había arrancado del timón, diciendo:

—¡No, doña Dolores, no puedo permitir tal locura!³³

Estas escenas denotan el instinto indómito de la mujer, pero al mismo tiempo su impulsividad pasional, que le impide reflexionar con lucidez. En cambio, el hombre que la acompaña, Córdoba, es racional y frío, calculador y tranquilo. Mitiga la pasión de la capitana y, al mismo tiempo, le da la connotación tradicional de la mujer irracional, que no sigue la razón y que actúa solo basándose en el instinto y la pasión. Sin embargo,

³⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

³¹ *Ibid.*, p. 1.

³² *Ibid.*, p. 160.

³³ *Ibid.*, p. 350.

encontramos una dinámica similar en la pareja Sandokán-Yáñez del ciclo indomalayo. Sandokán sigue muy a menudo su instinto y actúa por impulso, mientras que Yáñez calcula y racionaliza, previniendo las locuras de su compañero. Así pues, vemos que la impulsividad pasional no es una característica puramente femenina en las obras de Salgari, pero está mucho más ligada a la mujer que al hombre. Doña Dolores sigue siendo físicamente una mujer, por muy viril que pueda considerarse su espíritu, y por lo tanto no posee una fuerza y un físico iguales a los de los hombres; de hecho, durante la huida por el bosque, “la marquesa se sentía avergonzada de seguir a sus compañeros”³⁴. Esto no significa que sea débil de espíritu, al contrario. Cuando es capturada se colocan dos centinelas en su puerta y una sirvienta para vigilarla, porque se la considera una mujer formidable, capaz de cualquier cosa. Sus aliados también la consideran así:

Y vio a la marquesa de pie frente a una tronera, con el rifle aún humeante en la mano, en el que introducía tranquilamente un nuevo cartucho.

—¿Has matado al hombre que intentaba acercarse? —le pregunta Córdoba.

—Creo que sí —respondió la marquesa sin volverse. (...)

—¿Sabe, doña Dolores, que admiro su sangre fría? (...) Mata a un hombre y no se conmueve lo más mínimo. Para una mujer, eso es extraordinario.

—Estamos en guerra, amigo mío —respondió la marquesa—. Piense que ese hombre podría, con un disparo bien ajustado, matarnos a usted o a mí.³⁵

La capitana actúa como un soldado, ve al enemigo y dispara. La particularidad es que esta acción es vista por la mujer como algo perfectamente natural, de hecho es su trabajo al ser soldado, pero sorprende a los hombres que la rodean. “Para una mujer”, no conmoverse ante la muerte, incluso la de un enemigo en legítima defensa, es motivo de asombro y admiración. Córdoba sigue sorprendido por ello, a pesar de que conoce perfectamente la situación en la que se encuentran y la naturaleza de la marquesa.

Sin embargo, esto pone de relieve la peculiaridad de estas heroínas: son las únicas capaces de realizar hazañas tan maravillosas. Otra mujer no habría sido capaz de realizar la misma acción, y a menudo esto está relacionado con la guía y la educación de un hombre, en la gran mayoría de los casos el padre. El padre de Doña Dolores diseñó su extraordinario barco, Capitán Tormenta aprendió esgrima de su padre, Yolanda es hija del famoso Corsario Negro y corre su sangre por sus venas, Shima es hija del Gran Daimio. Vemos, pues, que en cierta medida las hijas son una especie de prolongación de sus padres, no son figuras totalmente autónomas. De hecho, a menudo se llama a las mujeres con epítetos como “la hija del Corsario Negro”³⁶ o “la hija del Gran Daimio”³⁷. En el ciclo del Lejano Oeste, en cambio, Minnehaha siempre se asocia con el nombre de su madre, mientras que su padre se representa a menudo como un hombre débil e inepto. Sin embargo, las dos guerreras tienen una connotación decididamente malvada y morirán trágicamente.

La heroína de Port Arthur

La heroína de Port Arthur [1904] es un relato de Salgari publicado en 1904 bajo el nombre de Guido Altieri, uno de los muchos seudónimos del autor, ambientado entre Japón y las costas rusas durante la guerra entre estos dos países. El relato tiene muchos temas en común con otras obras del autor, entre ellos la rivalidad amorosa entre dos mujeres, como ya hemos visto en *La favorita del Mahdi* y como veremos en *El Capitán*

³⁴ *Ibid.*, p. 254.

³⁵ *Ibid.*, p. 135.

³⁶ E. Salgari, *Yolanda la figlia del Corsaro Nero*, Milán, RBA Italia, 2020, p. 102.

³⁷ E. Salgari, *L'eroína di Port Arthur*, Milán, RBA Italia, 2022, p. 93.

Tormenta, pero esta competencia se aclara mediante la alianza de las dos mujeres. Tanto en *La favorita del Mahdi* como en *El Capitán Tormenta*, la rivalidad, en cambio, siempre se resuelve con las armas y da lugar a la muerte de la enemiga de la protagonista. Aquí encontramos a la protagonista, Shima, una hermosa joven japonesa, hija del Gran Daimio de Foyama, que está a punto de casarse con un soldado ruso, Boris Siloff, quien, sin embargo, el día antes de la boda huye de Japón llevándose consigo a su nueva amante, la geisha Naga. El padre de Shima, para limpiar el honor de su hija, se suicida esperando, según la tradición, que el ruso lo imite, y Sakya, el hermano de la heroína, desafía al soldado a un duelo, pero este rechaza cobardemente ambas provocaciones. Shima y Sakya parten entonces hacia Port Arthur, destino de Boris, para matar al hombre y vengar el honor de Shima y la muerte de su padre. La ira de la joven se desplaza entonces del soldado ruso a Naga, la mujer que, según Shima, le ha robado al hombre (siguiendo la mentalidad tradicional que considera más culpable el motivo de la traición que el propio traidor). Sin embargo, el propio Sakya intenta convencer a su hermana de que perdone a la geisha, ya que el único verdadero culpable es Boris:

—Y matarla delante de él —respondió Shima fríamente.

—No, Shima: esa mujer no tiene ninguna culpa y quizá ni siquiera sabe que Boris es tu novio.³⁸

Shima promete entonces no tocar a la geisha, pero en un arranque de ira intentará matarla y solo la detendrá la rápida intervención de su hermano. Al final, tras la huida de la geisha y Boris hacia Port Arthur, el hermano cede a los deseos de Shima y los dos deciden repartirse a los traidores: “respondió la joven, a mí la vida de esa mujer, a ti la de Boris, y seré implacable”³⁹.

Por lo tanto, existe un odio feroz hacia Naga, lo que lleva a Shima a dejar la muerte de su enemigo en manos de la venganza de su hermano, con tal de poder ponerle las manos encima a la geisha que, en su opinión, le ha robado a su novio. Pero cuando finalmente se encuentra cara a cara con la mujer, decide perdonarle la vida, ya que no la ve como una rival o una enemiga, sino como otra víctima más de los engaños del ruso, que considera a las extranjeras como “mujeres que los europeos desprecian y tal vez incluso ridiculizan”⁴⁰, como simples pasatiempos que se manipulan y luego se desechan. Las dos se alían entonces, unidas por un renovado afecto mutuo y un ardiente amor por la patria, y deciden participar también en el ataque japonés contra la base rusa de Port Arthur. El objetivo principal de la protagonista pasa así de la venganza personal al odio hacia los enemigos de su patria. Aquí tenemos precisamente la novedad: que dos mujeres que antes eran rivales se reconcilian por el afecto. Esta dinámica es bastante rara incluso entre los personajes masculinos, sobre todo en *Salgari*, donde los buenos y los malos suelen estar claramente delimitados no solo por los ideales que siguen, sino también por sus rasgos de carácter. Muy a menudo, los buenos son también orgullosos, atléticos y valientes, mientras que los malos son asquerosos, torpes y cobardes. Por lo tanto, es difícil que un personaje del bando de los antagonistas «cambie de bando» y de repente se le describa como un personaje positivo. Cabe señalar que los «buenos» y los «malos» rara vez coinciden con los bandos políticos y religiosos: puede haber soldados enemigos, y por lo tanto antagonistas, valientes, así como aliados cobardes. Un ejemplo claro es el ciclo del *Capitán Tormenta*, donde Muley-el-Kadel, del ejército turco y enemigo del *Capitán Tormenta*, se convierte primero en su aliado y finalmente en su marido, mientras que el capitán Laczinki, del ejército cristiano, traiciona a sus aliados. Sin embargo, es mucho más común que todo un pueblo o bando asuma características positivas o negativas según la historia y los antecedentes del protagonista. Aquí los europeos son asesinos, enemigos implacables y cobardes, pero en *El Capitán Tormenta* este papel lo asumen los turcos, mientras que los europeos son los buenos, los que traen la paz y la justicia.

³⁸ E. Salgari, *L'eroina di Port Arthur*, ob. cit., p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

Volviendo a *La heroína de Port Arthur*, el epílogo de la historia muestra la dramática muerte de Shima y Naga, que, capturadas por el barco del general del ejército ruso, deciden volarse por los aires junto con él para favorecer la suerte de las tropas japonesas. A estas alturas, las dos ya han declarado muchas veces en la historia que solo viven para su patria tras la traición de Boris, por lo que este es el final que cualquiera esperaría. Así pues, nos encontramos con el clásico desenlace de la mujer que se rebela contra su papel tradicional. Ni Shima ni Naga están casadas, no tienen hijos y ni siquiera tienen ya un amante. De hecho, no hay ningún hombre en sus vidas, ya que ambas pierden a todos sus familiares y seres queridos (el padre y el hermano de Shima han muerto, y Naga no tiene familia). No les queda nada más que su patria. Probablemente su muerte se ve afectada por las secuelas de los trágicos finales de personajes como la Camila virgiliana, las Amazonas o Clorinda. De hecho, vemos que las heroínas con un final feliz se casan o ya están casadas: Fathma se queda con el-Kerim, Tay-See con José, Yolanda con Morgan, Seghira con Niombo, Eleonora de Éboli con Muley el-Kadel, etc., etc., mientras que las antagonistas como Elenka, Haradja, Yalla y Minnehaha mueren trágicamente. Una excepción podría ser Doña Dolores, que, a pesar de haber estado casada en el pasado, aún es joven y no parece tener intención de volver a casarse. En *La heroína de Port Arthur*, la novedad radica en el hecho de que las dos mujeres son aquellas por las que el lector se decanta, no son antagonistas crueles (aunque, en realidad, en el ciclo del Lejano Oeste, el lector se ve casi empujado a decantarse por Yalla y Minnehaha, que han sufrido un terrible agravio por parte de la raza blanca) y, a pesar de ello, mueren trágicamente. A menudo ocurre que los personajes masculinos positivos sacrifican su vida por el bien de la patria, aunque en su mayoría se trata de personajes secundarios y no protagonistas, pero es muy raro que esto ocurra con las mujeres. En este relato encontramos, por tanto, dos elementos inusuales para los personajes femeninos de las novelas de aventuras: una amistad sincera entre dos mujeres protagonistas y la trágica muerte de ambas por amor a la patria.

El Capitán Tormenta

El Capitán Tormenta [1905] es una de las obras más conocidas de Salgari después de las series dedicadas al Corsario Negro y Sandokán. Ambientada durante el asedio de Famagusta en 1570, durante la guerra entre Venecia y el Imperio Otomano por la posesión de la isla de Chipre, narra las hazañas del primer espadachín del ejército veneciano, el Capitán Tormenta. Sin embargo, bajo la armadura de este temible capitán se esconde Eleonora, duquesa de Éboli, que ha llegado a la isla junto con el ejército para buscar información sobre su prometido Gastón, hecho prisionero por los turcos. La joven aprendió esgrima de su padre y, gracias a los movimientos secretos que él le enseñó, se ha convertido en la espadachina más fuerte de todo el ejército veneciano. Solo unos pocos hombres de confianza conocen su verdadera identidad, entre ellos El-Kadur, el fiel sirviente y amigo de Eleonora, enamorado de ella.

Ya desde la primera página se presenta a uno de los antagonistas de la historia: el capitán Laczinki, que acusa a Eleonora de ser una mujer delante de los soldados y por ello casi es asesinado por estos. Los dos capitanes deciden entonces someter sus disputas a la habilidad de la espada. Cada día, un joven soldado turco se acerca a las murallas de Famagusta para desafiar a duelo a cualquiera que sea lo suficientemente valiente como para aceptar el desafío: tanto Laczinki como Eleonora lucharán con él para decidir quién es realmente el más fuerte. El joven turco resulta ser Muley el-Kadel, hijo del pachá de Damasco, y será derrotado por Eleonora tras la derrota de Laczinki. Muley demuestra su gran valor y se revela como un guerrero honorable, lo que le distingue inmediatamente de sus compatriotas, que tienen fama de ser astutos y cobardes. Así se establece un sentimiento de estima mutua entre Eleonora y Muley, aunque ambos se encuentran en bandos opuestos. La guerra avanza y la victoria turca es inminente. Eleonora resulta herida por una bala y se esconde en una casamata de Famagusta justo cuando el ejército enemigo invade la ciudad. Será Muley quien la salve a ella y a sus compañeros, ayudándoles a huir en secreto y a localizar al prometido de Eleonora. El conde Gastón Le

Hussière se encuentra en el castillo de Hussif, hogar de la cruel Haradja, una princesa turca enamorada de Muley que tortura y mata a los prisioneros cristianos explotándolos para la pesca de sanguijuelas. Eleonora no tiene suficientes aliados para tomar el castillo por la fuerza, por lo que debe travestirse. La mujer conoce perfectamente el árabe, por lo que se hace pasar por un noble albanés llamado Hamid. Gracias a sus modales corteses y a su personalidad encantadora, consigue seducir a Haradja y liberar a Gastón a cambio de la promesa de matar a Muley el-Kadel, a quien la cruel turca ahora quiere muerto para poder cortejar a Hamid. Eleonora huye con su prometido, casi moribundo por las torturas, y regresa a Famagusta. Pero el capitán Laczinki no ha muerto y avisa a Haradja del disfraz del Capitán Tormenta; así que es él quien vuelve a revelar la verdadera identidad de la mujer, lo que empuja a la turca a perseguir el barco de Eleonora para vengarse. Eleonora consigue escapar tras varias peripecias, pero el capitán Laczinki mata a Gastón, porque él también está enamorado de Eleonora y la quiere por esposa. Finalmente, vuelve a aparecer Muley, que resuelve la situación salvando a Eleonora de sus perseguidores turcos después de que ella finalmente haya matado a Laczinki. Sin embargo, este rescate se considera una traición y Muley debe decidir entre el suicidio ordenado por el sultán o la huida. El hombre decide huir a Italia con Eleonora y los dos se casarán, teniendo luego un hijo. Sin embargo, Haradja aún no está derrotada y, tras años de búsqueda, finalmente consigue secuestrar al niño mientras Muley y Eleonora luchan en el nuevo asedio de Candía. En *El León de Damasco* [1910], segundo volumen del ciclo del Capitán Tormenta (o ciclo del León de Damasco), Eleonora aparece poco, y más en el papel de madre desesperada que en el de heroína como en el volumen anterior. La historia sigue a Muley, que primero salva a su padre, secuestrado por Haradja, y luego a su hijo, llevando a toda la familia de vuelta a Italia.

En el primer volumen de *El Capitán Tormenta*, Eleonora se presenta inmediatamente como una criatura maravillosa, “una joven hermosa, demasiado hermosa para ser una guerrera”⁴¹ y, de hecho, poco después se nos revela que se trata en realidad de una mujer de menos de veinte años. Todos en Famagusta conocen su valor como soldado, e incluso aquellos que conocen su verdadera identidad la admiran sin reservas, aunque a menudo tienden a subestimarla. Los soldados se sienten atraídos por el encanto de este joven comandante, fuerte pero también sensual, a pesar de que no saben quién se esconde bajo el nombre de Capitán Tormenta. Sin embargo, Eleonora es una criatura que abandona su papel tradicional y solo puede hacerlo porque es única y especial. “Otra mujer no habría hecho lo que tú haces”⁴², le dice El-Kadur cuando Eleonora se lamenta de la distancia que la separa de Gastón y de su amor por él.

El Capitán Tormenta tiene muchos rasgos en común con *Jerusalén liberada* [la clásica epopeya de Torquato Tasso], una ciudad sitiada, aunque aquí se trata de Famagusta y no de Jerusalén, la guerra ideológica y no solo política entre cristianos y musulmanes, entre Occidente y Medio Oriente, el amor entre dos paladines de bandos opuestos [Tancredo y Clorinda], una mujer cruel que atrapa a los cristianos en su castillo (aquí la feroz Haradja en lugar de la maga Armida) y una conversión final al cristianismo. Sin embargo, en Salgari los papeles se invierten: son los cristianos los que son sitiados por los musulmanes y es la mujer la que pertenece al ejército cristiano y el hombre al musulmán, es el varón el que se convierte al cristianismo. Además, en este caso hay un final feliz: los dos se casan y tienen un hijo. Es evidente, en esta especie de readaptación, la influencia de la obra de Giuseppe Verdi: en *Los lombardos en la Primera Cruzada* es precisamente Oronte quien se convierte por amor a Giselda. Pero la trama de *El Capitán Tormenta* se basa más en la reescritura de la ópera *Jerusalén*, donde Helena parte hacia Palestina para encontrar a su amado Gastón. Por supuesto, todo lo demás es completamente diferente, pero es interesante observar cómo estas tres obras (*Jerusalén liberada*, *Los lombardos en la Primera Cruzada*, *Jerusalén*) se mezclan y modifican para poner de relieve la figura femenina. Utilizando la terminología de Mario Lavagetto, la mujer se convierte en “sujeto” en Eleonora de Éboli, mientras que el hombre se convierte en “objeto” y “ayudante” en

⁴¹ E. Salgari, *Capitan Tempesta Il Leone di Damasco*, Milán, Garzanti, 2012, p. 6.

⁴² *Ibid.*, p. 18.

el caso de Gastón y Muley. Incluso el principal «antagonista»⁴³ es una mujer, Haradja, ayudada en sus intenciones por Metiub y el capitán Lackzinki. En la reelaboración de Salgari, Eleonora [o Leonor en otras traducciones] de Éboli tiene la pasión y el amor de Helena y Giselda, pero el espíritu guerrero de Clorinda. No es una máquina de guerra sin sentimientos como la guerrera de Tasso. Al contrario, su amor por Gastón es lo que la empuja a participar en la guerra y a arriesgar su vida en el campo de batalla. No es femenina y «pasiva» como Helena, que se deja capturar para entrar en la fortaleza donde está encerrado Gastón. Es una fusión que encierra en sí misma los rasgos más poderosos de las dos figuras: la fuerza física y la pasión amorosa. Además, en la obra de Salgari, la mujer no es «castigada» por haber abandonado su papel: la suya es una historia con final feliz. Y también la mujer que finalmente es «castigada», Haradja, no es asesinada por un varón, sino por Eleonora, otra mujer.

Sin embargo, Eleonora se ajusta más a la estructura tradicionalmente patriarcal que Haradja, por lo que podría sustituir en cierta medida al hombre en esta situación y «restablecer el orden» con la criatura desviada. Al final de la novela, la capitana Tormenta, se casa con Muley y se sabe que los dos tienen un hijo, por lo que parece volver a su estatus tradicional de esposa y madre, al papel que le asigna la sociedad. Pero la particularidad está precisamente aquí: Eleonora no abandona su vestimenta de guerrera, y en la siguiente novela del ciclo la encontramos en Candía [Creta] luchando de nuevo contra los turcos, esta vez junto a Muley, convertido al cristianismo. Por lo tanto, de hecho, no hay una nueva sumisión de la mujer una vez cumplida su empresa y alcanzado su objetivo. También porque, en realidad, su misión aún no ha terminado del todo: persiste la amenaza de Haradja, enfadada con el “buen capitán”⁴⁴ por haberla engañado y seducido. Es interesante señalar que Haradja no está enfadada con Hamid/Eleonora por ser en realidad una mujer, sino precisamente por haberle mentido y engañado. La ira de la turca proviene del engaño y no de la verdad que se esconde debajo. Eleonora tiene una naturaleza dinámica y guerrera, y esto no se ve apaciguado ni siquiera por la maternidad (considerada generalmente la máxima aspiración de una mujer y su objetivo supremo en la vida). Solo la muerte de su acérrima enemiga podrá finalmente calmarla, pero no sabemos si Salgari habría continuado el ciclo del Capitán Tormenta con otras novelas como ya había hecho con las de Sandokán y el Corsario Negro, porque un año después [1911] de la publicación de *El león de Damasco*, el autor fallece.

Eleonora no se deja detener por nadie. Gastón ha sido capturado y se encuentra en una isla devastada por la guerra: ella se viste de soldado y se alista en el ejército. Su amado se encuentra en un castillo impenetrable, en manos de una mujer cruel: ella se hace pasar por un hombre para seducirla y convencerla de que lo libere. También es interesante esta elección del personaje de Haradja, que se asemeja un poco a los personajes del emir de Ramla en Verdi y de Armida en Tasso, pero a diferencia de esta última, no utiliza armas mágicas ni la seducción para mantener prisioneros a los cristianos. Haradja es un personaje extremadamente humano, casi más humano que Eleonora, a pesar de que a menudo se la compara con un tigre por su ferocidad bestial. Es una mujer que creció en la crueldad de los harenes, acostumbrada a la lucha y a la sangre por su tío, el pachá Alí, en sus barcos de guerra y en el castillo de Hussif.

Por otra parte, no eran solo los sultanes los que avivaban la ferocidad otomana: también las sultanas contribuían a ello estrangulando a sus rivales o arrojándolos vivos al Bósforo durante el fatal saqueo. Se puede decir, de hecho, que rivalizaban con sus amos y señores, manchando ampliamente el serrallo de sangre. (...) No es de extrañar, pues, que Haradja, nieta de un corsario argelino que más tarde se hizo famoso por masacrar a todos los prisioneros que caían vivos en sus manos, fueran capitanes o humildes soldados, no se impresionara demasiado al aplicar algunos de los atroces suplicios que Mehmed III había inventado durante las breves pausas bélicas.⁴⁵

⁴³ M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Milán, Garzanti, 1979, p. 43.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 358.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 303-304.

Vemos, por tanto, que la crueldad de Haradja no es innata, o al menos no del todo, sino que está causada por el entorno donde ha vivido, lo que la convierte a los ojos del lector en una criatura de hecho humana y no monstruosa como puede parecer a primera vista. Pero, condicionada o no, una mujer tan feroz y malvada no puede sobrevivir y encontrará su violento final a manos de la propia Eleonora. Haradja, al igual que el Capitán Tormenta, es muy hábil en el uso de las armas y se ha convertido en una temible espadachina gracias a las enseñanzas de su capitán de armas Metiub, quien a su vez desea aprender esgrima con Eleonora. De hecho, Metiub hace todo lo posible por convencer a Eleonora (de quien en ese momento todavía se cree que es el noble albanés Hamid, la identidad que había creado para infiltrarse en Hussif) a enseñarle los movimientos secretos del arte de la espada. Por lo tanto, Eleonora se encuentra en la cima de la pirámide de los espadachines: vence a Muley, la primera espada turca, en un duelo y derrota con la espada primero a Metiub y luego también a Haradja, hiriéndola gravemente. Haradja es una mujer no solo cruel, sino también viciosa y caprichosa, que se rodea de todo tipo de lujos, bebe y fuma a pesar de ser mujer y musulmana, diferenciándose en todos los aspectos de la pura y valiente Eleonora, pero adquiriendo connotaciones extremadamente reales y humanas.

Como hemos dicho, el Capitán Tormenta se define no solo por su habilidad guerrera, sino también por sus sentimientos amorosos, primero hacia Gastón Le Hussière y luego hacia Muley el-Kadel, y finalmente en *El León de Damasco*, hacia su hijo Enzo, secuestrado por Haradja. Es especialmente interesante su relación amorosa con Muley, ya que este último es un hombre extremadamente viril, hábil y valiente, y no se tiene esa sensación de «castración» que se siente con Gastón. El turco es un excelente guerrero, la primera espada del ejército del sultán, pero no tiene ninguna esperanza de vencer a las habilidades del Capitán Tormenta. Sin embargo, hasta el final, Eleonora es subestimada por los hombres que la rodean. En la batalla final, cuando ella y sus aliados siguen huyendo de Metiub tras salir con éxito del castillo de Hussif (aunque, debido a la traición de Lackzinki, Gastón perderá la vida), El-Kadur le pregunta si necesita que la lleve en brazos, pero, obviamente, Eleonora se niega. Cuando se produce el último enfrentamiento con Lackzinki, Metiub le grita: “¡Ocupate tú de la mujer, capitán! (...) con cuatro golpes estarán todos en el suelo”⁴⁶. Pero Salgari comenta rápidamente: “El turco se equivocaba. Tenía ante sí a un buen espadachín”⁴⁷. Metiub ya había luchado anteriormente contra Eleonora, pero ella se hacía pasar por un hombre y el turco había admirado sus espectaculares habilidades: ahora que la máscara ha caído y la capitana Tormenta ha vuelto a ser una mujer a sus ojos, también ha vuelto a ser considerada débil. El único que parece no subestimar a Eleonora es Muley el-Kadel, aunque durante la desesperada huida de Candía se muestra muy aprensivo con la mujer. Pero probablemente esto se deba más a las condiciones de hambre y agotamiento en las que se encuentra, debido al prolongado asedio de la ciudad. En varias ocasiones, el turco reitera que su esposa lo ha vencido con la espada, sin sentir ninguna vergüenza al admitirlo, y la considera, de hecho, su aliada más poderosa. Cuando Muley y sus compañeros se ven acorralados por una patrulla turca, la solución del hombre sería enfrentarse a los enemigos a cara descubierta junto a su esposa:

—¿Y si intentamos una carga?

—No, señor: son demasiados. (...)

—Sin embargo, con mi esposa, me sentiría capaz de cargar contra ellos y barrerlos.⁴⁸

También al principio de la novela *El León de Damasco*, cuando la pareja descubre que Haradja ha secuestrado a Enzo, su hijo, y no tiene intención de liberarlo, Muley disuade a su esposa de acompañarlo en la misión de rescate con estas palabras: “Si yo cayera en la lucha, ¿quién quedaría para salvar a Enzo? Tú”⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 559.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 365.

Pero justo antes de asaltar el barco donde se encuentra el niño, Muley va a rescatar a Eleonora en Candía, que está a punto de ser capturada. Probablemente se trate de un artilugio del autor para dejar el campo libre al León de Damasco, sin que este quede eclipsado por la capitana Tormenta, pero al mismo tiempo para que esta última no adquiriera la connotación de un personaje débil.

Al igual que en *La favorita del Mahdi* [1887], en esta dupla de novelas también encontramos un encarnizado duelo entre dos mujeres. A pesar de que Haradja estuvo enamorada de Muley y de que este se casó con Eleonora, la rivalidad entre las dos mujeres no puede considerarse realmente una rivalidad amorosa. Haradja desea ante todo venganza por haber sido engañada por Hamid, el *alter ego* de Eleonora, y por haber sido derrotada por la mujer y Muley. En las novelas de aventuras, las mujeres suelen desempeñar papeles secundarios. Es raro que sean las protagonistas, pero aún más raro es que varios personajes femeninos tengan una relación entre sí. A menudo, las mujeres que aparecen en las novelas de aventuras tienen relaciones afectivas basadas en lazos de sangre, como madres e hijas, o de subordinación, como sirvientas y amas; o bien sus vínculos se deben a una rivalidad amorosa. En cambio, lo que une a Haradja y Eleonora es un odio que solo en mínima parte está condicionado por el amor al mismo hombre.

La nieta del pachá apretó los dientes como una joven tigresa y luego palideció. Nunca había podido perdonarse a sí misma por haber amado, aunque fuera solo durante unos días, a una mujer creyéndola de buena fe un valiente capitán albanés (...) dijo con voz sibilante, Haradja:

—Vengarme de tu atroz broma.⁵⁰

Otra diferencia con el duelo en *La favorita del Mahdi* son las modalidades del enfrentamiento: en *El León de Damasco*, el duelo es público, visto y aclamado por dos ejércitos enteros que consideran a esas dos mujeres no inferiores a un guerrero común, sino más bien aún más apreciadas. “Las murallas, las terrazas de las torres e incluso las almenas de las murallas se habían llenado de guerreros, ansiosos por asistir a otro triunfo del Capitán Tormenta”⁵¹.

En otros autores de novelas de aventuras, es difícil encontrar una relación similar entre dos mujeres, que se odian genuinamente y están dispuestas a matarse a espada para vengar las injusticias sufridas. Sin embargo, se encuentran mujeres fuertes que luchan con todos los medios necesarios para alcanzar sus objetivos, como la maravillosamente inquietante figura de Milady [el personaje femenino de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas].

La libertad de la mujer fuera de la sociedad patriarcal

Como hemos podido ver en la mayoría de las novelas del siglo XIX en las que el género novelesco desempeña un papel importante, y sobre todo en las novelas de aventuras, la mujer tiene poco espacio. No solo como personaje dentro de la ficción, sino también en la figura real y corpórea de la escritora. Son muchas las mujeres que en el siglo XIX se dedican a la literatura, pero muy pocas de ellas, y en su mayoría desconocidas, escriben novelas de aventuras. La gran mayoría de las autoras de esta época se inclinan por el mundo de la *novel*, la introspección y la investigación de la sociedad, a menudo centrándose precisamente en la posición de la mujer en ella. En esta categoría encontramos autoras de la talla de Jane Austen, Mary Ann Evans (alias George Eliot), Charlotte y Emily Brontë, Elizabeth Gaskell, Grazia Deledda... y estas son solo algunas de las grandes escritoras del siglo XIX que han pasado a la historia de la literatura. Podemos

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 355-356.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 352-353.

encontrar trazas de *romance* en obras como *Cumbres borrascosas*, *El molino del Floss* o *Indiana*, pero ocultas, hibridadas, manipuladas. El género novelesco, después de todo, se considera un tipo de ficción «no seria» y «popular»⁵², que debe dejarse para esa parte de la población considerada menos culta: el pueblo llano, los jóvenes y las mujeres.

Lo novelesco se crea con este proceso de enmarcar la aventura extraordinaria, o la experiencia del sujeto extraordinario que habla, y manifestar que es impracticable para todos: en esencia, impracticable para quienes permanecen dentro de los límites rituales de la familia y la educación.⁵³

No es el tipo de narrativa apreciada por la crítica o la alta sociedad y, por ello, debe ocultarse bajo las formas realistas, serias y aceptables de la *novel*.

En la *novel*, el escriba recopila fabulaciones (...) solo para objetivarlas en documentos a los que someter a la consideración de la conciencia. El descubrimiento de la *novel* es, en definitiva, el descubrimiento de un sueño de orden global, que sin duda debe ponerse en relación con el gran internamiento de la locura en los siglos XVII y XVIII: el sueño de circunscribir toda la extrañeza, la dimensión extrafamiliar de la violencia y las intensidades libres; ponerla en documentos y, por así decirlo, devolverla a la familia, familiarizarla en su internamiento, colocándola dentro de los registros de la sociedad.⁵⁴

Al interior de la *novel*, el hombre estudia y racionaliza la realidad que ve a su alrededor, investiga la civilización, las relaciones humanas, la conciencia interior, la moral y los mecanismos que hacen que el hombre sea capaz de vivir en sociedad. El *romance* y la aventura provienen del «exterior»⁵⁵ de la civilización, de un mundo más salvaje y que en parte escapa al control disciplinado y riguroso del hombre. La narrativa de aventuras y el *romance*, que relatan acciones extraordinarias imposibles para las personas comunes y se centran en las pasiones y los instintos incontrolados del hombre, son consumidos principalmente por las categorías humanas que se encuentran fuera de la élite cultural. Entre ellas se encuentran las mujeres, especialmente las menos ricas y con menor nivel educativo. Sin embargo, el género femenino tiene, precisamente, una posición subordinada al hombre en este tipo de literatura, y los personajes que se rebelan contra los roles impuestos suelen clasificarse como otras criaturas, no humanas, como por ejemplo las imágenes de Milady como mujer-demonio o de Haradja como tigre feroz.

La humanidad es definida por los hombres, por lo que las mujeres, que no son hombres, no son humanas. De ahí la necesidad de que sean dominadas por los hombres, y si las mujeres se rebelan contra este dominio, se convierten en monstruosas.⁵⁶

En las novelas de carácter más introspectivo, que se centran en la reflexión, vemos, en cambio, que los personajes femeninos abundan y a menudo desempeñan papeles importantes en la trama. Ejemplos claros en este sentido son *Mujercitas* y *Jane Eyre*, o incluso *Orgullo y prejuicio*, *Madame Bovary*, *Middlemarch*, etc. Por lo tanto, la mujer se encuentra a menudo en el centro de la trama que privilegia la introspección y la estaticidad frente a la que privilegia la dinámica y la acción. Las protagonistas de estas novelas introspectivas son mujeres que se adaptan, o se ven obligadas a adaptarse, a las normas de la civilización occidental y de la sociedad patriarcal. Las que intentan rebelarse contra estas reglas impuestas lo hacen casi siempre siguiendo

⁵² G. Celati, *Finzioni occidentali, Fabulazione, comicità e scrittura*, Turín, Einaudi, 1986, p. 41.

⁵³ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 41

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ J. Ellison Sady Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy, and the Fear of Female Power* (2019), trad. it. *Il mostruoso femminile: il patriarcato e la paura delle donne*, Perugia, Tlon, 2021, p. 13.

las normas sociales y el papel femenino tradicional, o como mucho alejándose ligeramente de ellos. Personajes como Jane Eyre o Margaret Hale buscan la libertad individual siempre dentro de las reglas de la misma sociedad que las oprime.

La narrativa de aventuras, ambientada fuera de esta estructura social rígida y controlada, rara vez figura entre las novelas escritas por mujeres del siglo XIX. Encontramos algunos ejemplos en obras de literatura infantil, como en el caso de Vincenzina Ghirardi Fabiani, alias Fabiola, que escribió varias novelas por entregas en el *Novelliere Illustrato* junto a Emilio Salgari y otros autores. Su novela de aventuras *Vita eccentrica* tuvo un gran éxito entre los jóvenes, hasta tal punto que el propio Salgari escribió la continuación de la historia en *Los bandidos del gran desierto*.⁵⁷ Pero en la literatura de aventuras para adultos, o al menos no destinada principalmente a jóvenes, no hay escritoras conocidas. Se podría citar el caso llamativo de Mary Shelley y su novela gótica *Frankenstein o el moderno Prometeo*, que, sin embargo, se centra principalmente en la investigación de la conciencia humana y los lazos familiares, por lo que se parece más a una *novel* que a un *romance*. Además, en *Frankenstein* no hay personajes femeninos particularmente emancipados o que tengan un papel central en la trama. Por lo tanto, debemos aceptar el hecho de que en el *romance* de aventuras del siglo XIX encontramos casi exclusivamente personajes femeninos creados y descritos por hombres, que tienden, por lo tanto, a satisfacer la visión masculina y subordinada de la mujer.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, de los personajes femeninos de la novela de aventuras, pocos están presentes en los espacios realmente aventureros o violentos, fuera del entorno urbano o doméstico. En estas obras, las mujeres suelen tener papeles menos activos que los personajes masculinos. Si comparamos a Salgari con Dumas y Stevenson, se observan varias diferencias en la forma de describir a la mujer. En las obras de Stevenson, lamentablemente, la representación de los personajes femeninos tiene poco espacio, pero tanto en la madre de Jim Hawkins como en Alison Durie vemos una fuerte voluntad y un carácter independiente que no se ven eclipsados por los personajes masculinos. En las novelas de Dumas abundan las figuras femeninas, que tienen papeles dinámicos y complejos, compiten ferozmente con los hombres por el espacio en la trama y tienen personalidades variadas e intrigantes. Sin embargo, a menudo siguen estando subordinadas al varón y a las normas de la sociedad patriarcal, con algunas raras excepciones: Milady utiliza a los hombres a su antojo, engaña y mata según sus deseos, mientras que Eugenie rechaza el vínculo del matrimonio y la consiguiente pérdida de libertad, prefiriendo a la comodidad una vida en fuga, ganándose la vida con sus propias habilidades.

En Salgari, la mujer conserva en parte el aura divina e intocable que tenía en la literatura clásica, dividida entre la virgen sagrada y la amazona guerrera. Esto permite a los personajes femeninos realizar acciones extraordinarias, incluso superiores a las de los hombres, pero no les permite tener personalidades demasiado complejas o moralmente ambiguas. Las diversas heroínas de Salgari no tienen temperamentos demasiado diferentes entre sí, tienden a replicar esencialmente los mismos elementos de carácter. Aunque, a decir verdad, no hay por parte del autor una investigación introspectiva que permita a los personajes, tanto varones como mujeres, delinear claramente su carácter más allá de las acciones realizadas.

Por lo tanto, podemos observar una tendencia en parte contradictoria en la literatura del siglo XIX: el *romance* se deja a las categorías menos cultas, entre ellas las mujeres, pero son pocos los personajes femeninos representados en él y pocas las escritoras que se dedican a él. La *novel*, por otro lado, tiene una abundante representación femenina y son muchas las mujeres que publican obras de este tipo. Simplificando y pasando por alto el hecho de que la mayoría de las obras no encajan únicamente en una de estas dos categorías, podemos definir el *romance* como la literatura de la acción, una narrativa más desenfadada y menos culta, y la *novel* como la de la introspección, una narrativa más culta y prestigiosa. Las mujeres

⁵⁷ C. Gallo y G. Bonomi, *Emilio Salgari*, ob. cit., p. 290.

quedan así relegadas principalmente a los espacios estáticos de la reflexión, la investigación de la moralidad y la sociedad, mientras que se las excluye de los espacios abiertos, salvajes e incontrolados de la aventura. La aventura y el *romance* son relegados por los «adultos civilizados» a las secciones dedicadas a los «niños» y los «ignorantes»⁵⁸, para que luego puedan resurgir en las obras, evocados precisamente por personajes pertenecientes a las categorías subalternas como las mujeres, los jóvenes y el pueblo llano. Sin embargo, paradójicamente, las mujeres solo pueden ser consumidoras de este tipo de novelas, no personajes activos y centrales en la trama, y además es inconveniente que lean ciertas obras, porque debido a su «inmadurez» y «debilidad intelectual» congénitas⁵⁹ corren el riesgo de ser desviadas por las ideas del *romance*. La mujer, por lo tanto, vive en una sociedad que tradicionalmente tiende a excluirla de la cultura considerada «alta», pero al mismo tiempo es mal vista cuando lee obras de lo que se considera literatura «baja». La mujer está obligada a verse reflejada en esa literatura [la *novel*] que prefiere la estaticidad, el realismo, la investigación de la sociedad contemporánea y de los vínculos interpersonales, en aquella literatura donde los personajes deben atenerse a las reglas y a los roles impuestos por la civilización, por la rígida estructura de tipo patriarcal. Se considera inconveniente y poco apropiado que la mujer se deleite leyendo sobre pasión, aventura e irracionalidad, sobre personajes empujados por la libertad de acción, que se mueven en entornos que escapan al control del hombre. Probablemente se considera peligroso para el equilibrio social que la mujer pueda considerarse capaz de elegir su propio destino, que pueda pensar en abandonar las normas impuestas por el hombre.

Un monstruo es un cuerpo que debería haber sido sometido, pero que se ha convertido en una amenaza desmesurada: un monstruo es una mujer que se ha sustraído al control (del hombre).⁶⁰

Conclusiones

Hay, por lo tanto, una particularidad en la obra de Salgari: aunque sus novelas pueden clasificarse sin duda como *romance* de aventuras, están pobladas por mujeres fuertes e independientes, que se mueven libremente en espacios alejados de la civilización. La mayoría de los personajes y protagonistas siguen siendo masculinos, pero muy a menudo las mujeres no se someten a ellos, sino que, en muchos casos, ocurre lo contrario. Muchas mujeres leían la obra de Salgari y, por lo tanto, leían sobre heroínas indomables que se abrían camino en el mundo de los hombres con las armas, abandonando, aunque no del todo, sus roles tradicionales. Figuras que, como Eleonora de Éboli o Mariana, permanecen ancladas en sus roles de amantes, esposas y madres, pero sin que esto les prive de la libertad de actuar. Estos dos casos en particular son de alguna manera emblemáticos: Mariana está dispuesta a vivir entre piratas y armas con tal de permanecer al lado de Sandokán (a pesar de que al final es este último quien abandona la piratería por amor); Eleonora, una vez casada y con un hijo –lo que tradicionalmente se considera la máxima aspiración para una mujer–, se niega a quedarse en casa y se marcha junto a Muley para luchar.

Es cierto que la mujer, para poder moverse libremente, debe adoptar comportamientos canónicamente masculinos y abandonar, aunque sea temporalmente, sus vestimentas femeninas. Mantener los modales comúnmente asociados a las mujeres impide la posibilidad de aventurarse fuera del entorno «civilizado». Esta concepción persiste aún hoy en día, por lo que es impensable que pudiera haberse superado hace dos siglos, pero en las novelas de Salgari podemos observar algunas desviaciones de esta regla general. Heroínas como Capitán Tormenta y Doña Dolores visten ropas masculinas y se integran perfectamente en el ejército, a pesar de que nunca pierden por completo su feminidad y ellas mismas no la rechazan. Sin embargo, vemos

⁵⁸ G. Celati, *Finzioni occidentali*, ob. cit., p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰ J. Ellison Sady Doyle, *Il mostruoso femminile*, ob. cit., p. 19.

que se comportan de una manera decididamente más masculina que los personajes femeninos que se mueven en los entornos «civilizados» urbanos y domésticos.

En *La heroína de Port Arthur* hay una excepción a esta regla general: Shima y Naga permanecen casi totalmente ancladas en su feminidad incluso cuando se encuentran en medio de una operación de guerra. En cualquier caso, el abandono de las características percibidas como más femeninas con el fin de emanciparse es una herencia que sigue vigente en nuestra realidad cotidiana. Las mujeres analizadas en estas novelas se ven, por lo tanto, generalmente «obligadas» a adoptar características tradicionalmente asociadas al género masculino, como la destreza con las armas, la fuerza física, la frialdad o la crueldad⁶¹ para poder abandonar el ámbito doméstico.

Los personajes femeninos de Salgari no son, por tanto, completamente libres y autónomos de la influencia del patriarcado. A menudo, se les ve casi como una prolongación del padre (Doña Dolores, Yolanda, Shima...) o tienen como único amor la patria, aspirando a menudo, sin embargo, a la vida matrimonial o a la familia tradicional. Las mujeres que se alejan completamente de estas características siempre tienen la connotación de antagonistas y son castigadas con la muerte por su alejamiento de las virtudes femeninas canónicas. Personajes como Haradja, Yalla y Minnehaha se dedican por completo a la venganza personal y a la satisfacción de sus propios deseos, abandonando por completo las virtudes clásicas asociadas a las mujeres, como la compasión, la modestia y el pudor. Haradja fuma y bebe como un hombre, desea poseer a Muley y, cuando se lo niegan, ordena su muerte; Yalla y Minnehaha no respetan a ningún hombre, ni siquiera a su padre o a su marido, y solo desean venganza, poder y libertad. En el ejemplo de Yalla y Minnehaha, este trágico final también puede atribuirse a la presencia dominante de la tragedia en las obras, donde en otros lugares prevalece el melodrama. A pesar de esta herencia de derivación clásica vinculada al castigo de la mujer desviada, gracias a una combinación de varios factores –la influencia del melodrama, la posible contribución de la esposa, el abandono desenfadado de las convenciones sociales–, en la obra de Emilio Salgari podemos leer sobre mujeres extremadamente fuertes y emancipadas para su época.

⁶¹ Este discurso se relaciona con el estudio de los roles de género, el género y los estudios *queer*, específicamente la teoría de la naturaleza puramente cultural de la identidad de género, que rechaza la concepción de que ciertas características de comportamiento son innatas, derivadas del sexo biológico. Se trata de conceptos demasiado amplios y complejos para tratarlos aquí, por lo que me limitaré a indicar algunos libros sobre el tema: J. Butler, *Cuestión de género. El feminismo y la subversión de la identidad*, de 2013, y J. Lorber, *Más allá del género. Las nuevas paradojas de la identidad*, de 2022.