

FEMINISMO Y MISOGINIA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA



VV AA

Las obras literarias contienen informaciones muy útiles acerca de la mentalidad dominante en la época en que fueron escritas, por lo que pueden considerarse fuentes para la Historia.

En este libro se analizan obras de autoras y autores tan significativos como Fernando de Rojas, Fray Luis de León, Lope de Vega, Nicolás Fernández de Moratín, Emilia Pardo Bazán, Josefina Aldecoa, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel, María Zambrano y Montserrat Roig. En ellas se descubren espacios, objetos y funciones asignadas a las mujeres, así como, también, su mundo de relaciones, su comportamiento y discurso, a través de los cuales se puede deducir si expresan un pensamiento propio y libre o si se adecuan al patriarcal dominante. El marco del análisis es la crítica feminista, realizada desde el ámbito literario, histórico y filosófico, lo que da a la obra un carácter interdisciplinar, buscado y querido.

Coordina la obra Cristina Segura Graiño, de la Universidad Complutense de Madrid, autora de numerosos libros sobre Historia de las Mujeres, metodología e historiografía feminista.



Feminismo y misoginia en la literatura española

*Fuentes literarias para
la Historia de las Mujeres*



Cristina Segura Graño
(Coord.)



AA. VV.

Feminismo y misoginia en la literatura española

Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres

ePub r1.0
Titivillus 06.08.18

Título original: *Feminismo y misoginia en la literatura española.*
Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres

AA. VV., 2001

Diseño de cubierta: Francisco Ramos

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html



Autoras

CRISTINA SEGURA GRAÍÑO, coordinadora de esta obra, es profesora de Historia Medieval en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado diversos libros sobre Historia de las Mujeres en la Corona de Castilla y sobre metodología e historiografía feminista. Actualmente es presidenta de la A. C. Al-Mudayna, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y de la AEIHM^[*].

MARÍA DE LA SOLEDAD ARREDONDO es profesora de Literatura española en la Universidad Complutense de Madrid y especialista en el Siglo de Oro.

OLIVA BLANCO CORUJO es profesora de Enseñanza Secundaria y crítica literaria. Ha publicado numerosos artículos sobre las polémicas feministas en los siglos XVII y XVIII y ha traducido obras relacionadas con el pensamiento de las mujeres.

LILIANA COSTA STAKSRUD es escritora y poeta Argentina. Se dedica a la crítica literaria y a dar cursos y conferencias sobre mujeres literatas.

GLORIA FRANCO RUBIO es profesora de Historia Moderna en la Universidad Complutense de Madrid, tiene publicaciones sobre Historia de las Mujeres y pertenece a la AEIHM y al Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM.

JOSEMI LORENZO ARRIBAS está realizando su tesis doctoral en el Departamento de Historia Medieval de la Universidad Complutense de Madrid sobre las mujeres y la música en la Edad Media. Ha publicado diversos artículos sobre este tema y sobre Historia de las Mujeres. Es miembro de AEIHM.

FINA LLORCA ANTOLIN, profesora de lengua catalana, trabaja en Madrid para la Generalitat de Cataluña. Coordina un Seminario de Literatura catalana del Centro de Autoaprendizaje de Catalán. Colabora con la UNED y la Universidad Complutense de Madrid en materias relacionadas con el catalán.

MARÍA DEL CARMEN MUÑOZ RUIZ está realizando su tesis doctoral en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro de la AEIHM.

ALICIA REDONDO GOICOECHEA es profesora de Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado diversas obras sobre crítica literaria feminista. Asimismo ha llevado a cabo ediciones críticas de autoras castellanas como María de Zayas y Ana María Matute.

BEATRIZ SIMO ROIG es profesora de Filosofía en un Instituto de Secundaria y especialista en mujeres filósofas.

Índice

Prólogo de Marián López

1. Introducción histórica.

Las fuentes literarias en la Historia de las Mujeres. *Cristina Segura Graíño*

2. Introducción literaria.

Teoría y crítica feminista. Literatura femenina. Características. Conciencia de género y literatura. Feminismo de la diferencia. Feminismo polifónico. *Alicia Redondo Goicoechea*

3. Las mujeres en *La Celestina*.

La Celestina, fuente literaria. Las mujeres en *La Celestina*: espacios y quehaceres. Los hombres. La toma de decisiones. El amor. La religión. La sociedad patriarcal en *La Celestina*. *Cristina Segura Graíño*

4. Fray Luis de León: un misógino progresista en la «querrela de las mujeres». Relectura de *La perfecta casada*.

Un éxito editorial y un fetiche pro- y anti-. Lectura feminista de la estructura y de los contenidos programáticos de la obra. La excelencia del encerramiento y la colonización del cuerpo. *Josemi Lorenzo Arribas*

5. La mirada de Lope de Vega sobre la mujer, en las *Novelas a Marcia Leonarda*.

Cuatro novelas cortas. Digresión participativa: omnipresencia de la dama. La destinataria, una mujer lectora. Opinión de Lope de Vega sobre las mujeres. *M.ª Soledad Arredondo*

6. Nicolás Fernández de Moratín y *El arte de las putas*.

Misoginia y objetualización de las mujeres entre la élite ilustrada. Moratín y los intelectuales ilustrados. *El arte de las putas*. Visión moratiniana sobre las prostitutas. La realidad social de la prostitución. *Gloria Franco Rubio*

7. La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán. Notas sobre *La Tribuna*.

La funesta manía de las clasificaciones. Importancia de los prólogos y simbolismo de los nombres. Espacio privilegiado: la fábrica de tabacos. ¿Protagonismo obrero o protagonismo de una obrera? Algunas cuestiones formales. *Oliva Blanco Corujo*

8. Josefina Aldecoa: el sueño de la educación en *Historia de una maestra*.

Historia de vida. Estructura de la obra. Personajes. Temas: relaciones de clase; el sueño de la educación; relaciones de género. *María del Carmen Muñoz Ruiz*

9. *La plaça del Diamant*, de Mercé Rodoreda. ¿Una novela de amor?

La voz narradora. Cuestiones de estructura. Relación entre personaje femenino y personajes masculinos. Relaciones de amistad entre mujeres y entre hombres. Madres y padres: orfandad simbólica. Maternidad. Muerte de Colometa y nacimiento de Natalia. Símbolos. Legitimidad y necesidad de llamar «feminista» a nuestro análisis. *Fina Llorca Antolín*

10. Rosa Chacel: el artificio de la memoria.

La gallina Chacel. La chocante Chacel. Aproximación a un país y a un tiempo.

Haciendo amistades. Últimas ocurrencias. *Liliana Costa Staksrud*

11. [María Zambrano. La razón poética, una forma adecuada de espejar la vida.](#)

Cómo la perciben y cómo la tratan sus colegas. Lo que dice de sí misma y de las mujeres. Su propia identidad. *Beatriz Simó Roig*

12. [El difícil arte de la memoria: *L' hora violeta*, de Montserrat Roig.](#)

¿Quién era Montserrat Roig? Un acercamiento a la novela *L' hora violeta*. Cuestiones de estructura. ¿Qué se pregunta la novela y qué nos pregunta? *Fina Llorca Antolín*

— Prólogo —

Este libro habla de la memoria como necesidad. De pasado, de escritura y de olvido. De silencio y opresión sobre las vidas y experiencias de las mujeres. De una voz que se escribe sólo a sí misma desoyendo las otras. Y de unas voces calladas y olvidadas, las voces femeninas. Esta obra habla de la necesidad de contar, de relatar, de rehacer la vida en el relato, de imaginar la vida recordándola.

El ejercicio del recuerdo forma parte de nuestro presente. «La apuesta por la memoria es la lucha contra el poder del olvido», señala Barcena en La esfinge muda. «La memoria forma y educa la conciencia, una conciencia que es la interiorización del discurso de los otros en el discurso del yo. Pero —continúa— al incorporar el discurso y la experiencia de los otros, a través de la memoria, en mi propio discurso me veo obligado a desestructurarlo, a deconstruirlo, a modificarlo y a desestabilizarme para que se acomode a lo nuevo y ajeno».

Este es un libro desestabilizador, o al menos así me gustaría que se considerase. Que, del mismo modo que indica Barcena, desestabilizase los prejuicios, las ideas ancladas en la inacción de un pensamiento muerto y dado como único, y prestase atención al pensamiento nuevo pero antiguo de las vidas femeninas que han vivido para que recordáramos su existencia.

Las mujeres hoy; hacemos un ejercicio de recuperación de historia, de recuperación constante de memoria, construyendo una y otra vez referentes, genealogías, hilando modelos y compañeras en el tiempo. Desafiamos un tiempo lineal, una historia que ha oprimido, silenciado y castigado. Como escribe Benjamín «(quienes se hayan llevado la victoria), como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. A éste se le designa como bienes de cultura. Es tos bienes de cultura deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie». Las mujeres —añado yo— hemos sido silenciadas, castigadas, vencidas por una historia que continuamente parece contarse a sí misma y parece no hablar más que de su propia continuidad. De su propia barbarie. Una parte de esta interesante obra presenta artículos que nos hablan del contar sin el otro, de la objetualización, del prejuicio, de la construcción de un pensamiento de barbarie basado en un yo único depredador y cruel. Un pensamiento patriarcal que forma la conciencia sobre lo femenino como lo otro negado, adjudicándole todos los vicios que desea excluir de su propia conciencia. En él, el pensamiento femenino no existe, y existe en cambio, un pensamiento sobre la mujer; homogéneo, igual, basado en una conciencia del otro como servidumbre a través de la razón instrumental. Estos textos desvelan y hacen aflorar estas prácticas.

El feminismo responde a un pensamiento periférico, fronterizo, que excava, recuerda y desestructura. Las feministas hemos realizado y estamos realizando un aporte crucial a la concepción de la historia, a su contenido y su metodología. Por ello otra parte de la obra hace aflorar otros modos de concebir el mundo, nos habla del sujeto femenino que emerge, se habla y se siente a sí mismo, que se escucha y estructura. Como se señala en la obra, no hay escritores neutrales, ni lectores neutrales. La objetividad pasa, según Redondo, por «asumirse como lector individual, con todas las marcas que eso conlleva, incluida la del sexo. Nada se hace fuera del yo».

Esta obra es valiente porque asume y hace evidente otro modo de contar el mundo. La tarea podría resumirse, en palabras de María Zambrano, en «convertir la experiencia en conciencia» y en el ámbito de la escritura, la experiencia de las mujeres en conciencia literaria, vital, y por ello, en conciencia histórica.

MARIÁN LÓPEZ F. CAO
Universidad Complutense. Madrid

1. Introducción histórica.

Las fuentes literarias

— en la Historia de las Mujeres —

CRISTINA SEGURA GRAÍÑO

La Historia tradicional ha defendido que su construcción sólo podía llevarse a cabo con la utilización de aquellos documentos escritos que habitualmente se han considerado como fuentes históricas: crónicas, protocolos notariales, documentación jurídica o económica, privilegios reales, cartularios de monasterios, etc. El «verdadero» pasado de la humanidad se encontraba en este tipo de documentos que recogían los hechos «tal como sucedieron». Estos escritos eran considerados las fuentes históricas idóneas, pues lo que se pretendía era una total objetividad, que sólo podía lograrse con la narración o descripción de los acontecimientos como se reflejaba en los escritos coetáneos a los sucesos. No había que analizar o valorar estos sucesos, pues en esta tarea se perdía la objetividad preconizada y privaba la subjetividad del historiador o historiadora. Las fuentes literarias, por tanto, eran rechazadas airadamente pues se consideraba que en ellas no podía haber nada utilizable para la elaboración histórica. Los escritos literarios pretendía crear belleza y entretener, por ello su contenido era pura imaginación del autor, creación subjetiva de realidades imaginarias, que nada tenían que ver con la realidad histórica. La acusación de falta de objetividad invalidaba a estos escritos, incluso como complemento de los documentos considerados históricos.

Por otra parte, la objetividad de los documentos considerados como fuentes para la Historia es muy cuestionable. En cualquier obra humana siempre interviene la personalidad del autor y, por tanto, aun que se pretenda una objetividad a ultranza, necesariamente aparece, de alguna manera, la subjetividad derivada de la formación intelectual, inteligencia, ideología, etc. del autor o autora. Las crónicas o narraciones de sucesos históricos habitualmente son escritas con algún fin, que no siempre es que no caigan en el olvido, sino que generalmente los cronistas ponen su pluma al servicio de algún poderoso y su pretensión es justificar las actuaciones de este poderoso. Por tanto, las crónicas históricas tienen una fiabilidad cuestionable y siempre hay que utilizarlas intentando desprenderlas de la fuerte visión partidista de la que suelen adolecer. Otro tanto puede decirse de otros documentos jurídicos, eclesiásticos, cancillerescos, procesales, etc. que ofrecen aquello que el poder defiende. Posiblemente sólo en la documentación de carácter económico encontramos datos fidedignos, pues ante el hecho económico las partes intervinientes tienen buen cuidado de que no se oculten informaciones. No obstante, también puede haber algún

tipo de interés particular, como eludir intromisiones fiscales, por ejemplo, que aboquen a la ocultación de datos.

Todo lo expuesto hasta ahora nos llevaría a concluir que en la documentación escrita no está la realidad social en la que vivieron hombres y mujeres, pues siempre hay algún tipo de mediación que, en alguna medida, ofrece una visión parcial de los hechos. Esta creencia ha llevado a los arqueólogos a defender que los restos materiales son las huellas verdaderas y no manipuladas del pasado de la humanidad. Los más radicales niegan la validez de los documentos escritos para hacer Historia. Sin duda, la utilización de fuentes de diverso tipo y, sobre todo, el análisis ponderado de ellas aplicando una metodología adecuada es el camino que deben seguir los historiadores e historiadoras. La narración de hechos no es tarea científica y la Historia es una ciencia, por ello para hacer Historia es lícito utilizar cualquier tipo de información que pueda ayudarnos a analizar la realidad social de épocas anteriores y acercarnos al pensamiento de los hombres y mujeres que en ellas vivían. La bondad de la obra histórica no radica en la pretendida objetividad sino en el acierto y rigor de los análisis y en la ética del historiador no ocultando o tergiversando informaciones en beneficio de sus planteamientos. El acercamiento al pasado debe hacerse siempre desde el presente y buscando la interacción de ambas sociedades. La ciencia histórica no puede quedar reducida a la simple narración pues esto sería quedarse en lo más superficial y externo. La Historia debe procurar la aproximación a los hombres y mujeres que vivieron en otras épocas y valorar las circunstancias en las que se desarrollaron todo tipo de acontecimientos, no sólo los de carácter excepcional, principal objetivo de los positivistas, desde cuyas filas se ha denostado contra otros tipo de fuentes que no fueran las consideradas por ellos como fuentes «históricas».

Por este motivo, las fuentes literarias, iconográficas e, incluso, las materiales son puestas en entredicho y despreciadas. Si lo que se pretende es reconstruir el pasado «tal y como sucedió», que quiere significar cómo se desarrollaron los hechos llevados a cabo por los privilegia dos, en este tipo de fuentes efectivamente las informaciones no son demasiadas. Si lo que preocupa es el conocimiento de la realidad social en la que vivían las mujeres y hombres no famosos y los hechos que repetían todos los días y en lo que pensaban, es en este tipo de fuentes donde se encuentran las informaciones que acercan no a la espuma de la Historia, sino a la Historia de mujeres y hombres que vivieron en unas determinadas condiciones sociales y económicas, que condiciona ron su pensamiento.

En este libro pretendemos analizar cuál fue la opinión forjada sobre las mujeres en diversas épocas históricas, llegando hasta tiempos muy recientes. Queremos analizar cuál era el pensamiento dominante sobre las mujeres, pero, sobre todo, lo que pensaban ellas mismas sobre su situación. Para ello, vamos a utilizar fuentes literarias. No es lo habitual en la Historia de las Mujeres y de ahí toda esta justificación. Atendiendo a todo lo anterior, no tenemos argumentos para despreciar las fuentes literarias. Bien es cierto, que deben ser un complemento para otro tipo de

fuentes y una ayuda para acercarnos a la realidad social y, sobre todo, al pensamiento del pasado. La Historia de las Mujeres en España ha alcanzado ya su madurez, son cerca de treinta años los que llevamos investigando sobre nuestro pasado, por ello, ahora, podemos intentar una mayor profundización sobre el pensamiento de las mujeres y sobre las mujeres. Ya sabemos lo que hacían, lo que podían hacer y lo que no, y cómo eludían la subordinación patriarcal. Aquí queremos utilizar las fuentes literarias para buscar conexiones entre la superestructura y la realidad social y aportar una nueva visión de las mujeres que complete la que han aportado las fuentes económicas, jurídicas, eclesiásticas, etc.

Las fuentes literarias son producto de la imaginación de su autor, por ello los temas principales que tratan, la anécdota que constituye su argumento, no son válidos para hacer Historia. Pero junto a una narración más o menos bella o interesante hay una serie de informaciones no despreciables, aunque generalmente se desprecien por los historiadores. Los argumentos de las obras literarias siempre están situados en un contexto y es en este contexto donde pueden y deben encontrarse informaciones muy útiles. Incluso en los argumentos de las obras los autores envían mensajes diversos que responden a la mentalidad dominante de la época o, por el contrario, la cuestionan o se oponen a ella. Ahora, con referencia a la Historia de las Mujeres, lo que nos interesa destacar es la fuerza del patriarcado en las distintas sociedades, que se manifiesta con planteamientos misóginos o, por el contrario, con su rechazo expresado con voces discordantes al pensamiento oficial. Por ello, hemos elegido obras literarias importantes de épocas muy diversas, debidas en su mayoría a mujeres, pero también a hombres.

El análisis de las fuentes literarias se debe hacer con un método de trabajo bien definido y dentro de un marco teórico propio. El método que hemos aplicado es muy sencillo, pero muy eficaz, como se comprueba en las páginas siguientes. Su bondad se demuestra con sus resultados, pues es un método abierto y con su praxis se mejora y completa. Aquí, lo proponemos aplicado a obras literarias de diversos estilos y épocas. Asimismo, no en todos los casos se aplica de la misma manera y, en algunos, se complementa con la crítica literaria ya que las páginas siguientes están escritas desde la Historia o desde la Historia de la Literatura, pero siempre desde las mujeres.

Al estudiar cualquier obra literaria hay que destacar los espacios en los que aparecen las mujeres, qué objetos las rodean y qué funciones realizan. La referencia para el análisis es el acuerdo o no acuerdo con lo establecido para ellas por el patriarcado y, por ello, se debe valorar si espacios, objetos y tareas están de acuerdo con lo asignado a las mujeres. Pero no hay que quedarse en aspectos materiales de asignación de espacio, objetos y tareas, sino que hay que pasar a espacios no materiales y, por ello, hay que detenerse en las relaciones que se establecen entre las mujeres, y entre ellas y los hombres, que aparecen en las obras y, sobre todo, en lo que dicen, si sus discursos obedecen a modelos establecidos o si aportan ideas propias e individualizadas. Es muy importante valorar las actuaciones de las mujeres,

los temas de los que hablan y su comportamiento, para deducir a través de ello, si expresan un pensamiento propio y libre o si se adecúan con el dominante, patriarcal por su puesto. Todo ello, situando a cada persona en la clase social a la que pertenece y valorando su edad y su estado civil. La aplicación de este método y de estas categorías de análisis, teniendo la crítica feminista como marco teórico, son los presupuestos de los que partimos para, desde diversas ópticas, pero siempre desde las mujeres, intentar un acercamiento al pensamiento femenino y/o sobre las mujeres.

Atendiendo a estos criterios, se puede deducir que en una obra literaria pueden darse varias alternativas con respecto a las mujeres: puede haber un dominio de los planteamientos patriarcales o puede haber una discrepancia con ellos. En el primer caso esto puede deberse a un doble motivo: la obra refleja fielmente la sociedad que es patriarcal o el autor pretende recrearla para reforzar al patriarcado. Por el contrario, en el supuesto segundo, es decir cuando existan discrepancias entre el escrito y los criterios patriarcales y éstas, (sin duda, son las obras de mayor interés para nuestro propósito), también hay que valorar a qué se debe esta discrepancia. Las causas de este alejamiento del pensamiento oficial también pueden estar originadas por una doble posibilidad: la realidad social no estaba tan fuertemente patriarcalizada como la mentalidad dominante quiere sustentar o, precisamente, el autor o autora, al no compartir los criterios patriarcales, lo que pretende es manifestar un pensamiento discordante o las fisuras, invisibilizadas pero ciertas, que pueden aparecer frente a esta mentalidad dominante.

Por todo ello, las obras literarias no son neutras ni neutrales. En lo que se refiere a las mujeres, como en tantos otros temas, siempre el escritor o escritora toma una opción, siempre hay un pensamiento, una ideología, y la literatura en este caso se utiliza como soporte para defender y expresar una opción, un pensamiento. Además, en muchos casos, junto a esta carga ideológica, se crea belleza.

Los capítulos de este libro son independientes unos de otros, pero todos parten de una dependencia querida y buscada. Todas las autoras/es conocemos todos los textos aquí reunidos y los hemos discutido conjuntamente. Por ello, aunque cada una/o parte de un pensamiento propio, de su saber y conocimiento y desde diferentes disciplinas, hay una coherencia interna que da unidad al libro. La distinta procedencia de cada autor/a, Historia, Literatura, Filosofía, dan a este libro un marcado carácter interdisciplinar buscado y querido. El aislamiento del escritor/a en su gabinete privado aquí está superado y todas y todos los que hemos participado en esta obra somos deudores de los demás. La empresa nos ha parecido apasionante y nos ha enriquecido científicamente, pero también humanamente, las mutuas influencias han sido beneficiosas para los resultados y las visiones personales e indiscutibles se han superado en aras del deseo de ampliar nuestro conocimiento.

El recorrido por la Literatura española y, por tanto, por la Historia de España es ambicioso; todas las obras aquí analizadas son lo suficientemente famosas para ser conocidas y, si no, un acicate para acercarse a ellas.

2. Introducción literaria. — Teoría y crítica feministas —

ALICIA REDONDO GOICOECHEA

Debo empezar aclarando que el concepto de feminismo que utilizo tiene un sentido polifónico, a la manera bajtiniana, con objeto de poder abrirlo en múltiples direcciones: hacia la inmensa pluralidad de los textos literarios escritos por mujeres, hacia la variada teoría literaria feminista, hacia los diferentes tipos de feminismo teórico, y, también, hacia las otras diferencias sociales marginadoras, además del sexo-género, como son las de clases sociales, razas, lenguas, culturas y religiones.

En realidad propugno una epistemología polifónica que desde el pensar-sentir de cada yo trate de integrar alguno de los múltiples y plurales tú y enraizarse en ellos; un punto de vista con vocación plural y amorosa. También David Held propone algo parecido que llama *cosmopolitismo* y lo defiende como la mejor defensa frente a la globalización. El lo resume como tolerancia y racionalidad. Yo prefiero llamarlo respeto y amor^[1].

Literatura femenina

Toda reflexión teórica comienza definiendo su objeto de estudio. Así pues, ¿qué es literatura femenina? Obviamente, y en primer lugar, la escrita por mujeres, pero quizá no toda y no sólo. Cambiemos de perspectiva y veamos a la vez autores, textos, lectores y contextos y, por tanto, autoras, textos, lectoras, crítica y mercados. Por ejemplo: ¿Por qué en los textos apenas se consideran las marcas que ha dejado la diferencia sexual? Quizá así el panorama crítico sería más exacto y podríamos hablar de una literatura femenina en las tres instancias comunicativas: emisora, mensaje y receptora. ¿Es literatura femenina completa cuando lo sean autora, obra y receptora, e incompleta cuando lo sean sólo alguna de estas instancias? Sin duda, y, dentro de ellas, también hay matizaciones cuantitativas de mayor o menor presencia e importancia, que afectan a cada una de las tres instancias. Además, pienso que también hay que buscar lo femenino en las obras, en la «intention operis» como la define Umberto Eco^[2].

En todo caso, literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad, aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación) identifica, descodifica y acepta

estas marcas de feminidad.

Lo que, en definitiva, estoy reivindicando es que las obras literarias, tanto en la forma como en el contenido, tienen marcas de origen sexual, como otras de raza, ideología, clase social, retórica y tantas otras más. Lo que sucede es que estas diferencias, incluidas las originadas por el sexo de su autor/a, también se dan en grados y son mucho más importantes o están mucho más presentes en unas obras que en otras. Creo que una de las actividades que ha recuperado validez con el feminismo es la de defender la existencia de sexo en todas las obras hechas por el ser humano, pero sin olvidar considerarlas en toda su complejidad y con todos sus matices. También desde el punto de vista de la recepción.

Defender que hombres y mujeres leemos de forma parcialmente diferente es, en muchos casos, resolver polémicas de valoraciones que, en realidad, están encubriendo diferentes gustos e identificaciones como han demostrado los análisis del discurso^[3]. En esta forma de análisis se usa este término para designar el proceso comunicativo completo que incluye emisor, mensaje y receptor, haciendo hincapié en este último. Dentro del estudio del receptor es fundamental analizar los mecanismos mentales y lingüísticos que determinan la inferencia, y que son, justamente, los que articulan la interpretación.

No puedo entender la marginación que la crítica literaria occidental suele hacer de las obras femeninas si no es pensando que los críticos hombres (y algunas mujeres críticas) leen sólo masculinamente. Creo que hay que recordar, una vez más, que no leemos igual mujeres que hombres, aunque son muy importantes las matizaciones.

Gran parte de la literatura escrita por mujeres tiene marcas diferenciadoras suficientes para que los hombres lectores las perciban clara mente, pero resuelven el problema de la diferencia diciendo que son mala literatura. Creo que la crítica masculina del siglo XXI debe de hacer un esfuerzo para ampliar el canon literario y distinguir malo de diferente, sobre todo después de Derrida y del establecimiento, por el análisis del discurso, del concepto de inferencia, es decir, interpretación del receptor.

Puesto que la creación y la lectura se están feminizando (aunque la creación literaria femenina en España ocupe, todavía, sólo un 20%), es hora de que la crítica se plantee seriamente esta realidad. Sin embargo, aunque cambie el sexo de los lectores y aumenten cada vez más las lectoras, no parece que cambien los de la crítica, que sigue estando, mayoritariamente, en manos y cabezas masculinas (aunque sean de mujeres) y que, salvo excepciones, no hace el esfuerzo de asumir la masculinidad de su propia lectura.

Nadie lee objetivamente, no hay lecturas neutrales. El esfuerzo de alcanzar algo de objetividad pasa, justamente, por asumirse como lector individual, con todas las marcas que eso conlleva, incluida la de sexo. Nada se hace fuera del yo, aquí, ahora, como se viene diciendo en Física desde Einstein y en Lingüística desde Benveniste, pero teniendo en cuenta los muchos y diferentes tus. Pienso que reivindicar, con toda

su complejidad, las diferencias entre escritoras/escritores, obras y lectoras/lectores es una tarea importante que tenemos que hacer quienes nos dedicamos a la literatura en las distintas culturas.

Características de la literatura femenina

Centrándonos ahora en el texto, se ha escrito bastante sobre las características propias de la escritura de las mujeres. Desde este punto de vista definir lo que son textos literarios femeninos es iniciar una larga tarea que no tiene una respuesta clara, al menos en sus fronteras, como tampoco la tiene la definición de cuento frente a novela, de subliteratura frente a literatura, y de ésta frente a periodismo. Incluso no es posible definir sin fisuras qué es literatura^[4]. Los estudios teóricos se empeñaban hace unos años en encontrar en los textos marcas de diferencias cualitativas entre los distintos géneros retóricos literarios, cuando son de fronteras tan lábiles que, hoy lo sabemos, puede señalarse su diversidad, no tanto por sus diferencias esenciales sino, sobre todo, por la cantidad de sus presencias y, por tanto, también, por sus ausencias^[5]. Pues bien, lo mismo sucede con las marcas de género sexual; hace décadas que se sabe que en literatura las diferencias son cuestión de proporciones más que de esencias.

Para ser más exacta, voy a referirme a la literatura femenina española en español (siempre blanca y burguesa aunque con ideologías diferentes) y sólo a obras narrativas de ficción aunque algunas de estas características son extrapolables a otros géneros literarios. Las particularidades que se observan en estas obras pueden darse en cualquiera de los niveles de la escritura, insistiendo, una vez más, que estas diferencias son, fundamentalmente, cuantitativas.

Esta narrativa, ya sean novelas o cuentos, puede optar por alterar el universo de los contenidos o bien el de las formas literarias y, muchas veces, los dos a la vez. En España, entre estos dos tipos de cambios, las autoras han optado, hasta ahora, por renovar los contenidos^[6], pero las marcas de su feminidad están, o pueden estar, no obstante, en todas las instancias narrativas y formales (estas últimas mucho más trabajadas en las autoras francesas, por ejemplo). Puede ser marca femenina la selección de los temas y de los personajes que los encarnan, el punto de vista desde el que están contadas estas historias (la única marca cualitativa y permanente para Carmen Martín Gaité^[7]), el sistema de enunciación elegido, la organización del texto y los usos y descripciones temporales y espaciales, así como el lenguaje y las técnicas literarias utilizadas.

Pero quizá la mayor diferencia radica en la defensa de unos valores que tienen su raíz en la relación con el orden simbólico de la madre y lo divino, y que inclinan tradicionalmente sus obras más al *prodesse* y *movere* que al *delectare*:

«La narrativa es el guardián del sentido moral y ético de la comunidad... la narrativa es una de las pocas formas que quedan para examinar nuestra sociedad... que nos permite observarnos a nosotros mismos y la manera en que nos comportamos con los otros, que nos permite contemplar a las otras personas y juzgarlas y juzgarnos también a nosotros mismos... Si el acto de escribir y leer novelas tiene algún valor redentor, éste es probablemente el que te obliga a imaginar lo que es ser otra persona»^[8].

Aunque quizá es esto lo que más radicalmente está cambiando...

Por lo que respecta a las diferencias temáticas y de personajes en las novelas actuales, éstas suelen ir orientadas a ofrecer la visión de mujeres completas, sin hurtar ninguno de los motivos tradicionalmente escondidos, como, por ejemplo, las referencias al cuerpo de mujer, materia y energía, y su funcionamiento. Somos parcialmente diferentes desde el punto de vista fisiológico y material, ya que somos cuerpo sexuado^[9]; y ni siquiera es del todo igual nuestro cerebro lingüístico, ni, desde luego, nuestras hormonas, ni nuestra sexualidad que tiene la capacidad de crear vida con la maternidad. También hay diferencias desde un enfoque psicológico y experiencial que facilitan la incorporación, como tema central de muchas novelas, de los sentimientos amorosos y las relaciones familiares de todo tipo, que se consideran el eje de la vida de una mujer^[10].

Desde hace siglos la escritura de las mujeres españolas, como ellas mismas, ha incorporado el universo de los sentimientos, de los valores ético-morales y de lo divino como elementos centrales de su vida y, por tanto, de su escritura. Practicaban una defensa de estos valores y una *inteligencia emocional*^[11], paralela a la *inteligencia racional*, aunque no estuviera entonces así formulada conceptualmente, y la incorporaban con toda naturalidad a sus escritos. Basta acudir a la autobiografía de Teresa de Jesús para darse cuenta de las diferencias que incorpora la monja carmelita a *Las Confesiones* de San Agustín, aunque éstas eran el modelo de autobiografía de su tiempo, y con el que, no obstante, comparte la dimensión de lo divino. Estas diferencias son, justamente, el mundo de los sentimientos, el uso del yo y el lenguaje adecuado para expresarlos. Teresa de Jesús deja salir, entre velos, un poderosísimo yo que es el vehículo con el que expresa con fuerza el amor que mueve su vida. Todo ello con un lenguaje propio, diferente al de su tiempo, y, por lo tanto, forjado con grandes dificultades. A la vez, su palabra se alza contra el silencio impuesto a las mujeres en la Iglesia, desde San Pablo, así como contra la misoginia de la época. Para ello utiliza su fórmula del «escribir desconcertado», bien lejos del modelo agustiniano. Desconcertado, es decir, apasionado, desordenado, casi oral, con frases inacabadas y palabras vulgares, lleno de autolimitaciones de omnisciencia y de confesiones de ignorancia y humildad, y tan lleno de fuerza y sabiduría que da como resultado la reinención de la autobiografía. Esta decidida opción por los afectos y el uso del yo estaba ya en las autoras europeas precedentes (aunque probablemente

Teresa no las conoció) y lo seguiría estando en las posteriores.

La escritura de estas mujeres nace del deseo y de la necesidad amorosa, lo cual podría expresarse, desde un feminismo polifónico actual, completando el principio de la filosofía racionalista de Descartes (*cogito ergo sum*, pienso luego soy), en «provengo de mi madre y de mi padre, y, antes de ellos, de la divinidad creadora, y por todas ellas hablo, pienso y amo, luego existo». Lo que supondría, en palabras de hoy, el reconocimiento de dos filiaciones dobles: humana y divina, en la que la femenina sería el enlace y el origen del orden simbólico de la madre^[12].

Esta incorporación del deseo amoroso como una raíz de la escritura femenina conlleva dos características importantes. Por el lado formal, un punto de vista personal, un yo siempre en relación con un tú, que consiste en observar el mundo exterior desde una visión interior (se ha dicho que una de las características universales de las obras femeninas es ésta de ver el mundo de fuera desde dentro con una clara implicación personal), lo cual enlaza con el uso tan frecuente del yo como fórmula privilegiada de la enunciación de la mujer^[13] (aunque también es importante no confundir este yo enunciador con un contenido autobiográfico ya que no tienen por qué ir siempre unidos). El yo manifiesta una forma de ver el mundo, de estar en el mundo, que se expresa en visiones parciales, existenciales, aleatorias, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera, desde arriba, y lo puede ver en su totalidad, en las imaginarias esencias masculinas^[14].

Por el lado del contenido, el deseo produce una literatura centrada en la experiencia amorosa, que muestra también la corporalidad de cosas y lugares:

«La característica principal de los productos culturales de las mujeres es precisamente el no ser nunca mera producción intelectual —de escritos, imágenes, sonidos— sino también siempre presencia física, sexual y material de personas, de cuerpos, de gestos, de espacios... corporalizar las cosas y los lugares, de interactuar con la realidad material de forma dinámica señalándola físicamente».

Una concepción espacial femenina original centrada en la horizontalidad^[15].

Ser mujer hoy y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado, porque es un referente poco presente en nuestro universo patriarcal, es un largo camino que lleva toda la vida recorrer, y que la mujer se siente impelida a contar; de aquí la abundancia de autobiografías que muestren este recorrido personal que cada mujer siente como inédito, al ser tan diferente a lo que le enseñaron y que aprendió como formas ejemplares de estar en el mundo, que son, casi siempre, masculinas. La enunciación personal y, sobre todo, la autobiografía es la expresión privilegiada de esta búsqueda de identidad, de esta conversión a la femineidad^[16].

Lydia Masanet hace un estudio en profundidad de las diferencias entre las autobiografías femeninas y masculinas y llega a decir:

«Los elementos que configuran el yo discursivo femenino, a la vez que lo diferencian del canon masculino, lo relegan a una posición de marginalidad. Es necesario que se cambien los parámetros de enjuiciamiento estandarizado para que entren en ellos modelos que discrepan de la tradición».

Otro aspecto significativo suele ser la organización de las narraciones, la estructura literaria, que, al ser analizada, aparece como un elemento más de colisión con el modelo habitual, lo que ha llevado a la crítica en muchas ocasiones a desviar las obras femeninas a los márgenes del estrecho canon de la literatura masculina-española-blanca-burguesa. Dice, de nuevo, Lydia Masanet:

«Hace treinta años, Richard Lillard describió diez técnicas que no deben usarse en la escritura autobiográfica:... retrospectivas, escenas y diálogos reconstruidos, notas desordenadas de diarios íntimos, fragmentos situados en padres y antecesores, viajes detallados, selecciones espontáneas de memorias de juventud, omisiones de nombres, ritmo acelerado y ocultamiento de información. Curiosamente lo que no se admite como correcto en la autobiografía... masculina se erige como base estructural en la femenina».

La mujer escritora suele preferir una estructura que le permita mayor libertad: «que no sea lineal sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva, lo que remitiría a la fragmentación de sus vidas»^[17]. Una forma que no esté férreamente definida, sino que va haciéndose a la vez que se va produciendo el acto comunicativo, de forma que tenga cabida en ella lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y el mundo inconsciente, lo cual evidencia una clara preferencia por lo parcial frente a la totalidad; algo que, en parte, también ha hecho suya la escritura de la posmodernidad: una estructura unida al proceso discursivo, que le permita enlazar las partes a la manera de un relato sarta, que se ha metaforizado como rosario o collar de perlas y también como espiral, sin seguir una sola línea narrativa sino varias, con una gran libertad temporal y espacial y con finales abiertos. Esta organización antibarroca se relaciona más con formas medievales y manieristas, que es, en parte, la forma en la que están contados el *Amadís* y *El Quijote*.

La organización narrativa más abierta permite los saltos temporales, que en su ir y venir suelen funcionar como elementos organizadores del relato. El tiempo cronológico es menos importante que el tiempo interior, subjetivo e, incluso, que el tiempo simbólico^[18]. El presente se suele explicar o justificar continuamente con el pasado, muchas veces enraizado en la infancia y las relaciones familiares, que, como

he dicho, son la clave para comprender el difícil y controvertido yo de la mujer adulta. Otros momentos clave en el proceso de constitución del ser fe menino, al que suelen referirse continuamente estos relatos, es la primera experiencia amorosa que, cuando es frustrante, suele dejar marcas indelebles en la personalidad femenina. Finalmente aparecen con cierta frecuencia las reflexiones y las epifanías que conducen a su concienciación como mujer.

También los espacios están marcados por la feminidad prefiriéndose los interiores frente a los exteriores y teniendo como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión, descenso, y, sobre todo, horizontalidad. Algo que se ha definido como nostalgia de la madre y del mar que la simboliza, y que se ha relacionado con el sexo interior, la matriz, como lugar donde nace la vida y, con ella, la escritura. Cuando se hace presente lo divino, el movimiento espacial que lo simboliza es también la interioridad horizontal, y la oposición vuelve a ser dentro-fuera que es siempre la más importante, mientras que el universo simbólico masculino apoya fundamentalmente su carga simbólica divina y humana en la verticalidad, y la oposición central es arriba-abajo.

En estos espacios no suele haber descripciones globales sino detalles significativos vistos desde dentro, con objeto de construir una realidad no de describirla minuciosamente.

Por lo que respecta a las técnicas de escritura y al uso de la lengua de las escritoras, van, poco a poco, perfilándose unas características que, en parte, están definidas en una gramática propia, a medio camino entre el lenguaje masculinista y el «lenguaje de la loca» de Gilbert y Gubar^[19]. Estos usos específicos de la lengua, presencias y ausencias, son la expresión de una forma de ver el mundo, que genera no sólo el lenguaje que lo nombra: indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro, exagerado, sino el orden simbólico que lo rige. Algo que se relaciona íntimamente con el lenguaje oral al que no asustan las frases incompletas, los anacolutos que tanto se le reprochan a Teresa de Jesús, y se acerca al «estilo en zapatillas» que también se le recriminó a Pío Baroja.

Toda una forma literaria que de nuevo se le ha criticado dura e injustamente a Ana María Matute y que, en definitiva, consiste en dar importancia al silencio y a lo imprevisto, a lo que no se ve, lo cual conlleva la necesidad de romper la sintaxis y el orden lógico, y escribir con importantes silencios, blancos y elipsis. Esta escritura prefiere utilizar un estilo paratáctico que le permite la espontaneidad necesaria con la que mostrar que no es sólo logocéntrica, que no brota únicamente del pensamiento sino también de la pasión y el deseo y sus frutos se relacionan sobre todo con la sexualidad y la sensualidad, con el canto y el baile y sus sistemas rítmicos de repeticiones más circulares y horizontales que verticales y lineales, con los adjetivos, la emoción y las *lágrimas góticas*^[20].

En definitiva, la narrativa femenina española en español ofrece unos temas y unas formas literarias específicas pero que pocas veces son exclusivas, pues sólo la

perspectiva y ciertos motivos temáticos son cualitativamente diferentes a los masculinos, mientras que el resto de las diferencias hay que medirlas en frecuencias de uso, lo cual exige valorar, en cada caso, su mayor o menor presencia o ausencia en los textos, a la vez que analizar éstos de forma completa y no buscar marcas sólo en fragmentos o en frases. Para que este análisis, a su vez, sea completo debe incluir, además de lo que dice el texto y su forma de decirlo, su interpretación ideológica, política y psicológica (qué formas de vida proyecta y qué epistemología) y sus relaciones, por tanto, con la sociedad, y con otros textos de la historia literaria. Además, la crítica que analiza estas diferencias debe estar siempre en estudio y en proceso de cambio, para adaptarse al devenir de la literatura que escriben las mujeres y no quedarse desfasada.

Conciencia de género y literatura

Un intento pionero de resumir algunas diferentes formas de hacer literatura que han tenido las mujeres occidentales es el famoso trabajo de Elaine Showalter, en el que, centrándose en las escritoras inglesas del siglo XIX, encuentra tres formas sucesivas de escritura narrativa que han sido traducidas como: femenina, feminista y de mujer^[21]. Partiendo de ese trabajo, pienso que, cien años después, sigue siendo parcialmente válida esta diferenciación, no tanto para indicar las características femeninas de las obras, sino el menor o mayor grado de conciencia de ser mujer que expresan en las mismas, y, en esa línea, propongo añadir la categoría de *disfrazada* y el matiz de *polifónica*. Estas categorías intentan ser un instrumento de análisis, y, en ningún caso, una justificación de exclusiones o valoraciones, sino un medio útil para reflexionar sobre las formas específicas de las narradoras. Estas formas tienen que ver no sólo con diferencias en temas y recursos técnicos, sino que dependen, sobre todo, de la intención de la autora que marca la orientación de la obra; una intención que nace, en gran medida, de su nivel de concienciación como mujer y de la epistemología de la que parte, la cual determina su forma de verse y de ver el mundo.

Partiendo de menor a mayor conciencia de femineidad hay que iniciar el recorrido con la categoría que he definido como literatura *disfrazada* de masculinidad, que es aquella en la que existe una clara intención de ocultación de lo femenino. Se escribe imitando la literatura masculina y soslayando cuidadosamente cualquier especificidad personal que dé pistas sobre una posible autora mujer, ya que lo que se quiere, expresamente, es pasar desapercibida como tal. No olvidemos que asumirse mujer y escribir libremente como tal tiene mucho de opción personal y no es fácil llevarlo a la práctica. Muchas autoras han aprendido a escribir masculinamente y alguna se esconde detrás de narradores y personajes hombres, quizá porque hoy lo verdadera mente difícil sea encontrar una forma de escribir mujer que sea aceptada socialmente como buena. Se borran las huellas de la femineidad tanto en temas como

en formas literarias porque lo que se pretende es que «no se note» que se es mujer^[22]. Esta ocultación consiste en eliminar los rasgos de feminidad que han aparecido en lo escrito, o, más frecuentemente, censurar aquello que está en el pensamiento anterior a lo escrito, una auto censura previa que suele ser aún más efectiva. Esta situación se puede rastrear en Europa occidental y la América anglosajona y, lógicamente, mucho más en aquellos países en los que la represión contra las mujeres es mayor. Sin salir de Europa, Isabella Bossi decía hace unos años que, en Italia, la literatura de las mujeres estaba diluyendo su especificidad, no sólo porque nos parezcamos cada vez más a los hombres en tipo de vida, trabajo etc., lo cual es también verdad, sino porque las autoras ocultan conscientemente las huellas de su feminidad, con objeto de entrar en un canon literario que no sólo sigue siendo masculino-blanco-burgués sino que se defiende contra lo femenino^[23].

Pero pienso que hagan lo que hagan las escritoras por disimular su sexo, no entrarán en las historias de la literatura hasta que las y los historiadores no cambien lo suficiente como para abrir el *canon* actual y aceptarlas; lo cual supondría aceptar una literatura femenina, en parte diferente a la masculina, lo mismo que antes muchos aceptaron una literatura practicada por otras clases sociales que no eran la burguesa, y se reconocieron géneros, considerados anteriormente bajos y vulgares, como los romances o la propia novela. La lucha de clases ha dejado su pequeña huella en las historias literarias, la diferencia de sexos todavía no.

Lo cierto es que hoy en España hasta las propias escritoras, con pocas excepciones, se resisten a defender una literatura femenina y llevan de forma difícil y contradictoria su especificidad, a pesar de que sus libros se vendan bien. Casi ninguna de las novelistas actuales consultadas defienden la existencia de una literatura femenina con características propias^[24]. Unas, porque su perspectiva teórica es el feminismo de la igualdad que minimiza las diferencias y trata de destacar las semejanzas entre los sexos; otras, porque piensan que de lo contrario venderán menos ya que entrarán en el *getto* de lo marginal por lo que sus nombres no aparecerán en los suplementos literarios de los periódicos, ni, después, en las historias de la literatura (que ya se han encargado de borrar a muchas de sus predecesoras); y, algunas de ellas, porque aún no han aprendido a reconocerse ni a expresarse como mujeres.

En la teoría feminista ya está analizado y formulado el hecho de que las mujeres «no pasamos a lo escrito», es decir, que existimos en la realidad pero que no formamos parte de la historia. Esta sistemática desaparición de la mujer de la memoria escrita es hoy una ley hermenéutica bautizada por Luisa Muraro como la «ley Lina Vannucci» que la lectora o lector curiosos pueden investigar^[25]. Por supuesto que en esta «querella», la negación de la existencia de una literatura de mujeres no se expresa, al menos en España, en estos términos sino que se argumenta negando importancia, unas y otros, a la diferencia entre los sexos como marca significativa en la creación artística, sobre lo que volveré más adelante.

Hablar de literatura *femenina*, una categoría ya de Showalter, es aún más complejo. Este adjetivo está muy marcado por su acepción decimonónica en la que hacía referencia a la mujer definiéndola, únicamente, por su rol familiar de esposa, madre, hija etc. Por eso, las escritoras feministas, que oponen feminismo a femenino, no quieren usarlo y prefieren sustituirlo por otras palabras. Sin embargo, es un adjetivo tan central para referirse a nuestro sexo que es difícil de sustituir, y, por ello, me parece que deberíamos decidimos a limpiarlo, cosa que podría fomentar la Real Academia Española, haciendo honor a su lema —«limpia, fija y da esplendor»—, limpiando eso de «débil y endeble» como una de las acepciones de femenino que admite en su diccionario, así como otras muchas relacionadas con la mujer, y, a la vez, ir subsanando flagrantes silencios, como el hecho de la existencia de usos masculinos y femeninos de la lengua o la eliminación del uso del género masculino como el género de lo universal.

No obstante, mientras no nos acostumbremos a utilizar femenino en un sentido amplio como sinónimo de obra de mujer, lo que hoy significa para la mayor parte de las estudiosas, incluida Showalter, es, únicamente, lo considerado *femenino* dentro de una cultura masculina patriarcal, es decir, exagerando un poco, la novela romántica y rosa que acaba en boda con un príncipe azul y es la heredera de los cuentos infantiles para niñas como *La Cenicienta*. Sin embargo, aquí utilizo, por convicción y necesidad, las dos acepciones del adjetivo femenino y por ello me veo obligada a distinguirlas gráficamente. En primer lugar, como obra de mujer, en cuyo caso no cambia el tipo de letra, y, en segundo lugar, como obra de mujer dentro de la epistemología patriarcal, en cuyo caso *femenino* va escrito en letra cursiva.

Siguiendo con la clasificación de Elaine Showalter, el siguiente estadio, después del de literatura *femenina*, es el de literatura *feminista*, que define como la que «se declara en rebeldía y polemiza» (aunque en la literatura anglosajona ya se ha entrado en una fase postfeminista a partir de la década de los 80), y, por último, la categoría de literatura *de mujer* que es aquella que se concentra en el autodescubrimiento.

Todavía resuenan las palabras de Simone de Beauvoir en las que justificaba esta escritura del autodescubrimiento al asegurar que en el patriarcado se nace hombre pero «no se nace mujer, se llega a serlo» ya que te hace mujer la educación y la sociedad; pero, en la introducción a la edición de Cátedra, Teresa López Pardina da un paso más en esta visión de Beauvoir del hacerse mujer como algo sólo pasivo y social, y asegura, siguiendo a Judith Butler, que para hacerse mujer hay también que *QUERER* serlo de forma individual y activa, ya que esta consciencia es algo que se consigue con esfuerzo y, muchas veces, a través de la escritura^[26].

A las categorías de *feminista* y *de mujer* se le puede añadir el matiz de *polifónicas* cuando se muestran capaces de asumir varios puntos de vista, y alguna de las diversas perspectivas de las otras diferencias sociales importantes, como son las de clase, raza, religiones, lenguas y culturas diferentes a la dominante.

No hay que confundir la escritura *disfrazada* de masculinidad (sin yo femenino),

con el matiz polifónico (yo y los otros sexos, razas, clases etc.). La diferencia entre ellas es la autenticidad, cualidad que tanto defienden escritoras como Virginia Woolf y Ana María Matute. La literatura *disfrazada* de masculinidad copia lo que más se vende o está de moda, lo polifónico, en cambio, ha realizado su personal viaje de maduración y ha encontrado su espacio propio. La primera esconde lo fe menino, mientras que la última es la que, sin esconder la propia realidad, une al yo autobiográfico plurales tús porque ha completado su proceso de concienciación y se ha instalado con libertad en un terreno propio.

Lo polifónico se acerca a lo que Virginia Woolf llamaba literatura *andrógina* que para ella era sinónimo de genial; a esta altura de perfección sólo accedía, en su opinión, el cinco por ciento de la literatura tanto de mujeres como de hombres, de cada lengua, en cada siglo^[27]. Hacer literatura polifónica supondría la mayoría de edad de una literatura que estaría mayoritariamente en proceso de formación. Significaría que las autoras hubieran podido terminar su viaje interior, su autoanálisis, y haber completado su proceso de concienciación: como mujer, como ser político social y como escritora; y, una vez hecho, poder reavivar el viaje exterior que las llevara, asumido el propio yo, a plantearse la vida desde una visión integradora, de los diferentes tús, de lo mezclado, de lo temporal transformador, del número tres y de la dialéctica y, en vez de la disgregadora y trágica o de la clásica dicotomía epistemológica masculina, para con ello asumir una epistemología verdaderamente plural que lleve a una literatura y a un feminismo polifónico. Sin embargo el pensamiento occidental ha seguido, como dice Christa Wolf, la vía de la segregación, de la renuncia a la multiplicidad de los fenómenos, en favor del dualismo y el monismo y de imágenes del mundo y sistemas cerrados, la renuncia a la subjetividad en favor de una objetividad estanca.

De todas maneras, esta exigencia de polifonía es tanto para las mujeres como para los hombres, y no sólo para las escritoras (todas y todos envejecemos y nos morimos, por ejemplo), sino para todas las y los que quieran entender, de verdad, que todo está mezclado, tanto en la realidad exterior como dentro de nosotras mismas y que las esencias puras, incluidas las sexuales, son sólo una quimera del pensamiento masculino, sin olvidar, a la vez, que somos individuales y que es partiendo de esta individualidad desde donde se puede llegar a interesar a muchos. Dice Teresa Garbí:

«La libertad no tiene límites. El cuerpo no debe ser su límite. La mujer escribe desde todo su ser. Soporta la soledad, el amor, la infelicidad, la muerte y, desde ella, habla a todos los seres»^[28].

Algunos escritores masculinos también escriben desde un yo cerrado y, en algún caso, llegan a abrirse a la otredad, pero en otros casos no. Por ejemplo, el proceso de la escritura de Antonio Machado sí me parece un viaje completo desde el yo hasta el

tú-ellos/ellas, pero en cambio el de Unamuno y Baroja pienso que es un viaje incompleto que no llega nunca a trascender el propio yo, aunque no por ello se les tacha de parciales, sesgados o malos escritores.

No hay casi autora que no haya publicado, al menos un cuento, sobre la toma de conciencia por medio de la escritura, que es considerado el mejor medio de desalienación. Este proceso de reconocimiento no se debe considerar únicamente en un plano individual, pues suele ir seguido de una recolocación de la persona en el mundo, que conlleva, en la mayoría de las ocasiones, una concienciación político social y moral. Christa Wolf habla de la «subjetividad objetiva como el ideal de la nueva novela femenina» y Doris Lessing señala que la voz subjetiva no puede ser sólo de la autora, siempre debe expresar a la persona situada en el contexto social; «nada es personal» dice Lessing, que podría reformularse como «nada es sólo personal». De todas formas no olvidemos que esta literatura *de mujer* y su proceso de concienciación puede ser claramente polifónica. Esto es posible cuando desde el yo se es capaz de mostrar una realidad compleja; por ejemplo, citando tres novelas casi del mismo año, *Primera memoria* de Ana María Matute en 1960, *The golden notebook* de Doris Lessing en 1962, y *La plaça del diamant* de Mercé Rodoreda también en 1962. Estas tres obras escritas desde el yo sí que trascienden la estricta autobiografía y nos muestran un universo contextual que las sitúa de lleno en una literatura polifónica y que en ningún caso quiere decir a la usanza masculina. A esta incompleta lista de novelas se puede añadir la que aporta Laura Freixas: Santa Teresa, *Madame* de Sévigné, Emily Dickinson, Colette, Jean Rhys y Clarice Lispector^[29].

Lo cierto es que, hoy por hoy, creo que siguen en vigencia estos estadios de concienciación que producen diferentes formas de literatura femenina: la *disfrazada* de masculinidad; la entendida como *femenina*, que es probablemente la que cuenta con mayor número de lectoras; la *feminista* (y postfeminista) y la literatura *de mujer* (aquella que se centra en el autodescubrimiento), a la vez que, entre ellas, van abriéndose camino formas polifónicas de escritura. Parece que a principios del siglo XXI no da casi tiempo, simbólicamente, a hacer obra posterior al autodescubrimiento. Pero, a lo mejor dentro de unos años, cuando sea más fácil reconocerse mujer, sí que puedan hacerlo aquellas escritoras que tengan conciencia política de género y quieran y sepan defenderse de las excesivas exigencias de la moda y el mercado.

¿Será cuestión de edades? Sería interesante poder relacionar simbólicamente estas categorías con las sucesivas etapas de la vida de las mujeres y hablar de una literatura adolescente, que correspondería a las categorías que se han definido como *disfrazada* y *femenina* en las que, o bien se oculta lo femenino, o bien se asume la feminidad propia del mundo patriarcal; una segunda etapa de juventud en la que se ha tomado ya conciencia de la diferencia y de la opresión, la que se ha calificado de *feminista*, y una tercera de madurez, la llamada *de mujer* que indaga desde la propia realidad personal. Estas dos últimas pueden ser, a su vez, polifónicas, con plena madurez

personal y política, y podrían corresponder a lo que Germaine Greer llama la mujer completa^[30]. Y todas ellas en proceso de cambio vertiginoso como lo está la literatura de las mujeres de las distintas culturas, razas, clases sociales etc.

Por lo que respecta a la literatura *de mujer*, quizá la categoría más frecuente hoy, poco es lo que se puede precisar observándola sólo desde el feminismo de la igualdad, mientras que bajo el prisma del feminismo de la diferencia sí parece que se ha aportado más luz a este problema. Esta literatura *de mujer*, desde el propio yo, lo que muestra es el omnipresente y típico proceso de conocimiento-epifanía que lleva a cada mujer a la conciencia de ser mujer, a la conciencia de su diferencia. Un proceso que tienen que realizar no sólo las mujeres sino todas las personas que padecen alguna de las diferentes marginaciones sociales y personales.

En definitiva, lo que estoy defendiendo es que hay varias formas de feminidad: la involuntaria, que se recibe con el nacimiento (sexo) y la de educación (género), es decir, la que se tiene biológicamente y la que se adquiere socialmente, y una tercera voluntaria (la que se quiere tener)^[31] que se consigue con un proceso de reflexión y empatía que lleva a una «conversión» a lo femenino y a sus valores, los del orden simbólico de la madre, lo que significa un empoderamiento personal pero también, todavía, optar por la marginalidad en muchos espacios laborales y sociales; una conversión a unos valores a la que tienen acceso, de diferente forma, todas las criaturas humanas de cualquiera de los dos sexos y de los tres géneros y que no exige como condición previa «matar al padre» porque lo que se pretende es completarlo.

Feminismo de la diferencia

Para el feminismo de la diferencia esta necesidad de auto descubrimiento es la consecuencia de un orden social patriarcal que ha eliminado culturalmente a la mujer y ha generado con ello un claro vacío simbólico. La mujer no existe aún en el patrón simbólico y epistemológico de la sociedad, su papel tradicional familiar le obliga a instalarse en los márgenes, a cerrar su sexo y ocultar su cuerpo con toda clase de velos, y, sobre todo, a no hablar, a cerrar la boca, aunque poco a poco va abriéndose camino su palabra. Por eso es inevitable un largo proceso individual de descubrimiento, de autoconocimiento y de concienciación política que le facilite su reconocimiento como mujer en un universo masculino-blanco-burgués de competitividad, dinero, sexo, poder y guerra.

Sólo este proceso le permite encontrar su lugar en el mundo, a través de la instauración de una genealogía materna que origine su propio y nuevo orden simbólico; aquel que recoge los valores del nacimiento, de la vida, del amor, la convivencia, la autoridad moral y el principio di vino. María Milagros Rivera sostiene la existencia de un principio di vino femenino y creador, más exactamente, «de dos principios creadores femenino y masculino de envergadura cósmica», y

Luisa Muraro desarrolla, a lo largo de toda su obra, el amor a la madre como el sentido del ser femenino y la instauración de un nuevo orden simbólico unido a ella, a Dios y los valores morales. Desde otra óptica, también en el catolicismo hay ya voces de mujeres teólogas que defienden la identificación del Espíritu Santo con la madre y este dios creador/a^[32].

Mientras este orden no sea instaurado socialmente, cada mujer de la raza y clase social que sea, tendrá que reconocerse individualmente haciendo sola este largo recorrido, que vuelva a enlazar su vida y su razón de ser con la de su madre y hermanas no para generar una nueva dependencia, sino para instaurar una genealogía autónoma y completa y, con ella, su reconocimiento como mujer con unos valores propios. La madre es la relación clave en el proceso de concienciación femenina. Para el feminismo de la diferencia toda mujer debe aprender a amar a su madre, como paso importante para aceptarse, disculparse y quererse a sí misma de una nueva forma. Este proceso es, en realidad, la adquisición de la visión del sentido del ser femenino a través de la relación con la madre, y constituye una epistemología, un orden simbólico que nos hace visibles a nosotras mismas, ya que simbólicamente no nos vemos, en parte porque socialmente no nos ven, somos lo otro. Por eso son también muy importantes los elementos que nos reflejan como el agua, los espejos y el uso del doble.

La psicóloga Melanie Klein señalaba que no hay nada más importante en la formación de los hijos e hijas que el amor de la madre en los primeros años de la vida. Hoy sabemos que el reconocimiento del propio yo y con él la creación de la autoestima se genera, en las hijas a través de la relación con la figura materna y también paterna (algo que está cambiando en las familias monoparentales, es decir, monomaternales, con una sola figura de apego). Cuando las mujeres de una familia tradicional carecen del amor y la valoración paterna se produce una autoestima negativa que marca profundamente la vida afectiva de las mujeres. Además esta carencia individual puede ser doble ya que también la madre puede ser negada como modelo individual, cuando la relación con la hija ha sido insatisfactoria, a la vez que lo es como modelo social ya que ninguna madre tiene, como hemos visto, carácter genealógico social.

En el plano psicológico, el amor paterno es imprescindible a las mujeres para aprender a amarse a sí mismas y a recibir de los otros, y su falta exige a las desamadas variadas fórmulas de compensación. Una de las más frecuentes, cuando se carece de amor por sí misma, es escaparse en variadas formas de dependencia, como la de enajenar la vida propia en el amor a otro o a otra, ya que se necesita constantemente la aprobación de los demás, es decir, perderse en el tú con olvido del propio yo, y entregarse a amores que llevan a una dependencia total. Se da en exceso porque no se ha aprendido a recibir. En otro orden de cosas pienso que el desamor del padre o, sobre todo, el de la madre influye mucho en la vocación de algunas escritoras, no olvidemos que la literatura es la invención de un mundo porque éste no

nos gusta. Una de las causas más claras de este disgusto, que he encontrado en bastantes autoras, es, justamente, el desamor materno; consecuentemente esto las lleva a eliminar el personaje materno o a introducir en sus obras muchas madres terribles y castradoras^[33].

Pues bien, hasta hace unas décadas, nadie se había planteado lo difícil que es para las niñas obtener la valoración y el amor tanto materno como paterno, que es, justamente, el que, en las familias con padre y madre, genera su autoestima. También para las madres es más difícil amar a las hijas. En primer lugar, una niña nacida en el orden patriarcal, que es fundamentalmente heterosexual, tiene que competir con el profundo rechazo inconsciente de lo sexualmente idéntico y la facilitada fusión con lo diferente, que une indisolublemente a la madre con el hijo, al que le proporciona, con esta generosa entrega, una autoestima en grados máximos mientras que para ello la niña necesita al padre que suele estar mucho más ausente e, incluso, a veces, hostil. En segundo lugar, esta preferencia de la madre hacia el hijo cuenta también con el apoyo del padre y de toda la sociedad ya que el hijo tiene el prestigio de ser el heredero y, siempre, el continuador del apellido paterno, que es el de toda la familia, etc.

Es decir, el problema de no tener lugar en el mundo no es sólo debido a los patrones sociales simbólico-patriarcales externos al individuo, sino a que éstos están interiorizados en comportamientos individuales y generan importantes diferencias psicológicas con raíces en el inconsciente, en las que las mujeres, una vez más, corremos con la peor parte al depender para constituir nuestra autoestima y reconocimiento del amor y la valoración del padre más que del de la madre.

Este complejo viaje de doble reconocimiento suele ser un viaje interior y psicológico ya que las mujeres se enraízan simbólicamente más en las personas que en los lugares, por eso es tan importante su relación con la madre y con el padre, ya que estos afectos son su espacio simbólico, su auténtico lugar en el mundo. En cambio, para muchos hombres, son tanto o más importantes los lugares donde están sus raíces que las personas, por eso el viaje masculino suele ser un viaje exterior. Todos estos viajes, tanto si son psicológicos como geográficos, es decir, tópicamente femeninos o masculinos (quizá lo correcto sería mostrar los electivos), son, en definitiva, no sólo la búsqueda de una misma o de un lugar en el mundo, sino también la búsqueda del sentido de la vida que desde santa Teresa o Ulises, Jasón, la búsqueda del santo Grial o las fuentes del Nilo llevan a la mujer y al hombre al enfrentamiento con su problemático origen y al misterio del mundo y de Dios.

El orden simbólico de la madre no sólo ocupa hoy escaso lugar social, sino que, su espacio propio, el de madre y maestra, está, en los países católicos, ocupado por la Iglesia que usa esta acepción para autodenominarse^[34]. Pero, el camino de concienciación femenino, que propone este feminismo y conduce a enlazar a cada mujer con su madre y con su diosa de amor, no se identifica con ninguna religión concreta, sino con aquellas que proponen una vida en comunicación y comunión con

la naturaleza y las demás mujeres y hombres de todas las razas y clases sociales en un mundo de valores bien diferentes a los actuales, y al que pueden tener acceso todos los seres humanos que lo deseen.

Feminismo polifónico

Quizá sea éste el momento de hablar de un feminismo polifónico, y, sobre todo, ecléctico en la práctica, es decir, liberador, que defienda la diferencia (que muy poco tiene que ver con la «mística de la feminidad» que criticó Betty Friedan), pero dentro de una igualdad de derechos que reconozca la maternidad, de manera que podamos encontrar puentes de unión entre ambos. De este modo se evitarían unos posibles enfrentamientos, que no sólo quitan la fuerza de la unión, sino que nos hace olvidarnos de la integradora y que debe ser la base de cualquier epistemología plural, y, por tanto, de la feminista. Esta polifonía nos obliga a buscar, no sólo lo que une a los distintos feminismos entre sí, sino también lo que une a éstos con todas las otras diferencias sociales e individuales marginadoras.

Esto supone una revolución pacífica que puede llevar lejos los análisis de las mujeres, y esperemos que su acción, a la búsqueda de espacios epistemológicos propios que se inician con el reencuentro simbólico con «la casa de la madre» y «la casa divina» y que se gestan al margen de la eterna comparación con lo masculino. Es decir, una vez que estamos consiguiendo (al menos en Occidente) la igualdad ante la ley, el acceso a la educación y al irrenunciable trabajo remunerado, —el llamado espacio público—, y que luchamos por «la habitación propia» dentro del espacio privado y doméstico (como preconizaba Virginia Woolf^[35]), se ha abierto una tercera vía que nos conduce a recuperar nuestro espacio interior: nuestro cerebro racional-emocional y nuestra palabra, de forma que se supere la esquizofrenia actual entre ser persona y ser mujer y podamos ver el mundo con nuestros propios ojos de mujeres, enraizadas en la madre y lo divino y en una raza, clase social y cultura determinada y actuar en consecuencia, feminizando a los hombres y cambiando la sociedad desde nuestros trabajos y actividades^[36].

Una crítica feminista polifónica hace posible pensar en la producción de las mujeres en sí misma y desde sus múltiples perspectivas, al margen de la dicotomía hombre-mujer (análisis que sería siempre posterior), lo cual facilita los análisis descriptivos frente a los comparativos, que es el método que sostienen mayoritariamente los estudios de género (*gender studies*) aunque éstos también hayan dado y puedan dar, a su vez, muy buenos frutos.

A partir de esta epistemología centrada en la mujer, y relacionada con las otras diferencias citadas, los estudios pueden avanzar en un proceso de reflexión que permite generar categorías y espacios propios de la identidad femenina; entendiendo esta identidad no de forma esencialista, sólo como algo dado, ser mujer sexual y

genéricamente, sino, sobre todo, de forma existencial, como una identidad también adquirida, es decir, una acción voluntaria de querer ser mujer y, además, sin purismos, sabiéndonos mezcla, como todo lo humano. Así las cosas, ser epistemológica y simbólicamente mujer, no es algo que esté dado solo socialmente, como ya se ha señalado, sino una meta personal que se consigue con esfuerzo ya que no existimos en la sociedad patriarcal, ni es la nuestra una identidad social dada como sí lo es la masculina. En el orden simbólico, el problema de la identidad femenina es el de una doble «orfandad» adulta: primero social, pero, además, puede ser también individual, mientras que en la identidad masculina esta orfandad no es nunca del orden simbólico social, sino únicamente de origen personal, en el caso de niños y adolescentes que no han tenido un padre presente ya sea real o simbólicamente. Pero no se deben mezclar los planos individuales y socio-simbólicos del problema que sólo se dan unidos en el caso femenino.

Por otro lado, los análisis y la lucha por resolver ambas carencias no son sólo individuales sino que trascienden al terreno cultural y político. Sin embargo, da la sensación, al menos en el caso de España, que en los últimos diez años hemos frenado el proceso de construcción simbólico y social de la autonomía de la mujer-blanca-burguesa, que parecía imparable en la década de los ochenta. Toda la atención está ahora centrada en las otras autonomías, aquellas que dan salida a los distintos nacionalismos, en detrimento de otros planteamientos. Lo cierto es que, ya en el siglo XXI, muchas mujeres españolas, y no digamos los hombres, están de vuelta del feminismo sin haber ido.

Este estancamiento ideológico se detecta claramente en la literatura. Ahora, como ya he señalado, casi ninguna escritora quiere reconocer que hace literatura femenina. Parecen olvidadas las reflexiones de las meritorias feministas y novelistas de la primera postguerra, o de la generación de los cincuenta, como Carmen Martín Gaité, e incluso las más cercanas, las de los ochenta como Montserrat Roig, Rosa Montero etc., y han quedado sus reflexiones como colgadas en el vacío. Ahora hablar de literatura propia supone defender el hecho mismo de su existencia, justificando lo que en los ochenta parecía obvio. ¿Hasta cuando Penélope?...

Este capítulo no puede terminar sino en puntos suspensivos, que cada autor/a y lector/a puede ir rellenando de modo que se siga escribiendo en el nuevo milenio una nueva página de la historia literaria, tanto en la creación como en la crítica, y no sólo de la femenina, una vez que los historiadores/as de la literatura hayan revisado la epistemología de la que parten y hayan incluido en ella las diversas diferencias sociales (sexual, de clase, de raza etc.), lo cual llevará, necesariamente, a una ampliación del objeto de estudio, promoviendo la instauración de un nuevo canon, como ya está pasando, de hecho, en los Estados Unidos.

Poner al día los estudios literarios obliga a repensar «los cuatro pilares de la historia literaria, a saber: la periodización histórica, los conceptos de género y estilos literarios, el de autoría y la función lectora (la historia de la literatura es la historia de

las lecturas de un texto)»^[37], una vez que ha quedado cerrado un siglo, cuyo mayor logro social ha sido el protagonismo cada vez mayor de esa mitad de la humanidad que somos las mujeres...^[38]

Bibliografía

- Butler, Judith (1993): *Bodies that matter. On the discursive limits of «sex»*, N. York-London, Routledge.
- Caballero Wangüemert, María (1998): *Femenino plural. La mujer en la literatura*, Pamplona, EUNSA.
- Carbonell, Neus y Torrás, Meri (eds.) (1999): *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1998): «El lugar del yo en la evocación: prisma masculino/femenino», *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 33, 3, 79-96.
- Durand, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- Fe, Marina (ed.) (1999): *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Siglo XXI.
- Fernández, Juan (ed.) (1998): *Género y sociedad*, Madrid, Pirámide.
- Gilmore, Leigh (1994): *Autobiographies. A feminist Theory of Womens Self-Representation*, Ithaca, Cornell UP
- Glass, Lillian (1995): *El dice, ella dice, cómo mejorar la comunicación entre el hombre y la mujer*, Barcelona. Paidós.
- Grupo Diotima (1984): *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga.
- (1990): *Mettere al mondo il mondo*, Milano, La Tartaruga.
- Harding, Sandra (1996). *Ciencia y feminismo*, Madrid, Morata.
- Ibeas, Nieves y Millán, María Angeles (eds.) (1997): *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria.
- Lee-Bonnano, Lucy (1987): *The Quest for Authentic Personhood: an Expression of the Female Tradition in Novels by Moix, Tusquets, Matute and Alós*, Ann Arbor, Michigan, Univ. Micro. Inter.
- Lévi-Strauss, Claude (1949): *Les structures élémentaires de l'aparenté*, París, PUF.
- Librería de Mujeres de Milán (1996): *El final del patriarcado*, Barcelona, Llibreria Pròleg.
- López García, Angel-Morant, Ricardo (1995): *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra.
- María de Zayas (1989): *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*; Alicia Redondo Goicoechea (ed.) Madrid, Castalia.
- Miller, Beth (ed.) (1983): *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press.
- Mora, Gabriela-Van Hooft, Karen S. (1982): *Theory and Practice of Feminist*

- Literary Criticism*, Ypsilanti, Michigan Bilingual Press.
- Nichols, Geraldine C. (1992): *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI
- Ordóñez, Elizabeth J. (1998): «Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española», *Breve historia feminista de la literatura española*, Iris M. Zavala, (ed.) vol. 5, 211.
- Pateman, Carole (1995): *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.
- Redondo Goicoechea, Alicia (1992): «La retórica del yo mujer en tres escritoras españolas: Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas», *Compás de Letras*, 1, 46-63.
- (1993): *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*, Madrid, Castalia.
- (1998,): «Pour un catalogue des romancières espagnoles en castillan: 1970-2000», *Le roman espagnol actuel. Tendances & Perspectives, 1975-2000*, Annie Bussiére-Perrin (ed.), Montpellier, CERS Université Paul-Valéry, 1,319-353.
- Rivera Garretas, María Milagros (1990): *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglo IV-XV*, Barcelona, Icaria.
- (1998): «La rebelión de los cuerpos», *Anuario de Sexología*.
- Roig, Montserrat (1981): *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*, Barcelona, Salvat.
- Segarra, Marta-Carabí, Angeles (eds.) (2000): *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria.
- Yaguello, Marina (1979): *Les mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, París, Payot.
- Zambrano, María (1991): *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela.
- (1994): *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela.

3. Las mujeres en *La Celestina*

CRISTINA SEGURA GRAÍÑO

La sociedad patriarcal ha consagrado dos modelos de comportamiento diferentes para los hombres y para las mujeres. Estos dos modelos son construcciones sociales y culturales, artificiales por supuesto, que se han ido definiendo a lo largo de los tiempos y adecuando a los distintos sistemas sociales. El patriarcado ha velado y vela cuidadosamente por mantener esta situación y consolidar estos dos géneros perfectamente diferenciados por sus actuaciones y por los espacios donde estas actuaciones se deben proyectar. La diferencia de actuaciones para hombres y para mujeres conlleva, como es obvio, unas funciones distintas, que se deben realizar en espacios propios. Esto ha dado lugar a la elaboración de una serie de códigos que han diferenciado a los dos géneros: masculino y femenino. El pertenecer a un género o a otro supone unas diferencias sustanciales. Las ocupaciones, misión, funciones, obligaciones, derechos, libertades, etc. son muy distintas según correspondan a un integrante de un género o de otro.

El género masculino tiene que atender funciones que se desarrollan en los espacios públicos, que pueden ser la defensa frente a los peligros, la creación de pensamiento, el gobierno, la elaboración de leyes, aportar los bienes necesarios a la familia, etc. En cambio al género femenino se le han asignado siempre dos funciones muy específicas, la reproducción y las llamadas tareas domésticas. Una y otras están relacionadas con lo que se considera privado o, mejor, doméstico: la casa. Estas pautas de comportamiento para el género masculino y para el femenino son las que la sociedad patriarcal pretende imponer logrando casi siempre sus propósitos. No obstante, a lo largo de los tiempos se pueden encontrar circunstancias en que mujeres han eludido esta situación. Su análisis favorece el establecimiento de la auténtica realidad social de las mujeres en los distintos sistemas sociales, hurtada por una historia política, literaria, científica, etc. totalmente androcéntrica.

***La Celestina*, fuente literaria**

Uno de estos casos en los que aparecen voces y actuaciones de mujeres que no se corresponden totalmente con lo ordenado por el patriarcado se expone en una fuente literaria de gran importancia y trascendencia como es *La Celestina*. Es la primera obra propiamente laica, se escribe a fines del siglo xv y compendia perfectamente el pensamiento de la sociedad bajomedieval. En ella aparecen muchas mujeres que

tienen actuaciones diferentes. Voy a analizar los espacios en los que aparecen y si en ellos realizan unas funciones propias de estos espacios y de acuerdo con las funciones femeninas. También analizaré si los temas sobre los que hablan las mujeres son los que corresponden al modelo femenino defendido por la sociedad patriarcal. A través de estas cuestiones: espacios, tareas, lenguaje y pensamiento femenino y, también, objetos que rodean a las mujeres, voy a interrogarme sobre la relación que existe entre este texto literario y la sociedad en la que se produce, con referencia al tema que me ocupa; es decir, si reproduce la sociedad patriarcal o aparecen en él otras formas de actuación distintas de lo establecido. Por tanto, señalaré si los lugares en los que aparecen las mujeres son los domésticos y si las funciones, los objetos, las actitudes y las conversaciones que mantienen se adecúan a lo definido por la sociedad patriarcal. Tanto desde el punto de vista material como desde la posibilidad de expresar un pensamiento articulado.

Pretendo establecer si en este texto se reproduce el modelo femenino oficial, o si se recogen otras actitudes diferentes. En el primer supuesto habría que concluir que o bien las mujeres de aquel momento se adecuaban perfectamente al modelo establecido, o el autor no refleja la realidad social. Si se diera el primer supuesto habría que valorar cuáles son los motivos por los que en este texto se lleva a cabo esta reproducción de modelos oficiales. Dos son las respuestas que pueden darse. La reproducción de modelos se hace con un carácter normativo, es decir para imponer formas de comportamiento, o bien, lo que se pretende es consolidar los modelos preconizados por la sociedad patriarcal y, como consecuencia, el fin último sería el reforzamiento de la misma. Tanto una posibilidad como otra llevarían a la misma conclusión, que no es ninguna novedad: que los autores literarios no sólo pretenden crear arte sino que, en la mayoría de los casos, sus obras son un instrumento de control social para propagar un determinado pensamiento. Pero también hay que valorar la otra posibilidad, es decir, que las mujeres no se adecúan a lo establecido para el género femenino y qué tratamiento se da a esta circunstancia. Si la consideración que tienen estas mujeres es negativa, no habría nada que destacar pues esto sería una afirmación del patriarcado. Pero si la valoración de estas mujeres no es peyorativa puede suponer dos posibilidades. Una es que el autor, en este caso Fernando de Rojas, es un buen conocedor de la sociedad de su época y la recoge en su obra; otra es que no comulgue, por cualquier causa, con el patriarcado. Al fin del capítulo volveré sobre estas cuestiones más detenidamente y dando respuestas o planteando hipótesis como conclusión a todo mi discurso.

No debe olvidarse que *La Celestina* es un texto literario, es decir, en teoría es ficción y arte. Pero pienso que cualquier texto literario es todo esto, pero también algo más. Es un reflejo y un análisis de la sociedad que lo ha producido y de la que sirve de escenario a la ficción. Por tanto, si gracias a las fuentes consideradas como documentos históricos, conocemos una sociedad, la confrontación de estos conocimientos con las fuentes literarias puede ser un excelente método de trabajo con

resultados óptimos. Precisamente, esto es lo que aquí pretendo. Desde mi formación de historiadora voy a valorar y analizar un texto literario de la importancia de *La Celestina* para intentar profundizar en el pensamiento y en la realidad social de las mujeres, sobre las que las informaciones siempre son escasas. En el caso de que Fernando de Rojas reflejara una realidad social correcta de acuerdo con lo que se conoce para la sociedad del siglo xv, podría concluirse que las mujeres que aparecen en su obra no son ficción sino que representan las formas de pensar y de actuar que tenían las mujeres de entonces. Como, según la crítica literaria e histórica, *La Celestina* es un claro exponente del siglo xv, las mujeres que en ella aparecen necesariamente se corresponden con una realidad social e intelectual.

Las mujeres en *La Celestina*

Fernando de Rojas en *La Celestina* nos cuenta los amores de Calixto y Melibea, que terminan trágicamente al morir accidentalmente Calixto y suicidarse Melibea por la desaparición de su enamorado. El amor es, por tanto, el tema principal. Aparecen, además de Celestina y Melibea, una galería importante de mujeres, todas ellas diferentes y muy matizadas sus actuaciones y sus discursos, como después analizaré. Es decir, no es una única mujer con varios nombres, sino mujeres cada una con una actuación propia. Pienso que esto significa que Rojas que ría reflejar una realidad que conocía. Aún voy a avanzar más y plantear una pregunta de difícil y arriesgada respuesta. Rojas no recoge sólo el modelo femenino oficial. Las mujeres de su obra demuestran que no todas las mujeres se adecúan a él e, incluso, estas mujeres diferentes son las más interesantes de la obra. Desde mi punto de vista, se identifica más con ellas que con las otras. ¿Cuál es la causa de esto?

Los espacios de las mujeres

En primer lugar voy a señalar los lugares en los que aparecen las mujeres que son muy variados. Melibea está siempre en su casa o en su huerto. Su madre Alisia está en la casa o va a la casa de una parienta. Lucrecia, la criada de Melibea, acompaña a su ama en los mismos lugares. Areúsa aparece en su casa o en la de Celestina. Elicia está en casa de Celestina o de Areúsa. También hay referencia a sus traslados por la calle. Celestina visita todos estos lugares, además de la casa de Calixto, pero también va por la calle de un lugar a otro. Sólo ella, Areúsa y Elicia salen a la calle frecuentemente y no tienen empacho en ir solas, sobre todo Celestina, aunque sea de noche; no obstante, procuran compañía masculina. Bien es cierto que las tres reciben la consideración de prostitutas por la crítica, aunque esta calificación necesitaría bastantes matizaciones. Por el contrario los hombres aparecen continuamente en

espacios públicos y cuando lo hacen en los privados es por su encuentro con las damas. Por tanto, en la asignación de espacios se reproduce perfectamente la normativa de la sociedad patriarcal, Las mujeres honradas, señoras o criadas, permanecen en lo privado mientras que las no honradas no aceptan esta norma patriarcal e irrumpen en lo público, que aquí es la calle.

Quehaceres

Ahora es necesario analizar lo que hacen estas mujeres. En este caso hay que tener en cuenta la clase social de cada una de ellas. Las de clases altas no hacen absolutamente nada productivo. Melibea canta, pero generalmente está ociosa y preocupada de sus problemas que son sólo de amor. Las de las clases inferiores están ocupadas en las tareas propias de su género, las domésticas. Las criadas atienden a sus señoras.

Celestina y Elicia se ocupa de la comida. El dar de comer es una de las obligaciones ancestrales de las mujeres. Areúsa, Elicia y Celestina, sobre todo ésta, tienen otra de las actividades típicamente femeninas: saben sanar a las otras mujeres. Celestina también sabe fabricar afeites, perfumes y medicinas. Es una medicina casera que las mujeres se transmiten de madres a hijas y que les ayuda a resolver sus problemas cotidianos. Esta actividad fue tachada de brujería cuando comenzaron a funcionar las Facultades de medicina, lugares exclusivos para los hombres, que, a partir de entonces, comenzaron a monopolizar este saber. La madre de Pármeno, amiga de Celestina, que tenía sus mismas habilidades sanadoras, fue acusada de bruja, torturada y muerta. Celestina afirma que «Bienaventurados los perseguidos por la justicia...». Se mantiene dentro de un discurso to talmente cristiano y afirma que su amiga estará en el cielo.

Celestina, además, es vendedora al por menor, actividad que las otras dos también practican. Son mujeres que trabajan y se sustentan con su quehacer. No está muy claro, desde mi punto de vista, que sean prostitutas. Las mancebas, en aquel momento, vivían en la mancebía que no podían abandonar; en el caso de que lo hicieran eran duramente castigadas por la ley. Celestina y Areúsa viven en sus casas y Elicia en la casa de la primera. Celestina había sido vecina de Melibea y la única indicación a su casa es que está cerca de las tenerías. Areúsa se resiste a Pármeno pues tiene otro hombre, al cual guarda ausencia. En ningún momento se hace referencia a que reciban dinero de Sempronio o de Pármeno. Cuando éstos mueren se lamentan más o menos sentidamente. La única alusión que pudiera relacionarse con una actividad más o menos relacionada con la prostitución radica en que se dice que Celestina prestaba su casa, con el pretexto de enseñar a coser a muchachas, para que allí acudieran hombres a visitarlas.

Todas las citadas son mujeres que sufren la doble opresión de su género y de la

clase a la que pertenecen y que deben buscarse la vida en actividades despreciadas por las mujeres de clases superiores.

Los hombres de *La Celestina*

Los hombres tienen actividades muy distintas a las de las mujeres. Los nobles cazan. Calixto entra en el huerto de Melibea buscando un neblí. Los criados acompañan a los señores en todas estas actividades, además de servirles. Hay, como en el caso de las mujeres, ciertas diferencias en sus actividades atendiendo a la clase social. Por tanto, también se guarda lo prescrito por la sociedad patriarcal en lo que se refiere a las actividades que deben ocupar a hombres y mujeres.

Otro tanto puede decirse con respecto a los objetos que rodean a hombres y mujeres. Celestina vende a Melibea encajes y telas. Melibea envía a Calixto su cordón y una oración. Celestina se ocupan de los cacharros de comida. En cambio los hombres tienen objetos bien diferentes: un neblí (Calixto, incluso, lleva armadura en sus visitas a Melibea) y está relacionado con las armas y con la milicia. La función de defensa del género masculino queda perfectamente recogida.

Por todo lo expuesto hasta ahora, las tareas que la sociedad patriarcal impone como características de cada modelo, femenino y masculino, que se realizan con unos determinados objetos, se cumplen a la perfección. Ninguno de los personajes maneja un instrumento que no se adecúe con su género. Sobre Pleberio, el burgués, las informaciones son muy escasas.

La toma de decisiones

He señalado cuestiones relacionadas con la vida material. Paso ahora a analizar aspectos referidos a las manifestaciones espirituales de estos espacios en los que la sociedad patriarcal coloca el modelo que se debe seguir. En primer lugar me detendré en las mujeres como constructoras de un discurso ordenado y articulado, de un pensamiento lógico y, por tanto, de opiniones sobre diversos temas. Con respecto a sus propias vidas y actitudes sorprenden las opiniones y la decisión de algunas de estas mujeres para llevarlas a cabo. Todas ellas tienen una gran personalidad. Son mujeres bastante solas, por tanto, deben decidir sobre sí mismas. La única sin opinión en casi todo es Alisa, mujer de Pleberio, madre, por tanto, de Melibea y ama de casa. Bien es cierto que todas las otras están solteras. Melibea decide llevar a la práctica su amor por Calixto y luego su suicidio. Areúsa quiere ser libre por encima de todo y rechaza a aquellas que sirven en alguna casa pues considera que todos somos iguales y nadie debe sufrir las imposiciones de otra persona. Son muy interesantes todos los

parlamentos de Areúsa que muestran una mujer con unas ideas muy claras que, además, las lleva a cabo. Posiblemente por eso, su posición marginal en la sociedad. Bien es cierto que ella voluntariamente ha decidido esta marginalidad que le ofrece libertad. ¿Se expresaría Fernando de Rojas, él también marginal por su situación de converso según algunos, a través de Areúsa? Celestina es una mujer independiente y Elida está en trance de serlo tras la muerte de Celestina.

Los hombres siempre y continuamente están tomando decisiones y también saben perfectamente cuáles son las pautas de comportamiento a las que deben adecuar su actuación y las cumplen. Calixto sabe perfectamente lo que está arriesgando con su cortejo. Los criados obedecen. Todos cumplen perfectamente con su cometido y con el papel asignado a su género. En cambio, entre las mujeres, sólo Alisa acata la voluntad de su marido, las restantes no son ningún modelo para la sociedad patriarcal que las rechaza a todas. A Melibea la primera. Pero ¿quién las rechaza? ¿Es Rojas o ha sido la crítica posterior emanada de un pensamiento patriarcal?

Con respecto a la cultura, la clase social es la categoría dominante sobre el género. Los integrantes de las clases altas saben leer y escribir. Todos conocen a la perfección la mitología y a los autores clásicos. Los de las clases inferiores, los criados, sólo conocen lo propio de su condición. La cultura es adorno para los poderosos y no implica modificaciones en los modelos. Es un barniz que no supone la participación en la creación cultural. El modelo masculino en aquella época es el guerrero, el hombre sabio no tiene la misma consideración. Por supuesto que la mujer sabia es inaceptable.

El amor

Tema importante es el tratamiento que recibe el amor, sobre todo teniendo en cuenta que es una obra de asunto amoroso. El amor de Calixto y Melibea es el típico amor cortés. Es Calixto quien toma la iniciativa como es preceptivo, no Melibea. Es amor a primera vista, amor de los sentidos y ciego. Más que en el otro ser amado se complacen en el amor mismo. Es enamorarse del amor. No hay duda de que es un amor caballeresco porque Calixto lo dice en el acto xi: «Melibea es mi señora, yo su cautivo. Mi Dios, yo su siervo». Y, además, es un amor profano y carnal. No creo que todavía haya alguien que defienda que el amor caballeresco fue platónico. Es un amor pro pio de la sociedad feudal y, por tanto, no tiene nada que ver con el matrimonio que es un contrato civil y más propio de la sociedad burguesa. Por ello no hablan de boda. Es Pleberio quien se preocupa de la boda de su hija, ejemplo de la mentalidad burguesa, pues Melibea es la heredera. Cuando Pleberio le comunica que debe casarse, el problema único que se plantea es que Celestina ha muerto, dice Lucrecia, y nadie sabe componer virgos. La fortuita muerte de Calixto lo trastoca todo.

El amor entre los integrantes de las clases inferiores es mucho más directo. La

relación entre ama y criada es grande, Lucrecia es la confidente de Melibea. Están más próximas que Melibea con respecto a su madre. Tienen sentimientos más semejantes sobre el amor. Areúsa y Elida mantienen unas relaciones muy directas con Pármeno y Sempronio en las que tienen iniciativa y no se doblegan a otras voluntades. En la Edad Media, las relaciones entre los poderosos eran más complicadas por los bienes económicos que podían mediar. Entre los pobres, al no existir este problema, las relaciones eran más libres como demuestran los personajes de *La Celestina*.

La religión

Por último, voy a referirme al concepto de la religión. En este aspecto el sentimiento es uniforme para hombres y mujeres. No es posible establecer diferencias porque en realidad la religión preocupa muy poco al autor. Es una superestructura que conforma la sociedad, la mentalidad y el lenguaje de los personajes, pero en la obra aparecen sentimientos superiores al religioso. Por tanto, al recibir las preocupaciones religiosas un tratamiento superficial, es imposible matizar diferencias entre mujeres y hombres. La religión cristiana está presente como punto referencial en el lenguaje cotidiano, pero, cuando se trata de los grandes asuntos, desaparece. Melibea ante la muerte de Calixto no duda en suicidarse, como hace Julieta, sin pensar en Dios, ni en el pecado que está cometiendo poniendo su salvación en juego. Pleberio se lamenta de la muerte de su hija porque le ha dejado solo. Tampoco se hacen referencias al posible pecado que suponen los encuentros de los amantes. Lo único que se indica es que no se podrá arreglar el virgo a Melibea. No es Dios quien castiga a los jóvenes e impide su felicidad. Melibea es Dios para su amado. Ellos han sido felices y Melibea solicita a su padre que les entierren juntos, una forma de supervivencia en común, unidos. Con los fastuosos sepulcros de esta época se intenta vencer a la muerte y permanecer. En realidad es el azar lo que da al traste con su amor. El castigo no está demasiado claro. Por otra parte, ¿qué se castiga, las relaciones de Calixto y Melibea o el engaño de Melibea a sus padres? Estos se ven defraudados por su hija que no les da ocasión a ser su heredera y transmitirle sus bienes. El ideal burgués queda en entredicho, no se ha podido cumplir. En estos planteamientos la religión cuenta muy poco. No hay referencias explícitas al castigo por ser unas relaciones ilegítimas. Podría aventurarse que si Calixto y Celestina no hubieran muerto las relaciones se hubieran mantenido. Melibea hubiera contraído matrimonio; gracias a la ayuda de Celestina habría vuelto a ser virgen y habría mantenido los encuentros a escondidas con su amado, para lo que habría tenido la ayuda de su criada Lucrecia.

La sociedad patriarcal en *La Celestina*

Resumiendo todo lo dicho hasta ahora podemos concluir varias cosas. La primera es la preocupación porque las mujeres estén encerradas en sus casas, pues en la calle no están las honradas. Pero no sólo en cerradas, sino guardadas y vigiladas puesto que a las casas puede entrar algún hombre. Su entrada en la casa parece representar la penetración pues la mujer que recibe en su casa a un hombre, que no es pariente muy próximo, queda indefectiblemente deshonorada para la sociedad. Las mujeres son seres débiles y proclives a caer en brazos de cualquiera pues son incapaces de resistir el acoso masculino. Esto es lo que deben pensar y decir los hombres, pues es lo que prescribe el patriarcado y lo que una lectura superficial y con unos criterios preconcebidos e influidos por el patriarcado parece insinuar. Es lo que la sociedad impone. No obstante, aunque es cierto que Melibea sucumbe ante los requerimientos amorosos de Calixto, Fernando de Rojas no la censura, ni la presenta de forma negativa. Todo lo contrario, el amor que Melibea siente la justifica para todo. Su suicidio es el mayor acto de amor y la dignifica. Rojas demuestra una comprensión y solidaridad hacia el amor de Melibea, semejante a la que aparece en muchos textos femeninos, sobre todo de carácter poético, que defienden a las mujeres adúlteras o con relaciones amorosas siendo solteras, pues siempre lo han hecho por amor. Los ejemplos de esto son muy numerosos en María de Francia, entre otras autoras. El sistema patriarcal en *La Celestina* no se manifiesta con toda la virulencia que es habitual en cualquier texto debido a una mano masculina.

La Celestina refleja muy bien el sentimiento pesimista del fin del Medievo. Es el otoño de la Edad Media en el que todo es efímero, sobre todo la vida. La danza de la muerte es el tema principal. La muerte dirige la danza, que es la vida, y la muerte hace a todos iguales pues para todos llegará en cualquier momento. Por ello hay que aprovechar las contadas ocasiones de felicidad pues pueden pasar rápidamente. El amor, las comidas, las fiestas, la bonanza del huerto, etc. son los placeres que se disfrutan un poco convulsivamente pues está claro que la muerte puede aparecer sin anunciarse. Sempronio y Pármeno saltan por la ventana y Calixto pierde pie en la escala. En realidad sólo Melibea decide su muerte material, aunque, verdaderamente ella ha muerto a la vida cuando Calixto ha desaparecido. La muerte no sólo iguala clases sociales, también iguala a los hombres y a las mujeres en este caso.

Las mujeres de *La Celestina* representan las contradicciones de una sociedad en crisis, la sociedad del fin de la Edad Media, y la riqueza de pensamiento de un momento en el que esta crisis de los valores tradicionales feudales propicia nuevos planteamientos de libertad e igualdad, social, cultural, religiosa, de género. Las palabras de Areusa en el acto IX no se conciben sin todos los movimientos sociales que recorrieron Europa en los siglos XIV y XV, sin toda la serie de nuevas corrientes religiosas como la Devotio moderna o los planteamientos de Huss o Wiclef que antecedieron a la Reforma. Así mismo, hay que tener presente las corrientes

humanistas que desde el Trecento a floraban en Italia. Y también hay que pensar en mujeres, como Cristina de Pizán, que están proponiendo en sus escritos una sociedad de mujeres, escritos que en Castilla se conocían pues se sabe que formaban parte de algunas de las bibliotecas cuyos inventarios se han conservado, como la de Isabel la Católica. Todo ello da lugar a un momento de crisis que propicia una cierta libertad de acción y de pensamiento que tienen las heroínas celestinescas. Alisa, la mujer del burgués, totalmente sometida a su marido y a las convenciones sociales, anuncia cuál va a ser el camino y la futura situación de las mujeres, que era la preconizada por el patriarcado y en la que muchas mujeres se mantenían inmersas.

Conclusiones

Según lo analizado hasta ahora y a lo que anunciaba al iniciar este capítulo, desde mi criterio, las fuentes literarias, como tantas manifestaciones culturales, reproducen los esquemas de la sociedad patriarcal. Las mujeres ocupan los espacios que ésta les asigna y actúan dentro de ella conforme a lo preceptuado. No obstante, este discurso no es igual en todos los autores, y depende de su preocupación por reflejar la mentalidad reinante en cada momento o por pretender influir para crear o modificar esta mentalidad. Por ello, Fernando de Rojas reproduce la realidad social con una gran fidelidad y no pretende posiblemente nada más. ¿O acaso sí pretende mucho más quien escribió un texto tan rico intelectualmente y con tantos mensajes explícitos y ocultos, algunos de los cuales he ido exponiendo? Si simplemente refleja la realidad social, la obra ya sería tan importante como ahora se la considera, pues la riqueza de pensamiento que la sociedad tardomedieval encierra está conservada en parte gracias a Rojas. Los modelos sociales también aparecen, pero le preocupan menos. Su condición de marginado, le hacía comprender mejor la marginalidad restante. Por ello, las referencias a las mujeres y al pensamiento y sentimientos femeninos son muy valiosas. Sería necesario profundizar en el carácter de la marginalidad de Rojas y en su personalidad tan mal conocida. ¿Quién era realmente? ¿Es un autor de una sola obra? ¿Fue el letrado de la Puebla de Montalbán el verdadero autor de obra tan importante y en la que se expresa tan acertadamente un pensamiento femenino? Está demostrado que todo el texto no es de la misma autoría. Es difícil señalar qué parte corresponde a Rojas. ¿Quién fue el autor o, mejor, autores, de las otras partes?

Bibliografía

Cuadra, C.; Graña, M. M.; Muñoz, A. y Segura, C. (1995): «Saber femenino. Saberes de mujeres», *Las sabias mujeres II (siglos III-XVI). Homenaje a Lola Luna*, Madrid, A.

C. Al-Mudayna, 21-49.

Ferreras Savoye, Jacqueline (1995): «El Buen amor, La Celestina: La sociedad patriarcal en crisis», *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II La mujer en la literatura española*, Iris M. Zavala coord., Barcelona, Anthropos, 69-100.

Rojas, Fernando de (1958): *Tragicomedia de Calixto y Melibea. La Celestina*, edición crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, C.S.I.C.

Ruiz Domínguez, Juan Antonio (1992): «La voz de la mujer en María de Francia», *La voz del silencio I. Fuentes directas para la Historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, A. C. Al-Mudayna, 71-83.

Segura Graíño, Cristina (2000): «Espacios femeninos en la escena española (siglos XV al XVIII)», *Mujer, ideología y población*, Madrid, Ediciones del Orto, 21-37.

— (1995): «La opinión de las mujeres sobre sí mismas en el Medievo», *Medievalismo*, 5, 191-200.

— (1994): «Las sabias mujeres de la corte de Isabel la Católica», *Las sabias mujeres. Educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, A. C. Al-Mudayna, 175-187.

— (1993-94): «La sociedad y la Iglesia ante los pecados de las mujeres en la Edad Media», *Homenaje al profesor doctor don José María Azcárate y Ristori. Anales de Historia del Arte*, 4, 847-856.

4. Fray Luis de León. Un misógino progresista en la «querrela de las mujeres». — Relectura de *La perfecta casada* —

JOSEMI LORENZO ARRIBAS

En sus diferentes macrorrelatos, la Historia, sea de la Literatura, del Arte, del Pensamiento... (advocaciones distintas de lo mismo, en definitiva) abunda en personajes ambiguos, glorificados por una tradición y rechazados por otras. Esta apreciación, que puede parecer banal e, incluso, ingenua, adquiere otro sentido si la relacionamos con el tema de la construcción del canon, es decir, con la reflexión sobre qué características o cualidades ha de tener alguien (Autor) o algo (su Obra) para que sea considerado mejor o peor, modélico o vulgar, referencial o prescindible; reflexión que no puede aislarse de quién o quiénes deciden los criterios que primarán, cómo se imponen..., en definitiva, de la cuestión de cómo se establecen los paradigmas y sus componentes dentro de una tradición.

Ya en el título de estas páginas hemos definido a Luis de León, indiscutiblemente uno de los grandes literatos y personajes del Siglo de Oro español, como misógino y progresista a la vez. Misógino y progresista como tantos otros nombres propios masculinos de los que pueblan las páginas de los manuales y breviaros, especialmente los de las corrientes epistemológicas y políticas más vinculadas al feminismo.

Son muchas las razones que nos hacen considerarlo progresista, a pesar de su defensa a ultranza de una sociedad clasista preindustrial, pero más son las que nos conducen a la calificación de misógino, aun que Luis de León no excluyera muy buenas relaciones con mujeres como Teresa de Avila, a quien concedió autoridad y reconocimiento, u otras religiosas. «Luis de León ha sido considerado progresista por que tradujo partes de la Biblia al romance (le valió la cárcel), preparó la edición de las obras de Teresa de Jesús, apoyó las reformas agustiniana y carmelitana, arremetió contra la ociosidad de los ricos entendida como un modo de vida, se vinculó más a las obras del primer Renacimiento que a las contrarreformistas, flirteó con el erasmismo etc.» (Lorenzo Arribas, 2000b: 149-150). Mar Martínez-Góngora añade a estos méritos la crítica social que en sus obras se trasluce hacia la cerrada sociedad española bajo Felipe II y las críticas que subyacen a este rey (1999).

Pero la sensibilidad social no siempre excluye la misoginia, y aquí tenemos al agustino erigiéndose en el principal estandarte de la mujer como «ángel de hogar» (Aldaraca, 1992) y hasta legitimando los malos tratos, al escoger la siguiente cita de

san Basilio para ilustrar un pasaje de su libro dirigido a las mujeres:

«Que por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la muger le soporte, y que no consienta por ninguna oca sión que se divida la paz. ¡Oh! ¿Que es un verdugo? ¡Pero es tu marido! ¿Es un beodo? Pero el ñudo matrimonial le hizo contigo uno. ¡Un áspero, un desapazible! Pero miembro tuyo ya, y miembro el más principal. Y, porque el marido oiga lo que le conviene también: la bívora entonces, teniendo respecto al ayuntamiento que haze, aparta de sí su ponzoña, ¿y tú no dexarás la crueza inhumana de tu natural, por honra del matrimonio?» (101-2)^[1].

En el Renacimiento se estaban redefiniendo los roles sociales que habían de jugar cada uno de los sexos en los múltiples planos de las relaciones humanas. Si bien esta negociación es continua y ubicua, los periodos calificados de «renacimientos» —o «Siglos de Oro»— por la crítica tradicional suelen coincidir con etapas donde se cuestiona la hegemonía masculina. *La perfecta casada* (LPC en adelante) y el contexto contrarreformista en que se inscribe es uno de los ejemplos más claros de que disponemos para acercarnos a estas épocas de crisis, panorama que se enriquece si lo relacionamos con las pugnas entre escolásticos, neoescolásticos y humanistas y las últimas teorías que desdican la necesaria asociación entre progresía y humanismo sin más (Martínez Góngora, 1999).

La perfecta casada: un éxito editorial y un fetiche pro- y anti-

Es sabido que es la obra más editada de entre las que el autor escribió en prosa, interés renovado que denuncia la vigencia patriarcal del pensamiento luisiano a través de las épocas en lo referente a la sujeción de las mujeres. De hecho, *LPC* era una de ese reducidísimo número de obras que con frecuencia podían encontrarse en los hogares españoles que disponían de algún libro, junto a la Biblia y algunas lecturas piadosas.

Fray Luis publica en 1583 por vez primera los setenta y siete folios que conformarán la *editio princeps* en Salamanca (Lazcano, 1994) a sus 56 años de edad. Las siguientes ediciones no se harán esperar: un año después las prensas de Zaragoza dan a luz la segunda, y en 1586 de nuevo Salamanca edita la obrita, en este caso «añadida y emendada», circunstancia que volverá a repetirse en las sucesivas ediciones salmantinas del XVI (Lazcano, 1994), fruto de la expectación y éxito que la obra debió suscitar entre sus contemporáneos. En todas estas ediciones primeras la obra va acompañada de otra de cariz distinto: *De los nombres de Cristo*, emancipándose de ella en 1632, cuando por primera vez *LPC* se imprime en Madrid

por separado (Lazcano, 1994: 46). Ya en ese momento la mujer luisiana era el paradigma de la mujer de la Contrarreforma, contexto del que no debemos olvidarnos para entender el porqué de esta diatriba. Hasta el momento, la obra goza de 94 ediciones distintas (Lazcano, 1994), con buenas perspectivas de continuarse publicando. Un *best-seller* por algo más que los gozos que produce la lectura de su contenida prosa, topándonos otra vez con la recurrencia del canon y su politización, pudiendo establecerse una línea rastreable perfectamente entre esta casada renacentista y el modelo de mujer romántico, unidas por un *leit-motiv*: la domesticidad.

La buena acogida de este *speculum* de comportamiento era reconocida por los propios editores todavía en 1872, cuando afirmaban que tantas ediciones la justificaba la costumbre de regalarla a las novias como regalo de boda (56). Traemos un último ejemplo del reconocimiento significativo que secularmente se le ha tributado, en este caso ya en pleno siglo xx, cuando el inspector de Enseñanza Primaria, Agustín Serrano de Haro, escribe la siguiente dedicatoria como frontispicio a su interesante manual para la escuela titulado: *Guirnaldas de la Historia. Historia de la cultura española contada a las niñas (Libro de lectura para niñas mayores de 10 años)*: «A mi mujer, en la que se han cumplido al pie de la letra aquellas hermosas palabras de fray Luis de León: «Cuando la mujer asiste a su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina» (1962: 9. Aun que consulto la 11a edición, el *imprimatur* de esta obra se fecha en 1947). Previamente, ya en el Prólogo a la obra su autor justificaba la oportunidad de su iniciativa de escribir un tratadito histórico sólo para niñas, preguntándose: «¿por qué no robustecer sus almas con la doctrina nítida y densa de los insuperables maestros de todo posible noble feminismo, Juan Luis Vives y Fray Luis de León?» (Serrano de Haro, 1962:7).

Todas estas circunstancias han coadyuvado a la difusión y divulgación de una obra que parece ser conocida por un público relativamente amplio, casi un icono, pero que no se ha leído en la mayor parte de las ocasiones, incluso en muchas de las que se cita. A eso nos referimos cuando la calificamos de fetiche. *LPC*, más de cuatro siglos después de ser escrita, sigue siendo un libro no sólo brillante desde una óptica literaria, sino «útil» prescriptivamente, *mutatis mutandis* nos dirán desde presupuestos masculinistas; y por el lado feminista viene a ser el paradigma de la codificación patriarcal de la Modernidad —como efectivamente creemos que lo es—, y eso que no sólo no es el único libro que trata de este asunto en el siglo xvi, sino que es uno más entre los centenares de volúmenes que trataron de encauzar el comportamiento femenino, especialmente con la Contrarreforma. Pero, en última instancia, la literatura científica remite a *LPC*, cuya publicación marca un antes y un después en este género de obras.

Lectura feminista de la estructura de *La perfecta casada*

La obra luisiana goza de una atención constante, como corresponde a tan gran autoridad humanista, si bien, como también suele ocurrir, a la sobreabundancia de estudios sobre un ramillete de aspectos del autor, hay otros posibles acercamientos que están prácticamente inéditos. Entre ellos, el tratamiento específico de las mujeres en su obra.

Una primera aproximación la realizó el especialista Alain Guy (1984), refiriéndose al conjunto de la obra luisiana; pero como aportaciones específicas al estudio de *LPC*, es decir, que no forman parte de una cita ya ritualizada en un contexto de estudio mucho más amplio (las mujeres en el Renacimiento, la educación de las mujeres...) debemos citar los estudios de Blanca Castilla de Cortázar, especialmente su artículo más extenso, *Arquetipo de la feminidad en La perfecta casada de fray Luis de León* (1994). En él compendia sus teorías, alejadas por completo de cualquier hermenéutica feminista y donde el fin último es salvar la buena intención del texto bíblico y del cristianismo como ideología (cuando el de Belmonte se excede la explicación es que se aleja de la doctrina cristiana y, en dicha medida, se equivoca), adoptando como propia la tradicional teoría de la complementariedad de los sexos. A una línea parecida de pensamiento pertenece el descriptivo trabajo de María Luisa Lobato, igualmente condescendiente y carente de reflexiones críticas (1988)^[2].

Desde perspectivas feministas destacamos el artículo ya veterano de M.^a Ángeles Durán dedicado a realizar una *Lectura económica de fray Luis de León*. Allí expone cómo la obra sería una buena exposición del «modo de producción doméstico» o cuando menos del modelo de economía doméstica (1982), exponiendo en un decálogo cuáles son los principios luisianos en este sentido, conducentes a una bien articulada teoría para la subordinación femenina.

Pero falta mucho para tener por extenso las claves feministas que nos permitan un pormenorizado desglose de la nutrida gavilla de cuestiones que el texto plantea. Comenzaremos por las estructurales. *La perfecta casada* es un comentario en veinte capítulos a los últimos veintidós versículos de que consta el capítulo postrero del libro de los *Proverbios* de Salomón, capítulo encabezado por el título *Palabras de Lemuel* (XXXI, 10-31). Formalmente los capítulos oscilan entre las escasas diez líneas en edición moderna del capítulo XIII, glosa al versículo «Liento texió y vendiólo; franjas dio al cananeo» (172), a las más de treinta páginas del XI («Hizo para sí adermos de cama; holanda y púrpura es su vestido» 138-170), si bien la media de cada uno de ellos oscila en torno a las cinco páginas. El método seguido para escribir la obra es la «declaración» o comentario bíblico, resaltando su sentido moral (13,18-9). El análisis formal puede revelarse un buen indicador de la sensibilidad feminista de una obra o de lo contrario. Especialmente importantes en este campo se han revelado los estudios musicológicos feministas sobre la ópera

(aplicado a la música clásica: McClary, 1994), por la mayor capacidad de atracción sensorial de la música a la hora de mostrar cómo la previsibilidad de los procedimientos técnicos que tiene a su alcance el compositor, esperados ansiosamente por la audiencia, contribuyen decisivamente a modelar el canon de una obra y a generizar un discurso presuntamente tan aséptico como el musical. La ruptura de dichas expectativas, que suelen anclarse en el plano inconsciente, se podría considerar como un avance importante de cara a la no reproducción de los presupuestos patriarcales en la obra de arte.

En nuestro caso, fray Luis otorgó desde su primera edición una extensión mucho mayor a su capítulo XI. Que no era casual lo de muestra la adición al mismo de un fragmento en su nueva edición añadida de 1586 que lo aumenta en la mitad de las páginas de las que de por sí ya tenía con una misógina y extensísima cita de Tertuliano extraída de su *De cultu feminarum* (158, nota 180). Estas adiciones y enmendaciones creo que pueden considerarse marcas masculinas del texto, porque no sería previsible que una mujer se ensañara de tal manera contra las mujeres como el agustino. En este caso, el problema de la autoría no ofrece duda ninguna, pero puede servir de criterio —no exclusivo, pero sí junto a otros— para obras anónimas o de autoría discutida.

Según el plan general de la obra, a cada versículo del texto de *Proverbios* le corresponde un capítulo, excepto a los versículos 17-19, que son declarados a la vez. Me ha sorprendido mucho la traducción luisiana del versículo 17 del texto de la Vulgata, «Accinxit fortitudine lumbos suos et roboravit brachium suum», que en la versión castellana del agustino queda: «Ciñóse de fortaleza y fortificó su brazo». Estas palabras que pudieran pasar desapercibidas no sé si cobran nuevo sentido a la luz de una cita de las *Etimologías*. En ellas, hablando de las partes del cuerpo humano, dice san Isidoro:

«Los lomos son denominados *lumbi* por la lascivia de la libido, ya que en los varones se encuentra en ese lugar la causa del placer sensual, lo mismo que en las mujeres se sitúa en el ombligo. Por eso se dijo a Job en el comienzo de las palabras que Dios le dirigió: “Ciñe tus lomos como varón”, para que se dispusiera a resistir en ellos, que es donde suele presentarse la oportunidad de dominar la lascivia» (Liber XI-I-98).

Este texto de Job en la Vulgata efectivamente aparece con la expresión «Accinge sicut vir lumbos tuos». La identidad de las frases, la precedente explicación del polígrafo visigodo, los profundos conocimientos filológicos que tenía Luis de León y su conocimiento tanto de la Biblia como seguramente de la magna enciclopedia altomedieval^[3] nos lleva a sospechar si dicha traducción mutilada (que omite «lumbos suos») no fue premeditada para evitar equívocos o ahorrarse unos

comentarios que no creería procedentes, dada la naturaleza y destinatarias de la obra^[4].

Alejándonos ya de una división tan formal, y ahondando en los contenidos de *LPC*, destacaría dos capítulos por su exacerbada misoginia, habida cuenta de que todo el libro mantiene un alto nivel denigratorio contra las mujeres: el extensísimo y ya citado XI: «Hizo para sí adermos de cama; Holanda y púrpura es su vestido», y el XV: «Su boca abrió en sabiduría, y ley de piedad en su lengua» (174-9), que comentaremos a continuación.

Lectura feminista de los contenidos programáticos de *La perfecta casada*

En *Los doze trabajos de Hércules* su autor, el marqués de Villena, hace una división del mundo en doce estados, conformando una verdadera taxonomía del imaginario social de la época. Algo así como la división de los animales en la enciclopedia china de Borges, pero en un con texto tardomedieval. La sociedad se estructura, a grandes rasgos, en los estados de: príncipe, prelado, caballero, religioso, ciudadano, mercader, labrador, ministrál, maestro, discípulo, solitario y *estado de mujer*. Luego hay subdivisiones. Los hombres según su función en la sociedad y las mujeres según su relación con respecto al hombre: dueña, doncella, moza, casada, viuda, sierva, niña «e todos los otros grados femeniles o mujeriegos en cualquier dignidad o sujeción que sean hallados» (Cacho, 1995: 179-180). Fray Luis de León, con premeditación, sólo tratará de la mujer casada «perfectamente», es decir, de una fracción de esa doceava parte en que el mundo se divide para el eruditismo patriarcal, lo que es un primer y principal elemento valorable: las elecciones y las omisiones que se suceden a lo largo de la obra, que son muchas.

En otro lugar ya examinamos cuáles eran los modelos de mujeres —más bien «modelos de Mujer»— para el monje agustino, después de catalogar las que aparecen citadas en la obra con sus correspondientes contextos (Lorenzo Arribas, 2000b). La conclusión extraída era la abundante presencia de mujeres míticas o de la Antigüedad (Helena, Penélope, Ester...) portando los atributos patriarcales pertinentes —principalmente rucas—, y la mucho menor presencia de las mujeres contemporáneas, del siglo XVI. Cuando éstas aparecen es para ser descalificadas en conjunto, sin excluir tampoco la manipulación interesada. En las adiciones de 1586 incluirá a la única mujer gobernante que aparece en *LPC*, la reina Isabel la Católica, pero, sorprendentemente varía su tratamiento con respecto al resto de las fuentes que nos hablan de ella. Nos referíamos a manipulaciones, y ¿cómo, si no es por un interés tergiversatorio, podemos interpretar la cita a una de las mujeres más virilizadas por la literatura patriarcal como un apéndice de su rueda? (110-1, siguiendo a Vives: nota

84).

Interpretamos la presencia de estas mujeres y la ausencia de otras como un intento de anular los posibles referentes en los que se pudieran autorizar las mujeres contemporáneas a él, las destinatarias de su libro, sin que debamos olvidar que *LPC* es un tratado doctrinal del tipo *speculum*, un espejo donde mirarse^[5], que se separa de los catálogos o nóminas de mujeres ilustres, donde frecuentemente se incluían mujeres muy cercanas en el tiempo, y donde las mujeres aparecían autorizadas en multitud de contextos^[6]. En la terminología actual podríamos nombrar la voluntad con que fray Luis se plantea el tratado con voluntad de cancelar genealogías femeninas. Volvemos a insistir en que no pueden aceptarse sin más las explicaciones reduccionistas y simplificadoras que hace de los autores, especialmente cuando hablan de mujeres, hijos de una época de la que por algún fatalismo implícito no pueden escapar, presuponiéndoles algo semejante a una irresponsabilidad intelectual por la cual no pueden ser juzgados desde el feminismo. No sólo la Querella de las mujeres llevaba casi dos siglos de andadura, sino que simultáneamente a la publicación de *LPC* otros varones escribían libros autorizando a las mujeres, defendiéndolas y estableciendo cadenas genealógicas, es decir, con una sensibilidad hacia este tema en las antípodas del agustino^[7].

Un dato curioso, abundando más en este tema, es la ausencia de referencias a la Virgen María en *LPC* como modelo de mujer ideal, asunto sobre el que no hay estudios concretos y sobre el que se sitúan las enfrentadas tradiciones escolástica, erasmista, reformista y contrarreformista, y no podemos esgrimir una característica de autor porque sí hay referencias a la Virgen como modelo femenino en otras obras, principalmente en sus poemas, aunque con frecuencia se lee más la entereza virginal de María que su propia persona (Martínez-Góngora, 1999).

Hagamos otro breve alto y parémonos en el capítulo XIV: «Fortaleza y buena gracia su vestido, reyrá hasta el día postrero» (172-3). No es casual tampoco, y cumplidamente lo destacamos en esta lectura feminista de *LPC*, las pocas ganas de glosa en que incurre Luis de León en aquellos versículos que no se prestan tan cómodamente como otros al comentario en la línea escogida, como éste. La crítica sentencia salomónica hace referencia a una cualidad habitualmente no asociada a las mujeres, la «fortitudo», que también se categorizó y domesticó acorde a los fines patriarcales en torno a «la mujer fuerte» de la que habla todo el Antiguo Testamento y específicamente el pasaje de *Proverbios* cuyo desarrollo conforma *LPC*. Además, la *Vulgata* emplea un verbo inequívoco, sin polisemia, «ridebit», para explicar cómo la mujer «reyrá» o sonreirá hasta el último día. Seguramente por la incomodidad creada ante la glosa o «declaración» de este versículo el agustino le dedica apenas una página nada más, pero no sólo eso. Además de la poca extensión, emplea sus amplios conocimientos filológicos para falsear un tanto la explicación, y así, ante la «fortitudo», ya dice cómo tal cualidad no la autoriza «para ser desabrida en la condición y en su manera y trato desgraciada», y, a renglón seguido, dicha cualidad

humana, la fortaleza, sustantivo abstracto siempre, por medio de un salto léxico sin justificar, va a convertirse en «el vestido [que] ciñe y rodea todo el cuerpo, así ella toda y por todas partes ha de andar cercada». Es decir, de sujeta de «fortitudo» la mujer ha pasado a metaforizarse en «castrum», los emplazamientos rodeados de murallas o empalizadas. De sustantivo abstracto de poderosa significación a uno bien concreto, delimitado y aprehensible. Un detalle de poco gusto por parte de fray Luis, a quien estas cuestiones de traducción e interpretación no se le escapaban.

En segundo lugar, y como es sabido, la risa siempre se ha considerado una actitud nociva para las mujeres y se les prohibió ejercitarla en público. Pero como decíamos, el verbo latino empleado no admite otras acepciones distintas. El juego de palabras en que se pierde el catedrático para salir del paso enmascara y arrincona reflexiones de otra índole y de más calado, de las que abundan en la obra. Sobre esta risa explica, en unas líneas similares a un trabalenguas: «Quiero dezir, que ni la diligencia, ni la vela, ni la asistencia a las cosas de su casa, la ha de hazer áspera y terrible, ni menos la buena gracia y la apazible habla y semblante ha de ser muelle ni desatado, sino que, templando con lo uno lo otro, conserve el medio en ambas a dos cosas, y haga de entrambas una agradable y excelente mezcla» (173).

La excelencia del encerramiento y la colonización del cuerpo en *La perfecta casada*

Son muchos los campos temáticos que podemos aislar para un estudio pormenorizado en *LPC*: desde el adorno femenino, a la función en la crianza de la prole, pasando por el papel económico de la mujer en la unidad familiar, su reclamada laboriosidad, la volubilidad femenina, su dependencia del varón etc... No en vano, el tratado aspira a prever y semantizar casi todas las circunstancias que pueda encontrarse en la vida una virtuosa casada. Para nuestro análisis escogeremos dos de ellos: la necesidad del encerramiento, entendido éste en un sentido amplio, en un intento que hemos denominado «conventualización» de las mujeres seglares (Martínez-Góngora, 1999) y, por supuesto, de las religiosas; el segundo aspecto que trataremos será la colonización del cuerpo de las mujeres, acometida desde ópticas diversas por el discurso patriarcal, con unos breves apuntes sobre el acceso de las mujeres al conocimiento.

El encerramiento

A finales del siglo XVI, después del concilio de Trento, que supuso una verdadera cesura y retroceso en lo que a la historia de las mujeres atañe, asistimos por vez primera a la efectiva clausura de los monasterios, conventos y beaterios femeninos,

antigua pretensión de la jerarquía eclesial, reiterada sistemáticamente desde la cátedra de Roma desde el siglo XII (curiosamente, otro siglo de Renacimiento). El correlato del acorazamiento de las claustros femeninas —tornos, rejas, celosías, clavos, muros, velos...— será el interior del hogar conyugal para las mujeres seglares.

Como decíamos al principio, en esta época se están redefiniendo los espacios en su relación a cada sexo. A las mujeres se las intenta limitar o, incluso, despojar de las grandes categorías con que el ser humano estructura su imaginario, espacio y tiempo, reduciendo éste a un *continuum* cíclico y recurrente, vaciado de referencias estables. Este tiempo tiene una expresión muy evidente en *LPC*: la mujer

«estándose sentada con sus mugeres, bolteando el huso en la mano y contando consejas, como la nave, que, *sin parecer que se muda, va navegando, y pasando un día y sucediendo otro, y viniendo las noches, y amanesciendo las mañanas, y corriendo como sin menearse la obra...*» (114-5. El énfasis es mío).

Después del tiempo, se modela el espacio, actualizando antiguas dicotomías aristotélicas y perfeccionando los mecanismos de control, como tendremos ocasión de ver más abajo. Dicho en palabras indisimuladas del fraile agustino:

«Como son los hombres para lo público, así las mugeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así dellas el encerrarse y encubrirse» (181-2).

Asistimos así a la vieja trampa del par espacio doméstico *versus* espacio público. Más tarde, con el triunfo burgués, surgirá un nuevo espacio, el de la intimidad, intramuros del hogar, pero será patrimonio masculino, espacio de libertad y autonomía. Las mujeres seguirán ocupando el tradicional espacio doméstico, despersonalizado y codificado por un «vivir para los demás» despreocupándose de sí, como estableciera fray Luis.

Si con las mujeres sometidas al estado religioso se impondrán las dos clausuras, espacial y temporal, también a la perfecta casada habrá que emparedarla, lo que será un auténtico *leit-motiv* en la obra del fraile:

«Ninguna causa tenéys, para salir de casa, que no sea grave y severa, que no pida estrechez y encogimiento; porque, o es visita de algún fiel enfermo, o es ver la misa o el oír la palabra de Dios. Cada cosas destas es negocio sancto y grave...» (166).

La obsesión por el efectivo aislamiento femenino justifica los diferentes registros

retóricos desde los que aborda la cuestión. Registros que van desde el aforismo:

«porque sus pies [los de la mujer] son para rodear sus rincones... no los tiene para rodear los campos y las calles» (180)^[8],

al alarde erudito, pero brutal, al sacar a colación las reducciones de pies de las mujeres chinas. Esta cita es tanto más significativa cuanto que corresponde a un añadido de la edición de 1586, ausente por tanto en la edición *princeps*, y en probable relación con la lectura del libro de otro agustino, salido de las prensas también en 1586, sobre la China, donde se fundamenta la reducción de los pies de las mujeres chinas también con parecidos argumentos:

«Los chinos, en nasciendo, les tuercen a las niñas los pies, porque cuando sean mugeres no los tengan para salir fuera, y porque para andar en su casa, aquellos torcidos les bastan» (181).

Entre los deberes principales de la perfecta casada, por no decir el principal, se encuentra esta obligación —por omisión— de permanecer en casa, sin salir. Lo que en realidad está proponiendo fray Luis es el aislamiento social de las mujeres, y no sólo el físico. No basta con aislarlas espacialmente, sino también del entorno, tema en el que más abajo incidiremos. Es fundamentalmente en este sentido en el que hay que interpretar las referencias a las celestinas, a quienes ataca con vehemencia, como mujeres indeseables:

«a las vezes entran en las casas algunas personas arrugadas y canas, que roban la vida, y entiznan la honra, y dañan el alma de los que biven en ellas, y los corrompen sin sentir, y los emponzoñan, pareciendo que los lamen y halagan» (133).

Este ataque contra las mujeres viejas esconde otra acometida más sutil, porque evidentemente no todas las ancianas son alcahuetas. Las mujeres viejas son las que atesoran la sabiduría y la experiencia que la vida les ha proporcionado, son las encargadas de instruir a las más jóvenes y trasvasarles conocimientos, y más en una sociedad donde la mayor parte de éstos se perpetúan por tradición oral y donde se viene a practicar intramuros del hogar, con matices, cierta gerontocracia femenina. Las ancianas son mujeres con autoridad sobre otras mujeres e, incluso, sobre muchos varones también, y todavía tenemos pruebas en la forma en que la sabiduría popular perpetúa todavía hoy estas cosmovisiones; pensemos, si no, en las viejecitas de los cuentos, en las brujas etc... La literatura universal y española de cualquier época está surtida también de estos personajes femeninos, sometidos a un fuerte proceso

patriarcalizador, con personajes tan fuertes y relevantes en el caso peninsular como Trotaconventos o Celestina. Esta circulación de autoridad femenina entre mujeres de distintas generaciones, práctica frecuente en todas las épocas y también en el siglo XVI, es un ejemplo más de la efectiva existencia del «entremujeres», espacio donde el patriarcado no se significa y donde las mujeres se rigen por otros códigos que no son los impuestos por el sistema sexo-género, que aquí no son significativos. Una de las diferencias es que las que hacen realidad el entremujeres no compiten entre sí, y una muestra de la irritabilidad que mostraba el agustino hacia estos ámbitos de inmunidad, frecuente mente espacios interclasistas, será la insistencia en su ridiculización:

«Y llega la vejezuela al oydo, y dize a la hija y a la donzella (...) que la otra fulana y fulana no lo hazen así» (134).

El análisis semántico nos puede ayudar a esclarecer un poco más esta cuestión. Así, en la enumeración de calificativos, todos peyorativos, a que se exponen las casadas ociosas (es decir, las que tienen un momento de respiro, un ápice de tiempo en que no sirven a los demás) casi todos hacen referencia, *sensu contrario*, a dicho aislamiento:

«ventanera, visitadora, callejera, amiga de fiestas, enemiga de su rincón, de su casa olvidada y de las casas ajenas curiosa, pesquisidora de quanto pasa, y aun de lo que no pasa inventora, parlera y chismosa, de pleytos rebovedora, jugadora también y dada del todo a la risa y a la conversación y al palacio...» (128).

En el mismo sentido debemos interpretar las tradicionales peticiones de silencio que fray Luis repite para todas mujeres *qua* tales, cultas o necias, circunstancia completamente adjetiva:

«Mas, como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud devida, el silencio y el hablar poco» (175).

En definitiva, pareciera que por parte de las instituciones hubiera un intento consciente y sistemático de «conventualizar» a todas las mujeres, al margen de su estado. La asunción de los tradicionales votos religiosos se va imponiendo para las religiosas, pero también para las laicas: pobreza (el marido dispondrá, como la Orden. Ellas se encargarán de la administración de una riqueza que ni generan ni les

pertenece); castidad; obediencia; clausura; silencio etc...

Colonización del cuerpo de las mujeres

Privadas de la palabra, las mujeres vuelven a quedar reducidas a expresarse a través de su cuerpo, a textualizarlo, pero ni tan siquiera eso, porque el fraile ya dejó dicho que no era suyo sino del Espíritu Santo, por lo que había de ser tratado como templo, en una clara alienación (> *alienus*) del cuerpo femenino (145), y la gestión del templo, es innecesario decirlo, está monopolizada por mediadores eclesiásticos y varones. En este caso, los maridos velarán por su decencia, por lo que «obligados están a no consentir que se afeyten» (144). Pero las prescripciones no se acaban con la perpetua ubicación de las mujeres y sus cuerpos en el espacio doméstico: también la soberanía del discurso luisiano impera sobre el cuerpo femenino que, como es previsible, despoja a las mujeres de su propia sexualidad y hasta de su propia materialidad, estableciendo un ideal descorporeizado que desactiva las potencialidades femeninas mediante la sublimación (Martínez-Góngora, 1999).

El mantenimiento del bienestar común y el cuidado de los cuerpos de las personas de su familia por supuesto pertenecen a la responsabilidad de la mujer, literalmente «descanso del guerrero»:

«Y no piensen que las crió Dios y las dio al hombre sólo para que le guarden la casa, sino también para que le consuelen y alegren. Para *que en ella el marido cansado y enojado halle descanso*, y los hijos amor, y la familia piedad, y todos generalmente acogimiento agradable» (177. El énfasis es mío).

Pero el cuerpo femenino, su propio cuerpo, no será objeto de cuidado, sino al contrario. El paradigma de cuerpo femenino que se propone es el de un cuerpo castigado, ya que para ser perfecta casada habrá de tender a la esquizofrenia, porque la vida de casada es

«...vida adonde anda el ánimo y el corazón dividido y como enagenado de sí, aduciendo agora a los hijos, agora al marido, agora a la familia y hacienda...» (86).

El complemento de dicha enajenación será el agotamiento. Reproduciendo una exitosa imposición patriarcal, vigente hoy en muchos contextos culturales, del que el nuestro no es excepción, la mujer casada habrá de madrugar muchísimo, verdadera obsesión en fray Luis, (115-120)^[9], de modo que pueda distribuir las ocupaciones del

día a cada persona que esté a su servicio y ponerse afanosa a su tarea encomendada.

Y esa mortificación impuesta del cuerpo femenino se facilita con un cuerpo mal alimentado, («...lo que toca al comer, es poco lo que les basta»), si bien no es éste el tema en que fray Luis insista más, aspecto que debemos destacar también, ya que, siguiendo al comediógrafo griego Alexi, hay cosas peores:

«Grandes vicios son los del comer y beber; pero no tan grandes, con mucha parte, como la afición excesiva del aderezo y afeyte» (154).

A juzgar por los moralistas como el Arcipreste de Talavera, a pesar de la frialdad natural de la mujer, dice que no debe tomar alimentos que aporten calor, con el fin de mantener su honestidad, por lo que éstos quedan excluidos. Vives va más lejos y le niega los alimentos exquisitos, especias, platos calientes y vino

«porque está averiguado que no arden en tanto grado los fuegos del monte Etna, no la tierra de Vulcano, no los montes Vesubio y Olimpo cuanto las cañadas de una mujer, llenas de vino y encendidas con las ha chas ardientes de los manjares» (Cacho, 1995: 195).

Astete recomendará que se queden con hambre para poder hacer ejercicios espirituales después de comer (Cacho, 1995), y el propio Luis de León expondrá cómo las mujeres habrán de dormir en cama que no sea blanda ni delicada.

Evidentemente, el ornato de su cuerpo será una cuestión prohibida, en consonancia con una tradición patriarcal inmemorial, pero también en pugna con otra tradición femenina, que eran los libros con recetas para un buen mantenimiento de las partes del cuerpo más vis tosas, libros a medio camino entre lo terapéutico y lo estético. A ese fin le dedicaba el larguísimo capítulo XI, y ya expusimos arriba la importancia formal del mismo, aunque no entramos a desarrollarlo^[10].

Finalmente, una vez que tenemos hecho del cuerpo femenino un cuerpo débil y castigado sólo resta codificarlo y aprehenderlo por el correspondiente discurso científico, en este caso de la ciencia emergente, la medicina.

Según fray Luis y el discurso médico medieval imperante, la mujer es flaca y fría (93,96). Así, en el *Examen de ingenios* (1575) de Huarte de San Juan se dice que algunas pueden tener cierta habilidad con las le tras porque son más secas y calientes, pero por lo tanto tendrán más problemas para la maternidad, porque el útero está relacionado con el cerebro, con capacidades inversamente proporcionales (Cacho, 1995: 207)^[11]. El catedrático de Salamanca trabaja directamente sobre el caña mazo de Huarte. Su consejo será que las mujeres no lean, y

«que las excusen y libren del leer en los libros de cavallerías, y del traer el

soneto y la canción en el seno, y del villete y del donayre de los recaudos, y del terrero y del sarao, y de otras cient cosas de este jaez» (111-2).

Insistiré en este punto porque la buena casada, o mejor, la *perfecta* casada está para otra cosa:

«a la muger buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico» (176).

Es todavía más interesante este apunte porque se inscribe en un capítulo que está glosando un frase que no da pie fácilmente para una glosa despectiva hacia las mujeres: «Su boca abrió en sabiduría, y ley de piedad en su lengua», donde se demuestra que no es la selección de textos lo que le conduce necesariamente a la misoginia, ni tampoco el ser hijo de su tiempo, pues ya desde tiempos de Alfonso X se defiende la lectura para las mujeres. En este caso, fray Luis dirá, en uno de sus conocidos saltos semánticos que tanto abundan en LPC, que sabiduría equivale a cordura y discreción.

Como contrapunto es interesante advertir (no sé decir si es una marca pero, sí, desde luego, muy significativo) cómo las mujeres también reelaboran el discurso tradicional en relación al tema que tratamos, derivando las causas de su relegamiento de lo médico a lo social, pero reelaborando el discurso científico que las deslegitima. En plena ofensiva contrarreformista, la novelista barroca madrileña María de Zayas y Sotomayor en el prólogo a sus *Novelas amorosas y exemplares* (1637) expone:

«¿qué razón ay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mugeres doctas, no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación, porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las Cátedras como los hombres, y quizá más agudas, *por ser de natural mas frío, por consistir en humedad el entendimiento...*» (Cit. en *Novela...*, 1999: 55. El énfasis es mío).

Con el discurso luisiano, que tanta vigencia tuvo, se privó a las mujeres del acceso al conocimiento con argumentos esencialistas y ligados a la constitución específica y desigual —no sólo diferente— del cuerpo femenino:

«*la naturaleza*, como diximos y diremos, hizo a las mugeres para que en-

cerradas guardasen la casa, *así las obligó* a que cerrasen la boca» (175, el énfasis es mío).

Para atisbar hasta dónde llegaba el interés en eliminar la sustantividad del cuerpo femenino, Luis de León llegará a negarle el protagonismo en la concepción, ya que

«...la madre en el hijo que engendra no pone sino una parte de su sangre, de la qual la virtud del varón, figurándola, haze carne y huesos» (188).

Evidentemente, el vituperio a las mujeres no es una actitud nueva, a pesar de la especificidad debida al enorme peso intelectual del autor de *LPC*; más bien, es un enésimo eslabón de una cadena que habrá de tener todavía una miríada de seguidores. Lo nuevo sí es el nacimiento de las genealogías feministas que surgen al mor de la querella de las mujeres desde el siglo XIV, la autorización de mujeres que se da en el «entremujeres» y también la autorización de mujeres por parte de algunos hombres profeministas, profeministas, feministas serenos, llamémosles como queramos, como Martín de Córdoba, Rodríguez de Padrón o Cristóbal Acosta. Toda esta polémica a la fuerza habría de conocerla el sabio agustino, y las numerosas referencias al colectivo de mujeres contemporáneo a él nos induce a pensar que emplea la Querella como referente polémico silenciado. Todos somos hijos de nuestro tiempo, pero, y aun excluyendo la voz vindicativa de las mujeres del siglo XVI, a finales de siglo había posturas enfrentadas también entre los varones con respecto al papel que les correspondía a las mujeres en la sociedad. Fray Luis de León, el fraile agustino, filólogo, catedrático de la universidad de Salamanca y uno de los mejores poetas y prosistas en castellano de una de las épocas que mejores escritores en castellano produjo, se alinea inequívocamente en dicha polémica con las posiciones más reaccionarias y menos aperturistas.

Bibliografía

Fray Luis de León (1992): *La perfecta casada*. Javier San José Lera (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 13.^a ed.

Aldaraca, Bridget A. (1992): *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid, Visor.

Cacho, M.^a Teresa (1995): «Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro», *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II: *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos/Comunidad de Madrid, 177-213.

- Castilla y Cortázar, Blanca (1994): «Arquetipo de la feminidad en la Perfecta casada de fray Luis de León», *Revista agustiniana*, XXXV, 106, 135-170.
- Díaz y Díaz, Manuel (1993): *Etimologías*. J. Oroz y M. Marcos (eds.), Madrid, BAC.
- Duran, M.^a Angeles (1982): «Lectura económica de fray Luis de León», *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*, vol. II, Madrid, 257-273.
- Femenías, M.^a Luisa (1992): «Juan de Fluarte y la mujer sin «genio» en *El examen de ingenios*», *Actas del Seminario Permanente Feminismo e Ilustración, 1988-1992*, Celia Amorós (coord.), Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, 15-27.
- Guy, Alain (1960): *El pensamiento filosófico de fray Luis de León*, Madrid, Rialp.
- (1984): «La femme selon Fray Luis de León», *La femme dans la pensée espagnole*, Paris, Editions du CNRS.
- Jiménez Lozano, José (2001): *Fray Luis de León*, Barcelona, Omega.
- Lazcano, Rafael (1994): *Fray Luis de León, Bibliografía*. Madrid, *Revista agustiniana*.
- Lobato, María Luisa (1988): «El ideal de mujer en los escritores doctrinales agustinos de los siglos XV y XVI», *Revista Agustiniana*, XXIX-90, 725-736.
- Lorenzo Arribas, Josemi (2000a): «Del jardín de Edén al Jardín de nobles donzellas: ideología y sometimiento en el siglo XV», *Mujer, Ideología y Población. II Jornadas de roles sexuales y de género*, P. Ortega, M.^a J. Rodríguez y C. Wagner (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas.
- (2000b): «Un feminista sereno y un misógino progresista en Castilla (1474-1583): Des/autorizaciones de las mujeres en la tradición agustiniana». *Las mujeres y el poder: representaciones y prácticas de vida*, Ana I. Cerrada y Cristina Segura (eds.), Madrid, Al-Mudayna-AEIHM, 147-160.
- Martínez-Góngora, Mar (1999): *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company.
- McClary, Susan (1994): «Sexual Politics in Classic Music», *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Rodríguez Cuadros, E. y Haro Cortés, M. (eds.), *Novela de mujeres en el barroco. Entre la rueca y la pluma* (1999), Madrid, Biblioteca Nueva.
- Serrano de Haro, Agustín (1962): *Guirnaldas de la Historia. Historia de la cultura española contada a las niñas (Libro de lectura para niñas mayores de 10 años)*, Madrid, Editorial Escuela Española (11a ed.).
- Vargas, Ana (1998): «La autoridad femenina en Cristóbal Acosta: una cuestión de orden simbólico», en *De los símbolos al orden simbólico femenino (Siglos IV-XVII)*. A. Cerrada y J. Lorenzo (eds.), Madrid, Al-Mudayna.

5. La mirada de Lope de Vega sobre la mujer, en las — *Novelas a Marcia Leonarda* —

M^a SOLEDAD ARREDONDO

Este capítulo pretende no tanto aplicar la crítica feminista a un texto clásico y anterior, por tanto, al nacimiento del movimiento feminista, como mostrar la peculiar consideración de la mujer en unas novelas con abundantísima^[1] presencia femenina. Esto se debe no sólo a la riqueza y variedad de los personajes femeninos, principales o secundarios, creados por Lope de Vega en sus cuatro novelitas, sino a la omnipresencia en los textos del personaje de la destinataria^[2] de los mismos. A mi entender, Lope no hubiera destacado en la historia de la novela corta española de no haber creado ese estupendo personaje mudo que es Marcia Leonarda. Los personajes femeninos que desfilan por sus novelas no dejan de ser personajes habituales en la prosa narrativa de la época, que poco aportan, por ejemplo, a la riqueza psicológica de las mujeres cervantinas de las *Novelas Ejemplares*. En cambio, Marcia Leonarda incorpora a los relatos el aliciente de que se trata de una mujer no sólo real, al decir de la crítica la última de sus amantes, Marta de Nevares, sino que, además, puede entenderse como el prototipo de una lectora^[3] de novelas del siglo XVII. Por lo tanto, con la incorporación de una lectora real al propio texto obtenemos de éste una doble información: no sólo lo que el mismo nos dice, sino lo que se desprende del fructífero «diálogo» que se establece entre el autor y la destinataria de las novelas. Un diálogo a una sola voz, la de Lope, que parece mirar no sólo a sus personajes, según los crea, sino a su interlocutora y peticionaria del texto, cuyas reacciones adivina, cuyos gestos interpreta, y cu yos deseos trata de satisfacer con la escritura.

Si cualquier obra literaria nos informa acerca de la sociedad en la que se ha gestado^[4], las novelas de Lope de Vega nos alumbran doblemente: a partir del texto de cada relato, y también del diálogo que transcurre en paralelo con el mismo, en el que se comentan, discuten y aclaran distintos aspectos de la propia narración. De los diversos puntos que se pueden estudiar en las cuatro novelas, y por los que ya se ha interesado la crítica, vamos a seleccionar tan sólo la visión de la mujer que los textos indican, bien a través de la destinataria, bien a través de los personajes femeninos de los cuatro relatos. La doble perspectiva puede deparar sorpresas respecto a la consideración de la mujer, en la época y en el género; una época condicionada por una visión conservadora de la mujer, del amor y del matrimonio, en la que imperan tendencias misóginas, y en la que el concepto del honor afecta especialmente a la vida de las mujeres; y un género, la novela corta, de consumo masivo y

esencialmente femenino, lastrado, generalmente, por una visión moralista y ejemplificadora^[5].

Cuatro novelas cortas

Lo que hoy conocemos como *Novelas a Marcia Leonarda* son cuatro novelas cortas que se publicaron en 1621, la primera, y en 1624, las otras tres. Estas últimas forman un conjunto homogéneo, desde el punto de vista de su edición, porque se publicaron en un libro misceláneo titulado *La Circe*. Este detalle tiene su interés, porque la primera novela, *Las fortunas de Diana*, apareció aislada en otra miscelánea, *La Filomena*, y constituye el primer intento de Lope de Vega con la novela corta, un género que el autor, ya muy admirado por sus comedias, no había cultivado, y que iba ganando especial favor entre las lectoras. Y es precisamente una mujer, Marcia Leonarda, la que pide al dramaturgo ya maduro y consagrado que le escriba una novela: «No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí...» (*Las fortunas de Diana*, p. 47).

Será el éxito de este primer intento lo que dé lugar tres años más tarde a las otras tres novelas, surgidas, como la primera, a petición de la dama, a la que incluso se le promete una quinta, que nunca llegó a escribirse. Testimonio de ese éxito personal de Lope son sus primeras palabras en la novela segunda, *La desdicha por la honra*:

«Mandóme vuestra merced escribir una novela, enviéle *Las fortunas de Diana*, volvióme tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento, que me manda escribir un libro dellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia» (pp. 101-102).

La palabra «agradecimiento» se convierte, a partir de esta segunda dedicatoria, en una palabra clave, porque el autor la reitera en las novelas tercera y cuarta, sin dejar de recordar a Marcia que ha de pagar su esfuerzo, en un arte al que no se dedica habitualmente, especialmente en novelas de desenlace trágico:

«Advirtiéndome primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico...» (*La más prudente venganza*, p. 144).

Las cuatro novelas se escriben, pues, con el propósito muy concreto de agradar a una mujer, a título de cortejo o galanteo^[6], y el autor no deja de aludir al premio o

compensación: que Marcia Leonarda le nombre su novelador particular: «Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento» (*Guzmán el Bueno*, p. 187).

En este sentido, me parece de gran interés someter a consideración la relación que se establece entre el autor y su destinataria, tal y como nos la muestra el texto, porque es una de las originalidades del mismo, si lo comparamos con otras colecciones novelísticas de la época. Pero no es menos notable comprobar cómo la petición de la dama le sirve a Lope para ensayar otro género de escritura, que hasta entonces le había parecido «más humilde». Así lo declara cuando compara la novela corta con otros subgéneros de ficción en prosa a los que Lope se había ya acercado:

«... que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo» (p. 47).

Así, Lope aprovecha la petición de su dama, no sólo para darle gusto, sino también para dejar su impronta en el nuevo género, introduciendo en él sus peculiares reflexiones sobre cómo engrandecerlo. A su juicio, las novelas cortas habrían de escribirlas «Hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos» (p. 48).

Digresión participativa: omnipresencia de la dama

Las *Novelas a Marcia Leonarda* son, por lo tanto el resultado de un doble propósito de Lope: complacer a una dama y renovar un género, que puede ser algo más que entretenimiento para mujeres. Para ambos aspectos tiene especial relevancia la técnica de la digresión^[7], que Lope practica continuamente en el curso de las novelas. Se ha señalado^[8] que esos excursos en los que Lope se aparta del argumento obedecen principalmente a tres finalidades: alardear de cultura, citando^[9] ante su destinataria a autores como Séneca, Ovidio, Virgilio, Aristóteles, etc.; amenizar el relato con variados cuentos, anécdotas o chascarrillos; y reflexionar técnicamente, con digresiones metanovelísticas, sobre cuestiones narrativas.

Pero yo añadiría una cuarta, que planea sobre las anteriores, y que se debe a su deseo de involucrar a la lectora en esa novela en curso. Sería una digresión familiar o cómplice, en la que Lope dialoga tácitamente con su receptora, bien instruyéndola, bien distrayéndola, bien solicitando su parecer, o más bien su aquiescencia, sobre el relato que se le está contando. Esta digresión participativa confiere un tono peculiar a los cuatro relatos, que se aprecia desde las líneas introductorias de cada uno de ellos,

y muy especialmente en los dos primeros, donde Lope de Vega galantea a la dama, a la par que reflexiona ante ella sobre la historia de la novela corta (novela primera), o sobre las reglas de la misma (novela segunda). Esas cuatro dedicatorias parciales revelan ya los dos propósitos del autor: complacer y ganar el favor de Marcia Leonarda, y, por ende, de una lectora de novelas arquetípica, y modificar un género narrativo destinado a un público femenino. A esta última finalidad responde el que Lope elija cuidadosamente el tipo de novela que va a escribir, siendo casi todas, como corresponde al género, de temática amorosa: *Las fortunas de Diana* es una novelita de desenlace feliz, con elementos de amor y aventuras en la línea de la novela bizantina, y con abundantes guiños irónicos a las novelas pastoriles. *La desdicha por la honra* también posee temática amorosa, pero en ella predomina el tema de la honra, con elementos exóticos de la novela de cautivos. *La más prudente venganza* responde al gusto de la época por los desenlaces trágicos aleccionadores, dado que en ella aparece el adulterio y termina con la venganza marital. Y *Guzmán el Bueno* es la que más se aparta de la común temática amorosa, centrándose en un personaje más dotado para las armas que para el amor.

Son cuatro relatos muy variados, que responden a modelos diversos, pero que se unifican entre sí por la común presencia en todos ellos, tanto del propio Lope, como de la destinataria muda ante la que se teje y desteje el argumento.

Un recuento no exhaustivo de las digresiones o simples apostrofes dedicados a Marcia Leonarda nos puede ilustrar acerca, no sólo de la omnipresencia de la dama en el curso del relato, sino de la clase de relación que se establece entre el autor y su primera lectora. Así, hemos seleccionado unas cuantas digresiones, cuya finalidad se repite en varios relatos, y que van desde los simples vocativos destinados a requerir la atención de la dama, a las más largas de carácter erudito y moral. Veamos unos cuantos ejemplos.

Hay un par de llamadas de atención a una lectora quizá poco activa, o, por el contrario, demasiado enfrascada. La primera en *La desdicha por la honra*, cuando se interrumpe una larga descripción del palacio del sultán en Constantinopla, y para que la lectora respire se le indica: «Aquí doble vuestra merced la hoja» (p. 138). La segunda en *La más prudente venganza*, cuando se llama la atención sobre un esclavo, que tendrá su importancia en el desenlace de la novela: «No se olvide, pues, vuestra merced, de Zulema, que así se llamaba, que me importa para adelante que le tenga en la memoria» (p. 164).

Hay otros dos apostrofes, ambos en *La más prudente venganza*, que, con simples vocativos, indican, sin embargo, una comunidad de sentimientos o apreciaciones entre autor y destinataria sobre una cuestión, lo peligroso e imprudente del intercambio de cartas y papeles entre enamorados:

«Realmente, señora Marcia, que cuando llego a esta carta y resolución de Laura, me falta aliento para proseguir lo que queda. ¡Oh imprudente mujer!

¡Oh mujer!» (p. 178). «Los amantes que esto guardan donde hay peligro, ¿qué esperan, señora Marcia? Pues en llegando a papeles, ¡oh papeles, cuánto mal habéis hecho!» (p. 182).

Hay indicaciones de lectura que demuestran el conocimiento que tiene el autor de los hábitos de su dama, un tanto impaciente por seguir el argumento, y a la que le sobran los versos y las cartas intercaladas en el mismo:

«y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos...» (p. 65) «... llegó a noticia de don Felis, que le escribió esta carta. Y si le parece a vuestra merced que son muchas para novela, podrá con facilidad descartar las que fuere servida» (*Guzmán el Bueno*, p. 195).

Hay digresiones pedagógicas, destinadas a la enseñanza de la destinataria, algunas muy breves, explicando un vocablo, otras más eruditas, citando a autores clásicos. Así, por ejemplo, sobre algún italianismo, como el uso de «giros» o de «afratelar»:

«... le dio dos giros —pienso que en español se llaman vueltas—. Perdone vuestra merced la voz, que pasa la novela en Italia» (p. 109) «... la familiaridad con que se afratelaban. Esta voz, señora Marcia, es italiana; no se altere vuestra merced, que ya hay quien diga que están bien en nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo...» (pp. 192-193).

O sobre términos poco comunes, como «lacónico», con un comentario humorístico:

«... creyó lo lacónico de las palabras. Y advierta vuestra merced que quiere decir lo breve, porque eran muy enemigos los lacedemonios de hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad, se cayeran muertos» (p. 148).

O explicaciones más eruditas, con tono divulgativo, como una sobre el amor a sí mismo, y otra sobre el origen de la palabra adarga:

«Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno, cosa que no le puede suceder, pero, por si le sucede, que la quiere más que a sí, díglele que Aristóteles no lo sintió desa suerte, y que a vuestra merced le consta que este filósofo era más hombre de bien que Plinio, y que trataba más verdad en sus

cosas» (p. 114). «Y dígo-sele a vuestra merced para que sepa cuán antigua cosa es la adarga en España, tomada de los africanos, cuya fue siempre, como se lee en Livio» (p. 220).

Hay también justificaciones o excusas del autor, cuando éste intuye que se ha apartado de la acción principal de la novela, como en la descripción de Constantinopla:

«Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle... Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias, y hasta agora yo no he dado en cosmógrafo por no cansar a vuestra merced...» (p. 122).

O como en el momentáneo abandono de uno de los personajes en *Las fortunas de Diana*:

«¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio...? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera.» (p. 85).

En ocasiones la justificación se basa, más que en razones técnicas, en la propia satisfacción de la lectora, cuyas reacciones el autor conoce perfectamente:

«Todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, para aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y excusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes...» (p. 132).

Hay, además, deseos de precisión, apelando, irónica y humorísticamente, al tan perseguido concepto de verosimilitud de la novela corta, como se ve en *La desdicha por la honra*:

«... una cadena de las que llaman banda, de peso de ciento y cincuenta escudos, que soy tan puntual novelador que aun he querido que no le quede a vuestra merced este escrúpulo de lo que pesaba...» (pp. 112-113).

«... después de un copioso ejército de gente, traía ducientos y sesenta y cuatro acémilas...» (p. 133).

«... donde me ha quedado escrúpulo si a vuestra merced le han parecido muchas las acémilas y los soldados pocos.» (p. 134).

«... es tan inmenso el número que come, que el de los cocineros es de cuatrocientos y cincuenta hombres: cosa que la cuentan y la escriben, y que podrá vuestra merced no creer sin ser descortés a la novela ni a la grandeza del Turco.» (p. 138).

Hay, en fin, complicidades entre lectores, como si el autor y la destinataria, compartieran un mismo universo novelesco. Esto permite al autor anticiparse a las reacciones y pensamientos de la dama según lee; una dama experta en prosa de ficción, a la que se le pueden hacer guiños sobre la connivencia entre novela corta, género pastoril y caballerías:

«Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela, pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso, ni que pueda tener cosa más agradable que su imitación.» (*Las fortunas de Diana*, p. 79).

«Ya se llegaba la hora de comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión...» (*La más prudente venganza*, p. 149).

«Si a vuestra merced le parecieren pocos amores y muchas armas, téngase por convidada para *El pastor de Galatea*, novela en que hallará todo lo que puede amor...» (p. 231).

Y una dama a la que se quiere sorprender deshaciendo expectativas previsibles, por ejemplo, entre dos hombres como sujeto amoroso de la judía, en *Guzmán el Bueno*:

«[Susana] puso los ojos... Aquí claro está que vuestra merced dice: «en don Felis». Pues engañóse, que era más lindo Mendocica...» (p. 205).

Y hay, por último, requiebros y piropos a Marcia Leonarda que, además de lectora, es mujer y objeto de los galanteos de Lope. Así se comprueba en un lisonjero excursu dedicado a la lectora, cuya belleza se compara con la de la protagonista de *La más prudente venganza*, que se solaza por el campo en ropa interior, creyéndose sola:

«Caerá vuestra merced fácilmente en este traje, que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa. Ya con esto voy seguro que no le desagrade a vuestra merced la novela, porque, como a los letrados llaman ingenios... y a los señores heroicos, no hay lisonja para las mujeres como llamarlas hermosas...» (p. 146).

O en otro excursus más general y abstracto sobre la belleza femenina, situado tras unos párrafos dedicados a la extraordinaria fuerza física del protagonista de *Guzmán el Bueno*. Ya el autor se temía que la novela pecaba en demasiadas armas para su lectora, y decía: «Pesadas son estas armas» (p. 200); ahora Lope pretende halagar a su dama, quizás aburrida de tantas armas y fuerzas masculinas:

«Vuestra merced tenga en opinión a la naturaleza, que sabe hacer destas cosas para ostentación de su poder, aunque pocas veces. Y ¿para quién no es mayor milagro una mujer hermosa que un hombre fuerte? Pues el que más lo es puede vencer un hombre, y la hermosura rinde cuantos mira.» (p. 202).

La destinataria, una mujer lectora

Todas estas digresiones dirigidas a Marcia Leonarda nos indican una relación estrecha, familiar o amorosa, incluso complaciente, entre el autor y la dama que le pide novelas. De ella puede deducirse un trato de igualdad, casi paritario, entre quien escribe y quien consume novelas, en cualquier caso una relación que encuentra natural que una mujer lea novelas, lo cual ya sitúa a Lope de Vega a otro nivel distinto del de los moralistas, que reprochaban a la mujer toda lectura que no fuera encaminada a la devoción. Sin embargo, esta primera impresión puede ser errónea o, al menos, incompleta, porque hay ocasiones en que el texto desvela que Marcia Leonarda no es una mujer culta, lo cual, por otra parte, no es ningún demérito en la época, si recordamos las sátiras feroces de un Quevedo contra las mujeres bachilleras. Por dos veces, al menos, en *Las fortunas de Diana* y en *Guzmán el Bueno*, Lope alude con ironía a la limitada cultura de su dama: ésta no sabe latín, no está interesada en la estimación que se haga de Garcilaso, no sabe retórica y, para aprender la historia de la batalla de Lepanto, se le recomienda no una relación veraz ni un poema épico del divino Herrera, sino la versión literaturizada que hallará en sus comedias. Así, por ejemplo, cuando Lope cita a Marcial, poco recomendable para una dama, por sus atrevimientos:

«... por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua...» (p. 86).

O cuando menciona el vocablo «tornada», empleado por Garcilaso:

«Pero a vuestra merced ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?» (p. 87).

O cuando el autor deja correr la pluma y se aparta del argumento:

«Atréveme a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabe cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas.» (p. 87).

O cuando se alude a la participación como soldado de don Felis en Lepanto:

«... batalla naval, tan escrita de tantos historiadores, tan cantada de tantos poetas, que ni a mí está bien referirla, ni a vuestra merced escucharla. Y aunque para esta ocasión pudiera remitirla al divino Herrera... me parece que es más acertado que la busque en uno de los tomos de mis comedias, donde la entenderá con menos cuidado» (pp. 198-199).

Se establece así una distancia intelectual entre el autor masculino, que se rebaja a escribir novelas por el capricho de su dama, y la destinataria, mujer urbana prototípica de su tiempo, que lee novelas como afición para llenar su ocio, y a la que el autor, como profesional de la escritura, educa con leves toques de erudición, pidiendo disculpas, si se excede con un verso latino.

En cuanto a la formación moral de la destinataria, el Lope de las constantes digresiones a la dama no desea, aparentemente, actuar como moralista al uso, e incluso pide, en una ocasión, que sea Marcia quien juzgue el comportamiento de una de las protagonistas. Cuando lo normal es que un autor de novelas hubiera censurado a Laura en *La más prudente venganza* por iniciar una correspondencia amorosa, Lope prefiere, amablemente, encomendar la valoración de la imprudente actitud a la destinataria:

«Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama.» (p. 155).

Opinión de Lope de Vega sobre las mujeres

Pero una cosa es esta actitud tan liberal de Lope cuando se dirige a su dama, y otra su comportamiento como narrador en el argumento de las novelas. En este sentido pueden distinguirse claramente dos discursos en las *Novelas a Marcia Leonarda*: uno más coloquial, flexible, humorístico e irónico en los diálogos con la destinataria, y otro más convencional, en el curso de la narración. En este segundo obtenemos una visión complementaria sobre la mujer, a través de las opiniones del narrador sobre los personajes femeninos de los relatos y sus comportamientos. Y así, el mismo Lope, tan complaciente con su lectora, es muy capaz de ir desgranando opiniones sobre la mujer, en general, bastante menos halagüeñas. A título de ejemplo

hemos seleccionado cuatro de ellas:

La primera, en *La desdicha por la honra*, donde el autor intercala una anécdota o chascarrillo protagonizado por una dama ingeniosa y desinteresada, a la que presenta como una excepción entre las de su sexo:

«... un gentilhombre... más dichoso en hacienda que en ingenio, visitaba una dama de las que estiman más el ingenio que la hacienda, que deben de ser pocas.» (p. 134).

La segunda, en *La más prudente venganza*, donde se apostilla, a partir del ejemplo de la protagonista, que todas las mujeres se consuelan pronto de sus males de amor:

«[Laura] pasados algunos días de lágrimas, se consoló, como lo hacen todas...» (p. 161).

La tercera, en la misma novela, declara que las mujeres son esencialmente vengativas:

«Cosa [la venganza] que apetecen enamoradas con desatinada ira, tanto que en viendo cualquiera retrato de mujer, pienso que es la venganza.» (p. 163).

Y la cuarta, en *Guzmán el Bueno*, que califica a las mujeres de engañosas:

«... don Felis... conociendo que Felicia le había engañado, treta ordinarísima en las mujeres...» (p. 196).

A estas cuatro opiniones sobre el sexo femenino pueden sumarse un par de juicios de moralista, intercalados en *Las fortunas de Diana*. El primero trata del diferente comportamiento de una madre con respecto a su hijo y a su hija:

«Acudía Lisena... a las galas y entretenimientos de Otavio liberalmente, y con mano escasa y avara a su hija Diana, vistiéndola honestamente...» (p. 49).

A continuación, Lope aprueba con una apostilla el buen hacer de la madre, que favorece el recogimiento de la joven:

«No erraba Lisena en componer honestamente su hija, que una doncella en hábito extraordinario de su estado no es mucho que desee cosas

extraordinarias y sea más mirada de lo que es justo.» (p. 49).

El segundo es un juicio de valor general, extraído de la actitud indecorosa de Diana, que se encuentra deshonrada por un embarazo, fruto de sus amores secretos con Celio. Lope pretende que la situación crítica en que se halla sirva de aviso y escarmiento a otras doncellas nobles como ella:

«Si mirasen a estos fines las doncellas nobles, no darían tan desordenados principios a sus desdichas.» (p. 57).

Y a todo ello ha de añadirse, por último, el elenco de personajes femeninos, tanto protagonistas como secundarios, y sus comportamientos en los respectivos relatos. Lope elige cuatro protagonistas femeninas, Diana, Silvia, Laura y Felicia, que no destacan precisamente por su respeto virtuoso a los códigos de comportamiento femenino de la época. Dos de ellas, Diana y Silvia, mantienen relaciones amorosas a espaldas de sus familias y tienen hijos sin haber contraído matrimonio. Laura comete adulterio y Felicia se lleva la peor parte, porque no es presentada como una hija de familia, sino como una mujer libre, que recibe visitas masculinas en su casa: «una dama de razonable calidad, pero de poca estimación» (p. 191). De todas ellas, sólo Diana consigue un desenlace feliz con su enamorado Celio, tras superar con decisión y vestida de varón, innumerables peripecias. No así Felicia, que también oculta su identidad femenina, convirtiéndose en el paje Mendoza. Y es que este personaje está condicionado desde el principio por su actitud deshonesto y alocada, al declarar su amor a don Felis, que no la corresponde; habrá de conformarse, por tanto, con un matrimonio de conveniencia, arreglado por el propio don Felis, que la casa con un hidalgo pobre, y, en el colmo de la bondad, le concede una buena dote (p. 223).

En cuanto a los personajes secundarios, la selección de Lope no es menos interesada. Salvo en el caso de la madre de Diana, que no concede lujos a su hija para que no peligre su honestidad, las mujeres que desfilan por los relatos no son especialmente virtuosas: la sultana enamorada de la novela segunda, la cortesana Dorotea de la novela tercera, la criadita Fenisa que se deja comprar como alcahueta, también en *La más prudente venganza*, o la judía Susana que se enamora de Mendocica en *Guzmán el Bueno*, a la que Lope tilda de poco casta (pp. 205 y 210).

De todo ello se desprende una doble mirada de Lope de Vega sobre la mujer, según que se atienda al novelador galante que dialoga con su dama, o al creador de personajes femeninos; y esa mirada me parece más rica, matizada y original en el primer caso que en el segundo. En este último aspecto, el autor del siglo XVII traza una imagen de la mujer que en poco se diferencia de otras heroínas novelescas, mucho más desenvueltas en cuestiones amorosas que el prototipo de la mujer honrada de la época: callada, encerrada y vigilada celosamente por padres, hermanos y

maridos. Por cierto que estos personajes novelescos son tan desenvueltos y transgresores como algunas damitas de las comedias del propio Lope. En este sentido, cabría preguntarse cuál de los dos prototipos de mujer se acerca más al modelo de la época: si esta Marcia Leonarda, interlocutora y casi confidente de Lope de Vega, con el que compartiría una misma visión moral y novelesca, o las heroínas de los relatos, tan humanas y libres, al menos, en sus elecciones amorosas.

Bibliografía

- Arredondo, M.^a S. (1989): «Novela corta, ejemplar y moral: las Novelas Morales de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, pp. 77-94
- Barella, J. (1988): «Introducción a Lope de Vega», *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Júcar.
- Copello, F. (1994): «La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVII^eme siècle», en A. Redondo, ed., *Images de la femme en Espagne aux XVI^eme et XVII^eme siècles*, París, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-379.
- González de Amezúa, A. (1929): *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tip. De Archivos.
- Krömer, W. (1979): *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos.
- Laspéras, J.M. (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université.
- Palomo, P (1976): *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta.
- Rallo, A. (1989): «Invención y diseño del receptor femenino en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega», *Dicenda*, 8, pp. 161-180
- Rico, F. (1968): «Introducción a Lope de Vega», *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza.
- Schwartz, L. (2000): «La retórica de la cita en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX, pp. 265-285
- Sobejano, G. (1978): «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos*, Oviedo, Universidad, pp. 479-494
- Ynduráin, F. (1969): «Lope de Vega como novelador», en *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, pp. 115-167

6. Nicolás Fernández de Moratín — y *El arte de las putas* —

GLORIA FRANCO RUBIO

Misoginia y objetualización de las mujeres entre la élite ilustrada

De la misma manera que la Historia Social ha venido realizando una explotación sistemática de las fuentes literarias para el acercamiento a la realidad histórica, la Historia del Género quiere descifrar los códigos del discurso patriarcal existente en una sociedad y en un momento determinados a través de todo tipo de fuentes documentales, incluidas las obras de creación literaria. Tomando como punto de partida para su análisis la literatura de cualquier género, ya sea moral y religiosa, narrativa o dramática, intenta captar, con una nueva mirada, la visión que proporciona sobre las mujeres, así como la imagen y su representación simbólica en la sociedad. En esa línea, he seleccionado la obra de Nicolás Fernández de Moratín, *El arte de las putas* o *Arte de putear*, fundamentalmente por tres razones: por la personalidad de su autor, un miembro de la élite social y cultural de su época, afamado escritor, censor de libros y profesor de literatura; porque su libro es un testimonio fidedigno del complejo mundo de la prostitución, además de una aproximación a la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII, que refleja desde las costumbres y hábitos más corrientes, hasta las diversiones y entretenimientos sociales, sin omitir numerosas referencias a la familia y la institución matrimonial; y porque es una obra que revela el punto de vista masculino sobre las mujeres, escrita, además, para un público igualmente masculino, en la que nunca cede la palabra a sus protagonistas (en este caso prostitutas) más allá de las actividades sexuales que realizaban.

El Arte de las putas es un largo poema escrito por Moratín a comienzos de los años setenta, y aunque circuló profusamente en los ambientes literarios de la época, no llegó a publicarse en vida de su autor al haber sido prohibido por un edicto de la Inquisición en 1777, pero ello no fue óbice para ser suficientemente conocido —y aplaudido— entre sus amigos y colegas ya que su autor se preocupó de ir desgranando el conjunto de sus versos en el transcurso de las tertulias literarias a las que solían concurrir, y que algún estudioso (Fernández Nieto) ha situado en la famosa Fonda de San Sebastián, de Madrid. Fue dedicado a la actriz Francisca Ladvenant, con la que el autor mantuvo un sonado romance y que aparece en el texto bajo el nombre de Dorisa. El poema consta de cuatro cantos distribuidos en cuatrocientos setenta y cinco versos que por su tema ha sido relacionado con la literatura amatoria clásica, en la tradición del *Ars Amandi*, de Ovidio, del *Libro de Buen Amor* y con *La*

lozana andaluza; pero también ha sido conectado con otras obras contemporáneas representantes de la literatura erótica o libertina del tipo de *El jardín de Venus*, de Samaniego, los *Besos de amor*, de Melendez Valdés, las *Poesías lúbricas* y *Los amores de Perico y Juana*, de Iriarte, o las *Fábulas futrosójicas*, de su hijo Leandro. Utiliza un lenguaje que quiere ser jocoso y «divertido», provocando la risa fácil, lo que ha hecho exclamar a E. Velázquez tener «una simpatía sin límites» por esta obra, a la que califica como «un manual del perfecto burlador», «una joya de la literatura erótica del siglo de las luces... donde la gracia y el realismo, la exageración y la irreverencia se integran de una forma natural y divertida» (Velázquez, 1990). Deacon, por su parte, destaca la «ética subversiva» de este «poema didáctico» (Deacon, 1979), mientras Gies reconoce que esta obra «sorprende por su franqueza, su humor desvergonzado, su tema infame, sus descripciones gráficas», algo tan alejado «del mundo frío y racional de un autor neoclásico» (Gies, 1992). Según Pilar Pedraza, Moratín «es un pornógrafo, pasadista, clasista y bien pensante (que) hace bandera de la sensatez pequeño burguesa y de la misoginia populista, pero su pornografía es de medio pelo, y su erotismo evacuatorio» (Pedraza, 1999).

Estamos ante la obra de un hombre que escribe sobre mujeres, y aunque su interés se centra fundamentalmente en aquellas que ejercen la prostitución, a lo largo de los versos, irá vertiendo comentarios y mostrando ideas, conductas y actitudes femeninas en general que son altamente significativos para entender el discurso existente sobre las mujeres y su representación simbólica en la sociedad española del siglo XVIII. Este discurso se nutre de la imagen misógina transmitida por la tradición cristiana encarnada en Eva, la eterna pecadora, considerada un instrumento de perdición para el género humano, y de la tradición europea occidental donde el sexo femenino en general es presentado, unas veces, como objeto de culto —amor cortés—, y otras como simple objeto sexual cuyo único fin es dar placer a los hombres. Elige, además, a un determinado grupo de mujeres que no sólo no son representativas de la gran mayoría de su sexo, sino que precisamente por ejercer un oficio «despreciable», claramente estigmatizado por la sociedad, se sitúan al margen de la ley, obteniendo un rechazo social determinado. Con ello Moratín se alinea claramente en la visión tradicional, conservadora y misógina de la cultura occidental; según su punto de vista, para el conjunto de las mujeres las actividades sexuales se reducen a una mera transacción económica, desde el matrimonio a la prostitución, pasando por el cortejo, ya que lo que mueve a las mujeres es el dinero y a cambio de conseguirlo se muestran dispuestas a conceder sus «favores». Por eso coloca a las prostitutas en el marco de una cacería donde desempeñan el papel de trofeos, a las que hay que utilizar y de las que conviene aprovecharse siempre, tanto a título personal —sobre todo si son pobres— como a través de la debilidad de sus maridos.

Moratín fue un hombre ilustrado, comprometido con su tiempo, como escribió en sus *Diarios* su hijo Leandro: «...cuánto le interesaba la felicidad de la nación, cómo conocía el verdadero origen de sus males y los medios más eficaces para

disminuirlos, cuán particular estudio había hecho de nuestra viciosa legislación, del carácter nacional... en cuanto era relativo a la utilidad de su patria, ninguno le excedió en laboriosidad y diligencia» (Alvarez de Miranda, 1980). Pertenecía a esa intelectualidad avanzada que encontramos moviéndose con libertad en los escenarios más novedosos de su época, desde las instituciones culturales hasta los ambientes relacionados con la sociabilidad ilustrada, codeándose no sólo con afamados escritores sino con personajes destacados del gobierno, la magistratura o la nobleza. Analizar, entonces, el concepto y la imagen que sobre las mujeres tenía un escritor que no sólo pertenecía a la élite intelectual sino que formaba parte de los es pañoles comprometidos con el programa reformista de la monarquía nos permitirá pulsar hasta qué punto esa imagen de las mujeres que presenta era compartida por sus iguales y, en ese sentido, por una parte significativa de la sociedad española.

En este capítulo no pretendo hacer una crítica literaria de esta obra, cosa que ya han realizado conspicuos especialistas, sino un acercamiento social a la realidad de las mujeres, intentando contrastarla con la visión particular del autor, un claro exponente del discurso patriarcal. Intentaré desvelar hasta qué punto el alegato moratiniano —y, por extensión, el oficial— ignoraba la situación real de las mujeres pobres, inmersas a niveles cotidianos en un abanico amplio de situaciones que revelan, por un lado, las pésimas condiciones socioeconómicas en que transcurría su vida, que las abocaba a unos oficios miserables, con bajos salarios y desastrosas condiciones laborales frente a las que no tenían nada que hacer, o viviendo en el umbral de la pobreza, además de soportar, muchas veces, el acoso masculino, como pasaba, por ejemplo, en el servicio doméstico; por otro, también ignora, o no tiene en cuenta, que era la propia situación económica del país —escaso desarrollo, insuficiente producción, mercado de trabajo prácticamente inexistente— y la incapacidad de la sociedad que las condenaba a perpetuar sus condiciones de explotación y dominación, al no proporcionarles una preparación educativa o profesional, que les permitiera mantenerse dignamente con su trabajo y cooperar al mantenimiento de sus familias. Tampoco supo valorar que algunos grupos femeniles mostraran una determinada sensibilidad hacia los problemas de la nación, y se estuvieran incorporando a las sociedades e instituciones que pretendían cambiar la realidad y, aunque fueron minoritarias, dada su condición nobiliar y las repercusiones públicas que tuvieron algunas de las actividades que realizaron, sentaron un precedente para la incorporación de las mujeres a la sociedad de su época como miembros de pleno derecho.

Moratin y los intelectuales ilustrados

Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) es uno de los personajes públicos más representativos de la élite intelectual ilustrada. Vivió los años dorados del

Reformismo borbónico y lo vemos moverse en todos los espacios de sociabilidad que estaban consolidándose en la época, como Academias, Sociedades Económicas de Amigos del País, tertulias, salones y cafés. Estuvo ligado estrechamente con el círculo de la famosa Academia del Buen Gusto; después, entre 1760-70 perteneció a la Academia de los Arcades de Roma, donde actuaba bajo el seudónimo de Flumisbo Thermodonciano. En 1777 ingresó en la Sociedad Matritense de Amigos del País con una *Memoria sobre los medios de fomentar la agricultura*, colaborando con ella en sucesivas ocasiones, como hizo en 1777 al escribir un poema dedicado *A las niñas premiadas por la Sociedad Económica de Madrid*, con motivo de la distribución anual de premios, donde muestra una imagen de las mujeres completamente distinta a la que vamos a ver en la obra que nos ocupa. Solía concurrir a los salones femeninos de la Duquesa de Osuna, de la Duquesa de Alba y de la Marquesa de Fuerte Híjar, este último muy relacionado con el mundo del teatro, y fue socio fundador y contertulio habitual de la Fonda de San Sebastián de Madrid, como ahora veremos. Recibió una educación esmerada, muy por encima de la media, ya que estudió primero con los jesuitas y después cursó leyes en Valladolid, llegando a ejercer la abogacía durante un tiempo, profesión que abandonó para dedicarse a la literatura, actividad que compaginó con una cátedra de Poética en el antiguo Colegio Imperial y un puesto de censor de libros en el Consejo de Castilla. Muy relacionado con los círculos intelectuales madrileños, es el típico «hombre de letras» de la época.

¿Qué significaba ser un «hombre de letras» en la Europa del siglo XVIII? Significaba, ante todo, pertenecer al exclusivo mundo de los intelectuales, a esos reducidos círculos de «hombres sabios» que componían la prestigiada élite cultural que tenía una enorme ascendencia sobre la sociedad. Generalmente, bajo esa denominación se aludía al arquetipo de intelectual ilustrado, un sujeto fuertemente estimulado por una curiosidad enciclopédica, deseoso de aprender, de intercambiar opiniones y de volcar sus conocimientos hacia la sociedad pública, de ahí su gran prestigio cultural y el reconocimiento social dado a sus opiniones. Eran conocidos en todo el continente los miembros de los cenáculos de la República de las Letras en Francia, a los que J. J. Garnier, miembro de la Academia de Inscripciones y Literatura Francesa, dedicó en los años setenta un libro titulado *L'homme de lettres* donde aparece definido como «aquél cuya principal dedicación consiste en cultivar su espíritu por el estudio para hacerse mejor y más útil a la sociedad», jugando un papel fundamental en la sociedad dieciochesca, al convertirse en el vínculo necesario entre la actividad intelectual y la sociabilidad mundana (Chartier, 1995).

En España, los hombres de letras siempre habían sido mayoritariamente eclesiásticos, y en menor medida juristas, profesores universitarios o magistrados, pero en el siglo XVIII se puede ampliar esta denominación a otros colectivos laicos como funcionarios, militares, diaristas, literatos, científicos o médicos, conforme su cometido se vaya diversificando y nutriendo de un contenido distinto, al compás de la consolidación de los principios ilustrados, cuyo papel —en el caso de los literatos—

fue definido perfectamente por Jovellanos con las siguientes palabras: «la filosofía y la ética pertenecen también a los estudios del literato, porque para dar a los hombres la felicidad, no basta con hacer hombres sabios, hay que hacerlos virtuosos» (citado por Maravall, 1991), llegando a convertirse en una voz cualificada ante la sociedad, cuando no en un «dirigente de la opinión pública» (Alvarez Barrientos, 1989). Solían reunirse para intercambiar opiniones en varias reuniones donde la conversación, la crítica literaria o científica, el debate erudito y hasta la discusión política propiciaba la aparición de múltiples escenarios, desde formas institucionales como las Academias o Sociedades Patrióticas hasta ambientes más relajados e informales como las tertulias y los cafés. A pesar de que su actividad era realizada de forma independiente, con el tiempo tenderían a agruparse al compartir la misma problemática, hasta el punto de surgir entre ellos un sentimiento de grupo, un corporativismo similar al que se daba en los gremios, y en esta concienciación tuvieron un papel primordial las tertulias y las academias privadas (Alvarez Barrientos, 1989).

La famosa tertulia establecida en la Fonda de San Sebastián, de Madrid, desempeñó un importante papel en la literatura española, ya que sirvió de punto de convergencia de las corrientes literarias importadas del extranjero, sobre todo la latino-italiana y la francesa, al tiempo que originó un estilo netamente español que sirvió de elemento renovador a las tendencias tradicionales. Pero, además del carácter literario e intelectual de sus contertulios, el reunirse en un ambiente distendido como el de un café, favoreció unas relaciones más informales y fluidas que permitieron hasta la confianza y complicidad, algo indispensable para permitir la lectura de una obra como la que nos ocupa. Fundada por Moratín, también congregaba a su alrededor a individuos de la talla del dramaturgo López de Ayala, el arabista Mariano Pezzi, el historiador Juan Bautista Muñoz, el erudito Francisco Cerdá y Rico, el botánico Casimiro Gómez Ortega, Vicente de los Ríos, Ignacio Bernascone, Clavijo y Fajardo —oficial de la Secretaría de Estado, director del Gabinete de Historia Natural, miembro de la Academia de Historia Natural, editor de *El Pensador* y director de *El Mercurio histórico-político*— o Juan Meléndez Valdés, quien además de hacerse famoso por sus obras literarias, desarrolló una brillante carrera como funcionario de la Administración de Justicia, y asistente a los salones de la Condesa de Montijo y de la Duquesa de Osuna. Según un pacto suscrito por ellos, no se podía hablar de asuntos serios sino de cuestiones más frívolas como el amor, el sexo, las relaciones galantes y la pura literatura; este ambiente fue el que sirvió de marco a nuestro autor en los años setenta para dar a conocer a sus contertulios la obra que vamos a analizar, y lo hacía en el tono íntimo, de confianza y de complicidad con que un individuo cuenta a un amigo de correrías la juerga de la noche anterior.

El arte de las putas

Una lectura ideológica y social de esta obra muestra que Moratín, efectivamente, se alinea dentro del idearium ilustrado que propone como alternativa una nueva sociedad basada en valores como la educación y la pedagogía, el pacifismo, la sensibilidad social, el humanitarismo, la moralidad o la justicia, al tiempo que pone en tela de juicio muchos de los elementos que caracterizaban a la sociedad del siglo XVIII, siendo especialmente crítico con el estamento eclesiástico y algunas costumbres de la nobleza, como los funcionarios corruptos y los arquetipos sociales de la época. En las numerosas alusiones históricas que inserta, desde la Antigüedad a su época, trasluce un pacifismo militante; censura la frivolidad de los petimetres; reprueba el cortejo y ataca a la burocracia judicial, no dudando en mostrar la corrupción en que se movían los alguaciles y demás agentes represivos con las prostitutas, además de los abusos y malos tratos que les originaban. Sin embargo, en ningún momento reflexiona sobre la injusticia que supone castigar sólo a una de las partes en la comisión del mismo delito —¿se habría mostrado tan frívolo en sus comentarios, habría sido tan indiferente a esa situación injusta si hubieran sido los hombres los que llevaran la peor parte?—. No dirige sus ataques contra el conjunto de la nobleza, ya que él mismo se mueve en el entorno de ciertos nobles, a los que trata en las instituciones de sociabilidad antes citadas —estaba especialmente cercano al Duque de Medina Sidonia al que le dedicó varias de sus obras—, pero sí reprueba determinados hábitos practica dos por este grupo o actitudes como la del petimetre...

«Vayan lejos de mí los hombrezuelos
que gastan tocador como mujeres
y no errarás si putos los dijeres».

Aparece claramente identificado con el axioma ilustrado sobre la educación como elemento clave del proceso de reforma social donde hasta las diversiones han de tener un sentido educativo y moralizante, y de hecho este poema, según sus palabras —«instruyo a los jóvenes perdidos»—, está escrito con un afán instructivo y pedagógico, aunque en este caso la enseñanza girara alrededor de un «arte» poco ortodoxo y se perciba un ligero tono sarcástico o de burla:

«...porque tantos que el tiempo mal emplean
putean sin saber lo que putean
por falta de maestro y de un buen libro».

Desde su posición de maestro experto en la materia intenta transmitir sus conocimientos a sus discípulos, procurándole las claves y las herramientas más idóneas sobre cómo tratar la «mercancía» y así obtener óptimos resultados; en este sentido Colón y Garrote enumeran hasta treinta y una recomendaciones que fue

dando a sus compañeros para ir de putas de forma segura para el bolsillo, la salud y la diversión.

Según se desprende de sus *Diarios* —donde anotaba con meticulosidad todos sus encuentros con las prostitutas—, solía visitarlas con cierta frecuencia, hablando de ellas como meros objetos de placer, con una afabilidad paternalista y machista donde mezcla indiscriminadamente comentarios favorables hacia su belleza o simpatía con palabras de absoluto desprecio y desdén. Como activo practicante, era un experto en la prostitución madrileña captándose en la obra su familiaridad con todos los personajes que rodean este mundo, desde rufianes y alcahuetas a usuarios y autoridades represivas. Acusa de intermediarios sexuales y de practicar la alcahuetería a falsas beatas, frailes y hasta pobres del Hospicio, citando por su nombre a la Pepona, cuyas «buenas artes» en su oficio dejaron «como niña de teta... a la Celestina», ya que según ella misma había confesado —Moratín le atribuye las siguientes palabras—

«a cuarenta años
sirvo a grandes de España y religiosos
a señores y monjas
pasan de seis mil virgos en la Villa
por mi autoridad deshechos y hechos».

También conoce con bastante profundidad a numerosas putas, a las que llama por su nombre (Marcela, Sinforosa, Paca la cochera, la Cándida, la Torre...), de qué zona de España son oriundas, atribuyendo a cada provincia unas características peculiares en la manera de ejercer la putería, y hasta datos personales de algunas de ellas. Sabe dónde buscar el mejor género

«el parador del Sol, de Zaragoza
y Barcelona, y parador de Ocaña
todo lo anduve; que es donde se goza
del género a Madrid recién venido
porque todo lo antiguo está podrido».

y cómo conseguirlo, realizando con perfección una cartografía madrileña de la prostitución. Enumera detenidamente el espacio público que ocupaban en las calles y plazas (Arenal, Puerta del Sol, Paseo del Prado, Plaza Mayor), barrios (Lavapiés, Leganitos, Maravillas, Barquillo) y zonas de la ciudad, así como los mesones, tabernas y otros locales como los cuarteles

«También alrededor de los cuarteles

rondan los putañeros más noveles
las putas mal pagadas de soldados».

que solían frecuentar pues

«en Madrid hay más de cien burdeles
por no haber uno solo permitido»,

su indumentaria y vestimentas, sus gustos y preferencias, sin olvidar el precio con que se les pagaba; tampoco olvida resaltar las ocasiones más favorables para estos encuentros, como las fiestas religiosas, los toros y las comedias para las putas de postín, y los baños, las ferias, los bailes y romerías para las populares.

Viendo esa actitud podemos comprender con facilidad que se mostrara firme partidario de su legalización, al fin y al cabo para él el sexo era una necesidad, un mal necesario, además de un mero acto fisiológico que no debería despertar tanta polémica ya que

«El derramar la orina el mismo oficio
viene a ser casi y con la propia cosa, y
a nadie afrenta acción que es tan forzosa»;

por ello no duda en justificarse en la tradición histórica y bíblica

«...en la ley natural no fue delito
ser los hombres más justos putañeros»,

y después en el discurso patriarcal que sostenía que, gracias a las prostitutas, la natural inclinación de los hombres al sexo se podría satisfacer sin tener que recurrir a la masturbación ni a la homosexualidad, además de no poner en peligro la institución matrimonial mediante el adulterio. De esta manera, pretende mostrar sus ventajas en los hombres

«facilitando hacia el burdel el paso
cerrarás las alcobas conyugales
y las castas purezas virginales»,

y dejar a salvo el matrimonio sin acosar a las mujeres honestas —«seguros los tálamos nupciales/ el infame adulterio aniquilado— además de evitarle a los jóvenes las molestias del cortejo y otros actos galantes, que suponen gastos económicos y

pérdida de tiempo

«¿Y habrá caritativa providencia
mejor que el encontrar una muchacha
que a su gusto le dé pronta licencia
sin costarle millares de pisadas
postes, suspiros, lágrimas, ternezas,
escrúpulos, regalos y paseos,
estar al tocador todos los días
y la noche pasarla en galanteos?».

Esto Moratín lo decía por experiencia, ya que él mismo confiesa en sus *Diarios* correspondientes al año 1778 que mantenía un cortejo, a la que acompañaba al campo y al paseo, y con la que asistió a las procesiones de la Semana Santa (Deacon, 1979). Esta preocupación por el matrimonio entronca directamente con el debate abierto en la sociedad de la época sobre esta institución y los porqués de su fracaso, entre los cuales se acusaba abiertamente la infidelidad y la reciente costumbre del cortejo — críticas asumidas por nuestro autor, como hemos dicho—; lo cual es chocante porque a nivel cotidiano, y en su vida personal, poco respeto debía merecerle ya que, a pesar de estar casado con Isidora Cabo, la madre de su hijo, y los comentarios vertidos contra el adulterio, mantenía una amante, un cortejo y acudía habitualmente a prostitutas. Esto muestra las paradojas y la doble moral de muchos progresistas, que no se abstendían de realizar en privado unas conductas que en público reprobaban, en consonancia con el discurso oficial.

Como muchos hombres de su generación, Moratín censura la falsa moralidad en que discurría la vida de la mayoría de los clérigos, coincidiendo con el discurso ilustrado en poner de relieve la actitud poco religiosa del conjunto de sus miembros y la negativa influencia que eso tenía sobre el resto de la sociedad. Un clero secular y regular cuya conducta dejaba mucho que desear en todos los terrenos, especialmente en el sexual; según se decía popularmente los jerónimos eran especialmente pervertidos y licenciosos, aunque tampoco se quedaban atrás los benedictinos, carmelitas y franciscanos; respecto a su comportamiento opuesto al sexto mandamiento cristiano, se hace eco de la mala fama de los frailes cuando dice de uno de ellos que

«iba el reverendísimo cornudo
ardiente, como siempre están los Padres;

de otro que era el «desvirgador mayor de su colegio», y de otro llamado el Padre Angulo que «a la Chiquita... pegó purgaciones en el culo»; comentario que recaba de

la propia autoridad médica, pues

«no hay cirujano que no dice
que las bubas no están en los conventos».

Igualmente les critica el mal uso que hace de los estipendios procedentes de oficios religiosos:

«...se encontró hecha un cuero
una de estas grandísimas bribonas
que piden el dinero arremangadas
enfaldóla al precio de dos reales que lo fueron
de una misa aquel día en la mañana».

Y hasta les recrimina públicamente que hagan de alcahuetes a cambio de dádivas y regalos.

Pero Moratín también era consciente de la otra cara de la prostitución, la que ponía en peligro la salud de clientes y usuarios, al conocer los estragos que causaban las enfermedades de transmisión sexual entre la población —cita el Hospital de San Juan de Dios, especializado en la curación de enfermedades venéreas—. En efecto, el desarrollo y la difusión de este tipo de enfermedades, especialmente la sífilis, había alcanzado unas cotas verdaderamente alarmantes, y según el Consejo de Castilla, en el año 1772, de los dieciocho a veinte mil enfermos que anualmente ingresaban en los diversos establecimientos hospitalarios madrileños, unos doce mil padecían algún tipo de venéreas (Soubeyroux, 1981), algo que pudo haber afectado al propio autor, ya que una versión que circuló sobre las causas de su muerte, se atribuyó a la sífilis. Debido a su preocupación sanitaria e higiénica ante las enfermedades venéreas, no duda en recomendar el uso de profilácticos como el condón —cuya invención, según Moratín, se debió a un fraile madrileño—, ser cuidadoso con los colchones donde se yace, así como abstenerse de mantener relaciones con cualquier mujer infectada de sífilis

«por si acaso tu salud estragan
las puercas que lo tienen con gusanos
y les huele a chotuno en los veranos».

Visión moratiniana sobre las prostitutas

El eje principal de la obra es la prostitución femenina, una forma de

esparcimiento masculino habitual en la sociedad española, pero ilegal desde el reinado de Felipe IV, que ordenó cerrar las mancebías y burdeles, lo que llevaba anejo en la mujer que la ejercía la categoría de delincuente y objeto de penalización legal, mientras que al hombre, su principal usuario, no le alcanzaba ningún castigo. Sin negar su filiación ideológica ilustrada y su posición afín al reformismo, sorprende su declaración de que, efectivamente, todas las mujeres eran putas —desde las mujeres de los empleados, la sobrina del prior, la hija hermosa del hidalgo pobre, las cómicas, las bailarinas, las damas, las regatonas y las criadas— pues cuando se refiere a ellas es sumamente acre y despectivo en sus comentarios, como ahora veremos, mostrando tal arrogancia y desconsideración hacia el sexo femenino que podemos percibir en sus palabras una fuerte carga ideológica machista y misógina; de hecho, cuando se trata de buscar la aplicación en las mujeres de esos valores ilustrados que hemos enumerado advertimos que, en este caso, brillan por su ausencia y la sensibilidad, la benevolencia, la solidaridad con los pobres o la justicia han sido sustituidos por el egoísmo, la burla, la misoginia y el beneficio personal. Desprecio y desconsideración que expresa muy bien en los calificativos que utiliza para referirse a ellas, to dos peyorativos, como bribonas, gorronas y otras semejantes.

Fiel exponente del punto de vista masculino sobre la prostitución, en ningún verso se detiene a reflexionar sobre la otra cara del fenómeno, es decir, las razones que mueven a las mujeres a dedicarse a ella, los problemas que significaban tanto en su vida personal o familiar, como en su salud, viendo sólo los aspectos más superficiales y frívolos; tampoco parece preocuparle la suerte que les estaba reservada una vez que habían sido tomadas por la justicia y entregadas a los establecimientos penitenciarios correspondientes, y ello a pesar de que las condiciones de vida y reclusión eran objeto de polémica, a tenor de los testimonios recabados tanto por las propias autoridades municipales como por individuos particulares. No obstante, sutilmente y de forma solapada, parece resumir en dos las causas de la existencia de las putas: la pobreza —«pues quedando pobres prosiguen siempre puteando»— y la lujuria femenina —«hambrienta vulva, fuego en el clítoris»—, algo que también les alcanza a las mujeres ricas:

«...otras mil putas de elevado timbre
con altos y excelentes tratamientos
que en altas casas, en dorados techos
en canapés y en turcas otomanas
satisfacen el lánguido apetito
con pajes, con abates y cortejos
o con el peluquero o el mayordomo».

La objetualización que hace Moratín de las mujeres es constante a lo largo del poema; no sólo las considera instrumentos de placer masculino, algo claramente

explicitado en el léxico empleado, ya que utiliza la jerga de la tauromaquia, a la que era tan aficionado, para describir la prostitución como una cacería donde tras embistes, estocadas y rejones

«porque según el género de caza
dispone el cazador las prevenciones
no echa a los fieros lobos los hurones
no dispara a las tímidas alondras,
pero así son menester astucias nuevas».

la puta aparecería sometida y dominada:

«¡que ha de ser la mujer, como la espada
solo por precisión ejercitada».

igualmente, recomienda usarlas con variedad:

«Tendrás tu corazón y tu dinero
por tuyo siempre, y el supremo gusto
de andar catando caldos diferentes
y probar cuantas mozas van al Prado
sin peligro de verte empalagado
pues siempre salsa fue la diferencia»,

aunque el placer de la variación puede dejarse de lado si se puede conseguir una mujer gratis. Recomienda también transformar su apariencia si su aspecto no le parece seductor:

«ropa fuera y en pelota
como la borra métela en la cama
dispuesta para el fin».

Incluso desprecia la belleza, si lo requiere la ocasión, recomendando no hacer ascos a las feas:

«también he visto yo con muy bonita
carátula tapar la fea cara
a alguna potajera, y de esta suerte
se echa a la misma Venus una vaina».

Aconseja también inspeccionar la mercancía de día, para no llevarse un desengaño al buscarla por la noche, por eso debe ser que se mostraba a favor de que las putas llevasen distintivos que las identificaran, no sólo para distinguirlas de las mujeres honestas, sino para poderlas examinar sin ningún recato. Sin embargo, los versos que, a mi juicio traslucen esa identificación de la mujer como objeto de placer en el sentido más absoluto de la palabra, rezumando misoginia por todos lados, es cuando describe la invención del condón por un fraile:

«... y en vez de una belleza soberana
encontró un miembro femenil podrido,
lleno de incordios, unos reventados,
otros por madurar, otros maduros
sobresaliendo el clítoris llagado
sin un labio y pelado a repelones
colirios de las séptimas unciones
con cicatrices, churre y talpapismos
de hediondo aliento y corrompido podre;
sucio de parches, gomas y verrugas
cuantiosas y abundantes purgaciones
que inundaban de peste la entrepierna,
pringando de materia las arrugas
de la muy puerca tripa renegrada».

Respecto a lo económico, para Moratín todas las mujeres mantienen relaciones sexuales por dinero, por lo que exclama:

«pero si ven que con abrir las piernas
se abren las duras bolsas y hacen tiernas
¿qué han de hacer sino alzar los guardapiés
para coger el oro?».

e insiste: «falsas sirenas son, amar no saben sino solo a tu bolsa» incluidas las casadas ya que «ni aún la propia quiere sin dádiva estar debajo». Mirando por su bolsillo, muestra poseer un grado de tacañería que sorprende, además de ser un inmoral cuando recomienda no pagarlas y aprovecharse de ellas siempre que hubiera ocasión; es como si se dejara llevar del utilitarismo, ese concepto tan caro a la Ilustración, pero aplicado en beneficio propio; de ahí que aconseje utilizar la seducción para conseguir el sexo gratis, ya sea mediante zalamerías, regalos

«a trueque de alfileres y de ochavos

muñecas y confites
él les quita virguitos sin quejar».

la palabra elocuente

«Yo me acuerdo cuando
con mis secretos, sin pagar la blanca
los ojos encendí de la Bélica
y según yo los iba recitando
la incontinente y disoluta hembra
se iba en pura lujuria electrizando».

o con engaños:

«¡Oh, ferias peligrosas! ¡qué ocasiones
que dais al astutísimo putero
de mostrarse filósofo, gastando
promesas, y guardando su dinero!
¡Oh, cuantos triunfos la lujuria mía
debió a esta ciencia, pues ser pérfidos importa solamente
y aunque engaños hoy diez, mañana veinte
tantas putas llovieron a porfía
que nunca la mitad hubo que hoy día
y hay donde remudar a todas horas».

Esa inmoralidad es especialmente sangrante cuando se refiere a las más pobres e indefensas, hacia las que no muestra ninguna sensibilidad: con las rústicas y lugareñas que arriban a Madrid y que son más fáciles de engañar,

«y agrádate también echar las redes
a las fuertes y sanas lugareñas
que a vender cosas a la corte vienen
aunque por lo común son pedigüeñas
se contentan con poco».

O sobre todo con las que se dedican al servicio doméstico:

«las hijas y mujeres de criados
te harán el mismo efecto y saber debes

que es bueno, y salir suele más barato
y no te olvidarás de las criadas
tuyas o ajenas, si lograrlas puedes
para todo lo que hay dentro de casa».

A veces hace alusiones a la situación vivida por las mujeres antes de prostituirse, pero en ningún momento se para a reflexionar en cómo asumió esta situación una mujer concreta de la que él conoce algunos datos como el nombre, su origen geográfico y hasta otros más personales:

«¡qué chusca estabas antes
de haber tantos virotos ablandado
que te encajaron de asquerosas bubas
y en un portal baldada te han dejado!...».

o cuando habla de aquellas

«que dejaron el virgo en Zaragoza
en la bragueta de un aprendicillo
o de un hijo del amo
y desechadas deben ser, pues
están ya más zurradas».

En el caso del aprendicillo podemos preguntarnos si había existido una relación amorosa, ya acabada, pero que había tenido consecuencias dramáticas para la mujer. En el caso del *hijo del amo* está claro que el autor alude a la situación de abuso sexual que padecían muchas mujeres dedicadas al servicio doméstico, que se convertían en el instrumento a veces de primera experiencia sexual para los jóvenes de las familias ricas, algo que el propio Moratín parece aprobar porque él mismo recomienda hacerlo, como hemos visto anteriormente.

La realidad social de la prostitución

La prostitución femenina tenía una larga tradición en Europa desde la Antigüedad, ya fuera ejercida de forma ritual, con unas connotaciones de tipo religioso, o como estrategia de supervivencia por parte de las mujeres; el caso es que ninguna sociedad había podido sustraerse a este fenómeno, viéndose obligada a regularla de alguna manera. En la Edad Media cristiana el discurso generado por eclesiásticos y moralistas había girado en torno a la ilicitud de las relaciones sexuales

practicadas fuera del matrimonio, por lo que la libre fornicación, y por tanto la prostitución, era un pecado grave, y las prostitutas consideradas pecadoras, lo que la convertía en un problema de moralidad pública. Sin embargo, a comienzos de la Modernidad ese discurso varía, y a la consideración de prostituta como pecadora se añade la de delincuente; desde ese momento se convierte en un problema de seguridad pública, por lo que esta actividad fue objeto de regulación por parte de las autoridades civiles, como todas las formas de transgresión social, de manera que a partir de entonces hubo una convergencia de intereses por parte de la autoridad civil y religiosa en su control que, en la práctica, se tradujo en variadas formas de represión social e ideológica sobre las mujeres. En el siglo XVIII aparece otra preocupación añadida, la higienista, debido al desarrollo de las enfermedades de transmisión sexual, por lo que el discurso imperante en esta época conceptuaba la prostitución, además, como un peligro para la salud pública. Y ello, independientemente de que el estado mantuviera una política de confinamiento de las prostitutas en burdeles y en zonas acotadas de las ciudades, o de pura represión, ya que incluso en aquellos ordenamientos jurídicos donde se consideraba ilegal, en la práctica había tantos intereses de por medio, que se seguía ejerciendo habitualmente, aunque en condiciones mucho más desfavorables para sus protagonistas.

El dilema estuvo en conjugar dos principios aparentemente contradictorios: por un lado, era preciso salvaguardar la familia patriarcal haciendo de la castidad femenina un principio básico para la transmisión legítima del patrimonio familiar pero, al mismo tiempo, había que dar una salida a la sexualidad masculina, convirtiéndola en un mal necesario pero inevitable; por eso, de todas las posibilidades barajadas, que iban desde la pura represión hasta su aceptación en determinadas condiciones, finalmente se impuso la prostitución reglamentada por el estado.

En la España Moderna, como en muchos países europeos, los burdeles y mancebías habían estado tolerados y regulados por las autoridades desde la época de los Reyes Católicos, pero en 1621 Felipe IV los mandó cerrar declarando fuera de la ley el comercio del sexo, comenzando entonces una política punitiva y represiva que confinaba a las practicantes en casas de corrección y reclusión. Ello no impidió que se mantuviera una prostitución numerosa y permanente, ocupando un espacio urbano donde practicar su oficio, que iba desde lugares públicos hasta locales privados, desarrollando un código propio de normas, actitudes gestuales y hábitos, junto a su peculiar indumentaria, siendo frecuente verlas apostadas en calles, plazas o paseos con absoluta normalidad, lo que hacía desatar periódicamente las iras de moralistas y miembros del clero, sobre todo en determinadas fechas religiosas. Desde 1704 la legislación española reforzó con diferentes medidas esa política represiva y de moralización pública adoptada desde Felipe IV, manteniendo las respuestas oficiales seguidas hasta la fecha: pena de reclusión en la Cárcel de la Galera, e internamiento más o menos voluntario en las Casas de Recogidas o Arrepentidas. De esta manera, el estado imponía su propia moralidad asumiendo el control de la esfera pública a través

de la ley, un cuerpo de policía y unos establecimientos penitenciarios, al tiempo que ofrecía una salida a la moralidad privada mediante la reinserción y corrección individual.

A la altura del siglo XVIII el oficio que se ha denominado como el más antiguo del mundo había alcanzado en toda Europa unos niveles de desarrollo entre la población que constituía una de sus principales lacras; era una forma de entretenimiento masculino tan generalizado en las grandes ciudades que se había convertido en uno de los problemas que traía de cabeza a las autoridades municipales, tanto desde el punto de vista de la seguridad pública como de la política higiénico-sanitaria y médica. En la Viena de María Teresa se calculaba entre treinta o cuarenta mil prostitutas, en el Londres de 1780 unas cincuenta mil, mientras en el Berlín de finales de siglo existían unos cien burdeles admitidos por las leyes (Fuchs, 1996). La prostitución madrileña, a pesar de su carácter ilegal, no se quedaba atrás, ni mucho menos, respecto a las ciudades europeas citadas, según se desprende de los testimonios y documentos contemporáneos.

Según un Memorial escrito en 1774, citado por Soubeyroux, se había convertido en un verdadero problema de todo tipo, como podemos deducir del propio título: «Mujeres ruinmente prostituidas, de que abunda en tanta multitud la Corte que no se pueden transitar sus calles sin peligro, horror y lástima, escándalo de todos y rubor del cristianismo»; el Marqués de Langle en su *Viaje de Fígaro a España*, escrito en 1784, dice: «en cuanto se hace de noche, de mil doscientas a mil quinientas mujeres de vida alegre se apoderan de las calles y paseos de Madrid (...) y son mujeres de tez morena, lindos pies, frente pequeña, cabellos negros, ojos grandes, nariz de zorra, boca grande y bien bordeada, muy blanca, muy sonrosada y tienen un bonito son de voz» (García Mercadal, 1962). El escritor Torres de Villarroel decía de ellas: «son pobres, pobras y pobretas, gorrondas de puchero encinta, de las que se arriendan en la corte para rascar sarnosos de Venus y desahogar lujurias valonas por un zoquete de pan de munición y un par de coces». A lo que había que añadir el desprecio y malos tratos infligidos por los hombres a esas mujeres, algo que traspasó nuestras fronteras, y que Restif de la Bretonne en *Le Pornographe* refirió como la «ferocidad natural» de los españoles que les llevaba a cometer mil brutalidades con las prostitutas (Colón, 1998).

Dada la estrecha conexión entre pobreza, marginalidad y prostitución, es fácil deducir que muchas mujeres acabaran en ella como único medio de supervivencia, como podemos deducir de los versos de un pliego de cordel de la época puesto en boca de una prostituta sobre sus condiciones de vida, a medias entre la persecución policial y la miseria:

«Cuarenta, dices, cayeron
en la primera riolada...
Dices que en la calle Angosta

cayeron todas las maulas...
¿Qué importa que por afuera
nos pongamos ricas galas
si nuestras camisas tienen
mas remiendos que puntadas?». (Fernández Nieto, 1980).

Según Soubeyroux, la evolución del coste de la vida y de los salarios de los madrileños fue empeorando a lo largo de la centuria, dándose un empobrecimiento generalizado de las clases trabajadoras sobre todo a partir de 1765, debido a la inestabilidad de los precios y a una inflación galopante. Es en esa época de contracción económica, y en ese contexto social cuando escribe Moratín la obra que nos ocupa, pudiendo reflejar con el aumento de la prostitución esa depauperación progresiva de las clases populares. No en vano, las instituciones dedicadas a la recogida de pobres, enfermos y niños tuvieron que ir acogiendo progresivamente a un mayor número de necesitados, hasta el punto de que en el año 1769 la asistencia a los pobres superó las veinte mil personas, entre Hospitales, Hospicios e Inclusas; concretamente en el tema del abandono de niños, muchos de ellos fruto de relaciones ilegítimas y de la prostitución, las cifras eran alarmantes; mientras en 1760 habían representado el 13,69 por ciento del total de recién nacidos, diez años más tarde el porcentaje se había elevado al 15,59 (Soubeyroux, 1981).

Todas las prostitutas que Moratín frecuenta, muchas de las cuales son citadas por su nombre o apodo en el poema, estaban abocadas a terminar su vida en los hospitales públicos o en alguna de las instituciones penales y correctivas existentes. Según la casuística de los delios, la reincidencia, los motivos para delinquir etc., se puede obtener un perfil de la delincuente femenina contra las «buenas costumbres», mostrando una mujer entre los veinte y los treinta años, que mantiene relaciones sexuales con hombres casados, que viven amancebadas o que comercian con el sexo, y que son denominadas en la documentación como «mal entretenidas», «mal divertidas», «vagas» y «rameras». En Madrid había varios establecimientos donde se recluía a las mujeres que cometían delitos contra las costumbres y la moralidad pública (infidelidad, adulterio, rebeldía ante sus padres o maridos, deshonestidad manifiesta, vida escandalosa, etc.) en los que se perseguía la reinserción de las internas a base del trabajo y la oración; el Colegio de San Nicolás de Bari, creado en 1692 para que los artesanos pudieran castigar a las mujeres de conducta deshonestas en su familia, al margen de las prostitutas; la Casa de Recogidas de Santa María Magdalena de la Penitencia, a cargo de monjas franciscana terciarias, que venía funcionando desde principios del siglo XVII y que, según Pérez Baltasar, acogía a cincuenta mujeres en 1749 y a treinta y cinco en 1778; la Casa de Arrepentidas de Santa María Egipcíaca, fundada en 1771 para dar acogida y trabajo a las mujeres que fueran saliendo de la Galera y no tuvieran ningún medio de supervivencia; y el

Reclusorio, donde también se aceptaba a jóvenes pobres y embarazadas.

En la Cárcel de la Galera, a donde se llevaba la mayor parte de las prostitutas, lo primero que llama la atención es la dureza de las condiciones en que transcurre la vida de las presas, según los estudios realizados por Domínguez Ortiz y, más recientemente y con mayor detalle, por Meijide Pardo, haciéndose eco de los testimonios elaborados por los propios contemporáneos. En un Informe realizado por la Sala de Alcaldes de Casa y Corte en 1721 sobre la situación de las reclusas se decía lo siguiente:...«en lo temporal se reduce toda su conveniencia a un mal jergón y una manta, y por cama el suelo, durmiendo dos y tres juntas... o se recogen en los suelos envueltas en sus pobres andrajos... la desnudez de las más pasaba a peligrosa indecencia... unas y otras viven día y noche encerradas en la pieza donde duermen... los castigos son palos, grillos, cepos, encierros privados, pan y agua... castigo como trabajo está al arbitrio del alcaide en ambas casas, sin que aya otra persona que lo cele y cuide... Setenta u ochenta mujeres... que por sus vicios o su naturaleza son la hez de la república... habituadas a una vida licenciosa... aplicadas al hurto, al lenocinio, al sacrilegio y al inmenso número de maldades que se siguen de estos vicios... hacen de la galera una viva imagen del infierno» (Domínguez Ortiz, 1973). La situación poco mejoró a lo largo de la centuria ya que en 1787 el clérigo Pedro José del Portillo, Director espiritual de la Galera, realiza otro Informe sobre las reclusas a las que describe como «sucias, andrajosas, a menudo hambrientas, (que) viven en el mayor desamparo», enumerando los castigos (mordazas, cadenas, grillos, cepos, ayunos, aislamiento) a que se les sometía, la insuficiente alimentación, el hacinamiento, las pésimas condiciones de higiene y salubridad etc. (Demerson, 1975).

Sin embargo, y a la vista de los resultados obtenidos, las respuestas oficiales se revelaron absolutamente insuficientes para sacar a las mujeres de la prostitución, al no profundizarse en las causas reales que la originaba, pero tuvo de positivo el abrir de nuevo una polémica sobre el tema que sería abordada desde planteamientos novedosos e ilustrados. El debate ahora se orientaría en dos sentidos: hacia la mejora de las condiciones de habitabilidad en las cárceles femeninas, y en la aparición de voces reclamando la legalización de las mancebías. En el primer caso fue fundamental, y encomiable, la labor ejercida por un grupo de mujeres nobles dirigidas por la Condesa de Montijo que, preocupadas por la situación de esas mujeres y, como dice Demerson, imbuidas de un espíritu netamente moderno al dar prioridad a la corrección de las presas sobre la pura represión, apostaron por la humanización del delincuente y la mejora de los centros penitenciarios, embarcándose en una labor de asistencia a las reclusas mediante la creación de un *Instituto piadoso de ayuda a las presas*. Dependiente de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Sociedad Matritense de Amigos del País, fue aprobado por Carlos III en 1788, con sus correspondientes estatutos donde se expresan sus objetivos: «Hacer útiles a las mujeres perdidas que se hallan en las cárceles y en la galera, e inspirarlas

en el temor de Dios y el amor al trabajo. El consolarlas en sus prisiones y el enseñarlas aquellas labores propias de su sexo y, entre ellas, las que sean más útiles para que puedan ganar con qué vivir en recobrando su libertad, proveyéndolas de materias para que trabajen en su encierro». Estas damas, a pesar de su pertenencia a un estamento privilegiado, mostraron una gran sensibilidad hacia la pobreza, una cierta solidaridad hacia su sexo y una enorme lucidez sobre el problema de la prostitución en el contexto socio-económico de la época, además de la habilidad suficiente para plantear su discurso y actividad más allá de la asistencia social, en torno al aprendizaje de un oficio por parte de esas mujeres, único modo de acceder al mercado de trabajo, obtener un salario y así poder ganarse decentemente la vida.

En el segundo supuesto habría que citar, por un lado, la *Carta sobre la Sanidad pública*, escrita por Cabarrús a su amigo Jovellanos en 1792, que sería presentada a Godoy en 1795 y publicada en 1808, donde trata la prostitución desde criterios higienistas y como un problema de salubridad pública, más que de forma penal y policial, dando el protagonismo a los médicos e intentando impedir la difusión de las enfermedades venéreas, como forma de control oficial; en ella abogaba por el restablecimiento de las mancebías y de una regulación similar a la que había existido en España en épocas anteriores. En esa misma línea higienista está la propuesta de legalización de la prostitución realizada en 1808 por Antonio Cibot, miembro de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, médico militar, y a la sazón Inspector de Sanidad, reivindicando la utilidad social que de ello derivaría como medio de impedir la extensión de las enfermedades venéreas entre la población militar, además de resaltar el carácter de las mancebías como lugares de sociabilidad (Guereña, 1995).

Conclusiones

Como hemos tenido ocasión de comprobar, *El arte de las putas* es una obra esclarecedora acerca de los condicionantes y límites de la dialéctica feminista en la España ilustrada. Aunque he tomado como punto de partida una obra literaria para acercarme a su contexto social, la parte correspondiente al ejercicio de creación está tan supeditada al realismo descriptivo de su autor, que ofrece un cuadro de la situación de las mujeres absolutamente palpable, lo que la convierte en una fuente testimonial de primer orden y que, cotejada con otras fuentes documentales y archivísticas, posee un alto valor para la investigación histórica. Por último, es una obra que expresa claramente la ideología patriarcal, a través de un discurso genuinamente masculino, escrita por un hombre y dirigida a los de su propio sexo, que transmite la idea de la mujer como simple objeto sexual, a modo de mercancía de usar y tirar, cuyo único fin es satisfacer el placer de los hombres.

Bibliografía

- Álvarez de Barrientos, J. (1989): «El hombre de letras español en el siglo XVIII», en *Carlos III y la Ilustración. Educación y Pensamiento*, Actas del Congreso Internacional, Madrid, Ministerio de Cultura.
- López, E, Urzainqui, I. (1995): *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C.
- Álvarez de Miranda, P. (1980): «Nicolás Fernández de Moratín en la Sociedad Económica Matritense», *Revista de Literatura*, XLII, 84.
- Capel Martínez, Rosa M.^a (1982): «La prostitución en España: notas para un análisis socio-histórico», en VV AA.: *Mujer y Sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Carrasco, Eva (1994): «Aproximación a los conceptos de honor y prostitución en la Barcelona del siglo XVIII. Iniciativas institucionales y respuestas públicas», en VV. AA.: *Las mujeres en el Antiguo Régimen. Imagen y realidad*, Barcelona, Icaria.
- Caso González, J. M. (1980): *Historia y crítica de la Literatura española. Tomo IV Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona, Crítica.
- (1980): «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, XLII, 84.
- Chartier, R. (1995): «El hombre de letras», en Vovelle, M. y otros: *El hombre de la Ilustración*, Madrid, Alianza.
- Deacon, P. (1979): «El Cortejo y Nicolás Fernández de Moratín», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LV.
- (1980): «Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación», *Revista de Literatura*, XLII, 84.
- Del Amo, M.^a Cruz (1997): «Aproximación a la prostitución madrileña en el siglo XVIII», *Arenal*, 4.
- Demerson, J. (1975): *María Francisca de Sales Portocarrero, Condesa de Montijo. Una figura de la Ilustración*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Domínguez Ortiz, A. (1973): «La Galera o Cárcel de mujeres de Madrid a comienzos del siglo XVIII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX.
- Fernández de Moratín, Nicolás (1977): *El arte de las putas*, M. Fernández Nieto, editor, Madrid, Siró.
- (1990): *Arte de las putas*, E. Velázquez, estudio introductorio, Madrid, A-Z Ediciones.
- (1998): *El Arte de putear*, I. Colón Calderón y G. Garrote Bernal, edición, introducción y glosario, Málaga.
- (1999): *Arte de las putas*, Pilar Pedraza, prólogo, Valencia, La Máscara.
- Fernández Nieto, M. (1980): «Entre popularismo y erudición: la poesía erótica de Moratín», *Revista de Literatura*, XLII, 84.
- Fuchs, E. (1996): *Historia ilustrada de la moral sexual. 2 La época galante*, Madrid,

Alianza.

García Mercadal, J. (1962): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar.

Gies, D. T. (1992): «Moratín en *El Arte de las Putas*», en Gies, D. T. Sebold: *Ilustración y Neoclasicismo. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica.

Guereña, J. L. (1995): «Los orígenes de la reglamentación de la prostitución en la España contemporánea. De la propuesta de Cabarrús (1792) al Reglamento de Madrid (1847)», *Dynamis*, 15.

Maravall, J. A. (1991): «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración», en *Estudios de la Historia del Pensamiento Español (Siglo XVIII)*, Barcelona, Mondadori.

Martín Gaite, Carmen (1972): *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI

Meijide Pardo, Ma. L. (1992): *Mendicidad, vagancia y prostitución en la España del siglo XVIII. La Casa Galera y los departamentos de corrección de mujeres*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Palacios Fernández, E. (1980): «La poesía amorosa de Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, XLII, 84.

Pérez Baltasar, M. D. (1984): *Mujeres marginadas. Las Casas de Recogidas en Madrid*, Madrid.

Soubeyroux, J. (1981): «Paupersimo y relaciones sociales en el Madrid del siglo XVIII», *Estudios de Historia Social*, 12-13.

Vázquez, F. (coor.) (1998): *Mal menor. Política y representaciones de la Prostitución. Siglos XVI-XIX*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.

— Moreno, A. (1991): «Políticas de burdel en la España contemporánea: de las propuestas ilustradas a la prostitución reglamentada», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1.

— Moreno, A. (1997): *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal.

7. La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán. — Notas sobre *La Tribuna* —

OLIVA BLANCO CORUJO

Las reputaciones literarias están sujetas, según las épocas y las circunstancias, a fluctuaciones que podrían compararse a valores bursátiles y, en especial, en el caso de las escritoras, sometidas ineluctablemente a la transitoriedad de la fama literaria como consecuencia de la ley implacable de amnesia cíclica que se abate sobre el sexo femenino^[1]. De acuerdo con esto no es de extrañar la zona de claroscuro en la que se perfila la figura de Emilia Pardo Bazán: se alude a su arrolladora personalidad, pero se le regatean los elogios como autora y, por lo general, está ausente de los manuales escolares, o escasamente representada a pesar de haber cultivado todos los géneros: ensayo, periodismo, divulgación científica, crónicas de viajes, teatro, cuentos, libros de cocina, novela e, incluso, haberse adentrado en el muy novedoso para la época terreno de la edición. Todo ello no impide que, a lo sumo, se la califique de «sorprendente ejemplo de mujer intelectual» en una reciente edición de su novela *La Tribuna*, de la que a continuación nos ocuparemos, siguiendo la rancia tradición de la crítica masculina de «alabar denostando»^[2].

La funesta manía de las clasificaciones

La Tribuna, publicada en 1883, es la tercera novela de Emilia Pardo Bazán. En 1879 había dado a la imprenta *Pascual López*, autobiografía de un estudiante de Medicina en la que rinde tributo al gran auge de esta disciplina en el siglo XIX. La ciencia había sido durante siglos una fuerza revolucionaria opuesta al prejuicio y la ofuscación pero, en esta centuria, a medida que la clase media ascendía, firmó la paz con el nuevo orden social, pronunciándose no sobre lo verdadero sino sobre lo adecuado, especialmente en el caso de las mujeres. Asistimos a un nacimiento ideológico del sexo femenino a través de la literatura médica, una especie de éxtasis ginecológico que culminará en lo que Ehrenrich y English califican de «dictadura de los ovarios»^[3].

Su segunda incursión en la novelística la había hecho en 1881 con *Un viaje de novios*, y por la que, a través de los entresijos de la literatura, se filtra la memoria de la escritora, tiñendo la narración de tintes biográficos^[4]. Por lo que se refiere a *La*

Tribuna, su aparición había sido precedida de la publicación en España de dos obras de la corriente naturalista: *La Taberna* y *Nana*, ambas de Zola. Asimismo, entre 1880 y 1882, doña Emilia publica en «La Epoca» los artículos que luego resultarían el *corpus* de *La cuestión palpitante*, defensa encendida del naturalismo^[5].

Cualquier movimiento literario es difícil de definir y de delimitar. En el caso que nos ocupa, además, se añade la estrecha línea de demarcación existente entre Realismo/Naturalismo. Algunos autores sostienen que el Realismo es una corriente constante de la literatura tanto francesa como española. Otros, como Wellek, afirman que es un movimiento surgido tras el agotamiento del Romanticismo y que finaliza a mitad del siglo XIX, siendo el Naturalismo su exacerbación, y otros críticos más aficionados a las taxonomías hablan de tres Realismos: romántico (en franca decadencia en la época que nos ocupa), objetivo y científico. Al segundo pertenecería el llamado grupo de Médan, cuyos más insignes representantes fueron Flaubert y Stendhal, que pusieron el acento en los *petits faits vrais* al explorar la tierra incógnita de lo cotidiano, y al tipo científico pertenece Zola, que quiere explorar todos los medios sociales para describir no tanto la imbricación del ser humano en la historia, como haría Balzac en *La Comedia humana*, sino a una determinada clase social^[6].

En cuanto a España, la novela de la segunda mitad del siglo XIX hunde sus raíces en el costumbrismo, «humilde arroyuelo» según expresión de Correa Calderón, por el que discurre el rico venero del realismo^[7].

Pardo Bazán consideraba a *La Tribuna* como «un estudio de costumbres locales escrita con un método de análisis implacable», lo que desató la mordacidad de Murguía, que la calificará de «grano de zolaína».

Una de las características de la literatura costumbrista consiste en analizar la vida colectiva a través de tipos genéricos, pero el costumbrismo español resulta estrecho frente a la literatura de *moeurs* francesa con la que se ha relacionado, ya que el término castellano restringe el alcance del francés que abarca todos los resortes morales de la persona y de la sociedad y del que surgirá la literatura psicológica de Henry James o de Edith Warton^[8].

Si abandonamos el territorio frecuentemente estéril de las taxonomías y vamos al bulto, empleando una expresión coloquial, veremos que las críticas que se hicieron a *La Tribuna* en el momento de su publicación estaban centradas en la importancia concedida por la autora al medio ambiente, las circunstancias históricas y, en menor medida, a la herencia biológica, los tres pilares sobre los que se asentaba la doctrina naturalista y que socavaban los cimientos de la sociedad burguesa. Sin embargo, debemos matizar que Emilia Pardo Bazán no aceptaba el determinismo social ni biológico, aunque concedía gran importancia al medio y sobre todo a la educación, postura que no creemos ajena al sexo de la autora. Su naturalismo sería más bien heredero en última instancia del realismo picaresco.

Pero no cabe duda de que el telón de fondo de la polémica se dirimía en torno al Darwinismo. El evolucionismo darwinista no es sólo uno de los paradigmas del

moderno saber biológico, sino piedra de toque de las perspectivas fundamentales del hombre y del mundo, polémica cuyos ecos llegan hasta nuestros días, ya que las tesis de Darwin sacudieron el cosmos cristiano. En España la primera generación de darwinistas surgió tras la revolución de 1868 (la Gloriosa). Inmediatamente se desataron las sátiras. En *La escala de las transformaciones* se presentaba la evolución de un cerdo, de un toro, un hombre, un ganso y un mequetrefe, este último con los rasgos de Spencer. Los intelectuales empezaron hablar de la mutabilidad de las especies, al mismo tiempo que defendían la separación de Iglesia y Estado y atacaban la soberanía nacional. Es interesante subrayar que instituciones como la Academia de la Historia y la de la Lengua se mostraron repetidamente contrarias a la teoría de la evolución.

En 1877 Emilia Pardo Bazán entra en la polémica escribiendo, para la revista «Ciencia cristiana», *Reflexiones sobre el darwinismo*, un intento de analizar desde una perspectiva *sui generis* las consecuencias del cataclismo evolucionista. Lo novedoso de su posición consiste no tanto en atacar las tesis de Darwin como consecuencia de su postura religiosa, sino en su clara percepción de las nefastas consecuencias que para el sexo femenino tendría la aplicación *tout court* de la ley del más fuerte. O, dicho de otra manera, su crítica a la teoría de la evolución se basa en sus concepciones feministas y no en prejuicios religiosos, como han querido poner de relieve algunos críticos. Asimismo es interesante destacar las coincidencias en la crítica a las tesis darwinistas de Pardo Bazán y Edith Wharton que esta última lleva a cabo en su excelente cuento *The descent of man*. No son de extrañar las reticencias de ambas escritoras hacia la teoría de la evolución habida cuenta de las opiniones de algunos hombres de ciencia en la discusión sobre la naturaleza, la función y el papel de las mujeres. Un biólogo escocés resumía así la cuestión: «Lo que fue decidido entre los protozoos prehistóricos no se puede anular con un acta de Parlamento»^[9].

Importancia de los prólogos y simbolismo de los nombres

El arte de escribir prólogos gozó de gran prestigio en los siglos XVI y XVII, aunque ya La Bruyère ironizaba que «...si de muchas obras (de moral) se quitaran la advertencia al lector, la carta dedicatoria, el prefacio, el índice y la aprobación apenas quedarían páginas para merecer el nombre de libro». Emilia Pardo Bazán no renuncia en *La Tribuna* a esta tradición prologuística para poner de relieve la importancia que en la novela tiene el estudio de las costumbres locales y el análisis de diversos registros del lenguaje, así como su particular cosmovisión de una época determinada que gira en torno a los acontecimientos desencadenados por la revolución de 1868, en una ciudad de su invención —Marineda— en la línea de las «fantápolis» de los escritores coetáneos, como la Orbajosa, de Galdós, o la Coteruco, de Pereda^[10].

La tercera novela de Pardo Bazán juega desde el principio con el/la lector/a al

hacer confluír en el título la posibilidad de referirse a un espacio físico o al apodo de un personaje como resultará ser en el caso que nos ocupa. Es significativo en *La Tribuna* el simbolismo de los nombres de los personajes de la novela, recurso por lo demás muy frecuente, por paradójico que resulte, en gran parte de las ficciones que se agrupan bajo el rótulo del realismo.

La escritora despliega en esta obra toda una batería de recursos estilísticos: metáforas, metonimias, ironía... Sirvan de muestra unos cuantos ejemplos. Así, el padre de la protagonista recibe el nombre de Rosendo, muy adecuado para quien aparece en el primer capítulo caracterizado como una especie de Vulcano doméstico^[11]. No podía ser otro el apellido de la familia que representa a la burguesía más que los Sobrado, ni podía resultar más acertado el nombre de la antagonista femenina de la obra —la señorita Josefina— de claras resonancias monárquicas e inequívocamente cursi. Dolores se llamará la amiga viuda de los Sobrado, angustiada por casar a sus hijas. El nombre del protagonista masculino es todo un hallazgo lingüístico —Baltasar— en alusión al rey mago que porta la mirra, bálsamo preciosísimo originario de Arabia y que rezuma esencias cargadas de erotismo^[12]. Es relevante asimismo que no conozcamos el nombre de la madre de la protagonista, así como el hecho de que desde el primer capítulo aparezca en la cama aquejada de una imprecisa enfermedad, víctima como corresponde a su siglo, de lo que hemos calificado de dictadura de los ovarios^[13]. Para finalizar conviene señalar que hay nombres que suponen un destino, por ejemplo, el de la protagonista, Amparo, ya que la patrona de las cigarreras es la Virgen de los Desamparados^[14].

Desde el punto de vista estructural, la novela responde a un esquema circular donde los espacios adquieren una importancia predominante. Comienza en el ámbito doméstico de la protagonista, verdadero documento sociológico de la pobreza y de la enfermedad, y acabará en él, pero a lo largo de la narración se irán alternando los lugares, destacando los espacios públicos como sitios donde se pone de manifiesto la jerarquía social y sexual. A través de estos espacios, somos testigos de una cartografía de los sentimientos con connotaciones morales y sociales: en la zona del cementerio se ubicará a los marginales; la pescadería es el espacio de la burguesía, mientras la aristocracia reside en la ciudad vieja y la zona sur dará cobijo al proletariado. Esa cartografía de los sentimientos queda patente en el contraste entre la fealdad y pobreza del hogar de Amparo —la cigarrera— y el lujo y confort del interior burgués de los Sobrado, que nos trae a la memoria los versos de Gil de Biedma en *Infancia y confesiones* en los que alude magistralmente a esta situación:

«Yo nací (perdonadme).
... en la época de la pérgola y el tenis.
.....
De mi pequeño reino afortunado
me quedó esta costumbre de calor

... y una imposible propensión al mito»^[15].

Un lugar estratégico ocupa el Paseo, ya que —como señala Pérez Garzón— desde 1875 éste cobra la categoría de espacio cívico donde deberían estar los héroes de la Nación^[16].

Espacio privilegiado: la fábrica de tabacos

Frente al amplio abanico de espacios en los que se desarrolla la novela, uno se yergue como protagonista principal: la Fábrica de tabacos de Marineda. El escenario no podía estar de más actualidad en el momento de su publicación. En 1881 tuvo lugar en Igualada una huelga de cigarreras, de gran resonancia pública, hasta el punto de quedarnos de ella testimonio fotográfico, lo que suele ser excepcional en el caso de conflictos protagonizados por obreras. De la combatividad de este gremio sirva como ejemplo que, gracias a sucesivas huelgas, fueron las trabajadoras de las fábricas de tabacos las que consiguieron el derecho a hablar durante la jornada laboral en Francia en 1890^[17].

Este aspecto de la solidaridad femenina que se da en el recinto fabril no escapa a la perspicacia de la autora que compara a la Tabacalera con una logia masónica en la que «si un día se arrancan el moño al día siguiente se ayudan todas como una legión de diablos». Pero en esta especie de «claustros industriales» se marca una clara oposición entre las obreras de origen rural y las que viven en la ciudad. Las primeras son acérrimas defensoras del carlismo mientras que las segundas mantienen posturas políticas liberales. Pero tanto unas como otras se solidarizarán contra el abuso de los malos tratos domésticos, de los que también se hizo eco Zola en *La taberna*, cuya protagonista aspiraba a pasar un día sin ser golpeada. Se dibuja aquí una concepción de las relaciones familiares entre los pobres muy común entre los escritores naturalistas. A su juicio, los ricos tendrían opciones y por lo tanto algo sobre lo que discutir, mientras los pobres considerarían que hablar es inútil y de ahí el estallido de la violencia^[18]. De lo anterior se desprende lo que es uno de los núcleos principales de *La Tribuna*: la importancia del activismo político.

¿Protagonismo obrero o protagonismo de una obrera?

En *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán se enfrentó al problema de integrar una historia de amor en un contexto histórico determinado. Respecto al primer punto, la obra de la escritora gallega se insertaría en la corriente de novelas decimonónicas que tienen una protagonista femenina de carácter fuerte, enamoradas de mequetrefes

pusilánimes, bien se llamen Juanito Santa Cruz, Alvaro Mexía o León Dupuis. En todas estas novelas en las que se mezclan la violencia, la rebeldía, el melodrama y el sexo, asistimos tanto más que al desarrollo de una pasión amorosa, al fracaso de una ambición. Pero en el caso que nos ocupa la autora va más allá de una simple historia de amor o de un fracaso femenino, al trascender el enfoque narrativo de un plano personal, psicológico, a un plano social, histórico y político. No es de extrañar el énfasis puesto en esta dimensión pública en quien criticaba acerbamente «el realismo casero» de la novela inglesa del siglo XIX, porque le aburría soberanamente.

Las críticas no se hicieron esperar. No hubo en la España de finales del XIX ningún escritor que provocara tantas reacciones adversas entre sus compañeros de letras como nuestra autora. La mayoría de los críticos contemporáneos se cebaron en ella haciéndola blanco de sus ataques al Naturalismo. Unos, como Menéndez Pelayo, la acusarán de falta de tacto o discernimiento; otros, como Valera, serán más burdos en sus críticas: «Emilia Pardo Bazán estará en París a estas horas. Sos pecho que va allí en busca de celebridad, frotándose con los naturalistas»; y otros, como Clarín, pretenderán ser más justos al reprocharle que sus intenciones temáticas y estilísticas se ven coartadas por el pudor de la fe. La pretendida ecuanimidad de Clarín desaparecerá al hacer la crítica de la novela *Insolación*, a la que considera obra de «una ja mona atrasada en caricias». De Pardo Bazán, argüirá con ironía que tiene el doble lunar «de ser católica y de vestirse por la cabeza». Las mujeres escritoras están atrapadas en una situación de doble vínculo. Por un lado, se les reprocha que les falle «ese impulso genital de sangre congestionada que vigoriza todo gran estilo», en expresión de Sandra M. Gilbert y, por otro, si demuestran saber lo que es la sangre y las agallas son anatematizadas^[19].

Por lo que respecta a los críticos actuales, su acercamiento a la obra no es más benévolo, si bien encubren su sexismo bajo una capa de misoginia más refinada. Aunque la califican de la primera novela española de protagonismo obrero, unos la tachan de tener una visión elitista de la política, otros consideran que sería una calumnia llamarla revolucionaria y, a lo sumo, la consideran —como Gullón— una novela social frustrada. El trasfondo sexista de las críticas hechas a doña Emilia queda patente, ya que ningún crítico hace hincapié en el hecho del desprecio hacia la actividad política manifestado por Flaubert, Baudelaire o Valery que se situaban muy por encima del lodazal donde chapotean los mortales comunes^[20].

Más acertado es el planteamiento de Geraldine M. Scanlon que aunque reconoce que la autora presenta de forma bastante negativa las actitudes políticas de Amparo, la protagonista, considera que Pardo Bazán pone más énfasis en las injusticias de la explotación clasista que en los castigos que trae consigo la inmoralidad femenina. La escritora, a su juicio, simpatiza menos con la ignorancia política cuidadosamente cultivada de Josefina que con el ingenuo republicanismo de la cigarrera. Pero, sobre todo, Scanlon hace gala de lucidez al subrayar que los críticos masculinos la han calificado desdeñosamente como reflejo de conservadurismo político al estar más

atentos a cuestiones de clase que de sexo y obviar los problemas que enfrenta la ideología con la experiencia femenina y que siguen de palpitante actualidad^[21].

Para finalizar este apartado, una simple acotación. En el intento de crear una genealogía femenina y un hilo conductor entre las obras escritas por mujeres es preciso subrayar que en el país vecino la primera novela de protagonismo obrero —*El camarada de la vuelta a Francia*— fue obra de la pluma de una mujer: George Sand. Asimismo podríamos rastrear un precedente de *La Tribuna* en la novela de Faustina Sáez de Melgar, *Rosa la cigarrera*^[22].

Algunas cuestiones formales

Desde un punto de vista estrictamente formal las críticas a *La Tribuna* se pueden agrupar fundamentalmente en dos apartados: el aspecto lingüístico y la supuesta morosidad de estilo. Respecto al primer punto, se la acusa de mezclar «expresiones paleolíticas con giros callejeros», pero es significativo que George Sand, con quien tantos puntos de contacto se pueden establecer, ya había hecho notar acerca de su novela campestre, *La mare au diable*, la dificultad de hacer hablar a los campesinos.

Carlos Casares, tras un exhaustivo estudio del lenguaje utilizado por la escritora gallega, establece que se pueden distinguir cuatro niveles distintos: vulgarismos, siempre puestos en boca de personajes populares; palabras gallegas castellanizadas; palabras gallegas puras; y giros y expresiones gallegas empleadas como si fueran castellanas. Además, subraya la dificultad de distinguir los simples arcaísmos de los galleguismos de creación de Emilia Pardo Bazán, lo que nos llevaría a plantearnos un problema de fondo de mucha más enjundia política que sería el debate de regionalismo versus federalismo, de la autora^[23]. Sobre este punto ella se manifiesta repetidamente con claridad meridiana: «Yo seré regionalista ¡pardiez! por instinto; separatista, ¡jamás!». A su entender

«la república federal no se le hubiera ocurrido a nadie para España, si Proudhon no escribe un libro sobre el principio federativo y si Pi no lo traduce y comenta».

Ante lo sumario de este juicio y otros similares expresados en sus novelas, no sorprende el reproche —entre mordaz y cariñoso— que le hace Castelar: «Emilia, usted en oratoria es un Metternich y en política, un bacalao». En 1884 vuelve a la carga al ser nombrada presidenta de la Sociedad del Folklore Gallego, dejando bien claro que dicha sociedad no albergaba ninguna pretensión regionalista o política:

«El folklore no es político, ni religioso, ni revolucionario, ni reaccionario, no

tiene color ni bandera, ni más opinión que la que debe de trabajar mucho y desarrollarse y extenderse cuanto sea posible. De mí saben cuantos me han leído que ni fui ni puedo ser ni espada ni cuña entre mi patria y mi tierra^[24]».

Las primeras declaraciones de doña Emilia en este sentido respecto a su obra datan de ese mismo año:

«En *Pascual López* di alguna idea de la vida escolar de la Galicia vieja y medieval representada por Santiago; en *La Tribuna*, de la Galicia joven, industrial y fabril donde nací, La Coruña; en *El cisne* estudié un pueblo pequeño con sus intrigas, su política menuda; en *Los Pazos de Ulloa*, la montaña gallega, el caciquismo, la decadencia de un noble solar. En *La Madre Naturaleza* doy rienda suelta a mi afición al campo, al terruño, al paisaje^[25]».

En sus novelas recrea el ambiente global que refleja la complejidad social, humana, psicológica, geográfica, climática y paisajística de la región. Pero el suyo es un regionalismo en la línea de los krausistas: espiritualista, cultural y psicológico que desatará las iras de Murguía:

«Nadie como la eximia para comprender y juzgar y poner las cosas en su sitio. Posición social. ¿Quién como la dueña de la granja de Meirás? Salud. Ved que yo como bien y engordo y no soy como esas burguesas endebilladas y anémicas sin dinero y sin carnes (créame Vd., señora, que no tienen la culpa; si pudieran comerían y triunfarían como verdaderas condesas. Bonitas son para no hacerlo). Hermosura... Bah, nadie hace caso de lo que es puramente accidental. Nobleza... Vengo de Ares de Pardo, mi décimo octavo abuelo... Mas todas estas condiciones se reducen a dos: esto es, a una dureza de corazón que nada molesta como no sean las propias heridas y a un desvanecimiento y orgullo tales... que no perdonan ni olvidan».

La andanada del marido de Rosalía de Castro más que diferencias ideológicas apenas encubre el visceral sexismo de sus afirmaciones que quedan patentes en su juicio sobre *La Tribuna*:

«Falso y pobre desde el diálogo hasta las costumbres que quiere dar a conocer y de las cuales apenas si tiene la visión, nunca el sentimiento, menos aún la realidad y propio colorido». Pero lo más grave, a su juicio, es que se aparta de la corriente general que, como *mujer*; está obligada a seguir^[26]».

Tampoco se libró doña Emilia de las críticas por su costumbre de pintar todo menos lo esencial, crítica en la que incurrieron los detractores del realismo y de la que se defendió vigorosamente el propio Flaubert que no creía que lo que se daba a la descripción se quitase al personaje, arguyendo que no hay exceso culpable, al ser siempre por lo que le falta por lo que se considera que un libro falla.

Para concluir

El siglo XIX fue el gran siglo de la novela y de la imagen y *La Tribuna* es una afortunada síntesis de estos dos modos de aprehender la realidad. A través de sus páginas asistimos a una especie de sucesión de instantáneas fotográficas, como si Pardo Bazán quisiera hacer suya la afirmación hecha por Zola, principal ideólogo del naturalismo en 1901, tras quince años de fotógrafo aficionado: «no se puede declarar que se ha visto algo de veras hasta que no se ha fotografiado»^[27].

La Pardo Bazán es mucho más moderna en este aspecto que Clarín, el cual había refutado el argumento baladí de la «reproducción fotográfica» que se había convertido en acusación máxima del modelo de la representación naturalista, en aras de la conciencia y habilidad superior del artista. Fue, igualmente, más allá de Mallarmé, que pensaba que todo existe para culminar en un libro al pensar —como haríamos hoy— que todo existe para culminar en una fotografía. No podía ser de otra manera en alguien que se movía impulsada por «el pesimismo de la inteligencia», por haber nacido mujer, pero que estaba del mismo modo acicateada por el «optimismo de una voluntad» inquebrantable que todavía hoy sigue sirviéndonos de ejemplo.

Bibliografía

A) Estudios generales

AAVV (1979): *La femme au XIX siècle. Littérature et idéologie*, Presses Universitaires de Lyon.

— (1982): *Flaubert, la femme et la ville*, París, P U. F.

Anderson, Bonnie S. y Zinsler, J. P (1991): *Historia de las mujeres*, Barcelona, Ed. Crítica.

Baquero Goyanes, M. (1955): *La novela naturalista española. E. Pardo Bazán*, Universidad de Murcia.

Blanco García, F. (1909): *La Literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáez de Juber.

Cejador y Frauca, J. (1915-22): *Historia de la Lengua y Literatura castellana*,

Madrid, Tipología de Archivos. Vols. VII al X.

Criado y Domínguez, J. P. (1889): *Literatos españoles del siglo XIX*, Madrid, A. Pérez Dubrull.

Duby G. y Perrot M. (1993): *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Vol. IV, Madrid, Taurus.

Ehrenrich, Bárbara y English D. (1981): *Brujas, comadronas y enfermeras*, Barcelona, La Sal.

Ferreras, J. I. (1979): *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

Gilbert Sandra, M. y Gubar, Susan (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

Glick, Thomas. F. (1982): *Darwin en España*, Barcelona, Ed. Península.

Icaza, Francisco de (1894): *Examen de críticos, Madrid*, Sucesores de Rivadeneyra.

Jong, E. (1999): *¿Qué queremos las mujeres?*, Madrid, Aguilar.

Kundera, Milán (1987): *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.

Lakoff, Robin (1981): *El lenguaje y el lugar de la mujer*, Madrid, Ed. Hacer.

Lissorges, I. (1988): *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos.

Moya, Carlos (1977): *De la ciudad y su razón*, Madrid, Planeta.

Sánchez Llama, Ignacio (2000): *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra.

Valcárcel, Amelia (2000): *Rebeldes. Hacia la paridad*, Barcelona, Plaza y Janes.

Vroon, Péet (1999): *La seducción secreta*, Barcelona, Tusquets.

Zavala Iris, M. (coord.) (1993): *Breve historia feminista de la literatura española* Vol. IV, Barcelona, Anthropos.

— (1971): *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya.

B) Obras de o sobre la autora

AA. VV. (1989): *Estudios sobre «Los pazos de Ulloa»*, Marina Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra.

— (1997): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway*, Universidad de Santiago de Compostela.

Baquero Goyanes, M. (1954): «La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán», en *Anales de la Universidad de Murcia*, XIII, 157-234.

Clémessy, N. (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid

González Martínez, Pilar (1988): *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ed. Siglo XXI.

Pardo Bazán, E. (1998): *La cuestión palpitante*. Edición de Rosa de Diego. Madrid, Biblioteca Nueva.

— (1999): *La mujer española*, Edición de Guadalupe Gómez Ferrer, Madrid,

Cátedra.

— (1989): *Dulce sueño*, Introducción de Marina Mayoral, Madrid, Castalia.

— (1973): *La vida contemporánea*, Madrid, Novelas y cuentos.

Rodríguez Adna, Rosa (1991): *La cuestión feminista en los ensayos de E.P.B.* A Coruña, Edicions do Castro.

C) Estudios sobre *La Tribuna*

Alas, Leopoldo (1885): «*La Tribuna*, novela original de doña Emilia Pardo Bazán», en *Sermón perdido*, Madrid, Fernando Fe.

Fuentes, Víctor (1971): «La aparición del proletariado en la novelística. Sobre *La Tribuna*», en *Grial* 31, págs. 90-95.

Hesse, José (1982): *Introducción a La Tribuna*, Madrid, Taurus.

8. Josefina Aldecoa: el sueño de la educación en — *Historia de una maestra* —

MARÍA DEL CARMEN MUÑOZ RUIZ

Cuando leí el texto de Josefina Aldecoa consideré que sería una obra muy adecuada para entender mejor la sociedad española del siglo xx desde un análisis feminista. En este sentido se pronuncia la crítica literaria Concha Alborg cuando señala: «sus novelas (las de J. R. Aldecoa) se prestan a un análisis crítico de tipo feminista que demostrará la complejidad de sus personajes femeninos estableciendo su validez en estos términos»^[1]. Considero que *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, está excelentemente contextualizada, en un tiempo y un lugar muy concretos, lo cual evidentemente, condiciona el desarrollo de la ficción ya que, una vez ha definido las características sociohistóricas de sus personajes, es el propio contexto el que canaliza las posibilidades de acción de los mismos.

Por otra parte, a través del desarrollo de los personajes femeninos, y de sus relaciones con los masculinos, nos muestra las complejas actitudes y respuestas de las distintas mujeres a los acontecimientos que suceden, tanto en el ámbito público como en el privado. Por todo ello considero que esta obra es muy útil para plantear, analizar y reflexionar sobre una serie de cuestiones importantes en el estudio de un periodo clave para las mujeres españolas, como fue la II República, y también para reflexionar sobre lo que esta experiencia histórica puede aportar a la sociedad actual. Así, desde mi práctica como investigadora de la Historia de las Mujeres, me centraré en el análisis de tres temas básicos desarrollados en las páginas de *Historia de una maestra*: las relaciones de clase, la educación y las relaciones de género.

Según Aguirre Molina y otras^[2] la novela de postguerra escrita por mujeres se caracteriza por: la visión de lo privado, el protagonismo femenino, el erotismo y la sexualidad y el rol de madre. Aunque las autoras no la mencionan, es evidente que Josefina Aldecoa participa de estas características, excepto en el tema del erotismo y la sexualidad. Al margen de esto, hay dos temas fundamentales y recurrentes en su producción literaria que se desarrollan profundamente en la obra que vamos a analizar: la maternidad y la educación.

Sobre la maternidad la autora se pronuncia claramente: «La maternidad es una experiencia que me parece la más importante que puede tener la mujer. Estoy convencida de que es la más terrible, la más definitiva, la que más puede marcarle y más puede influirle, pero a la que una escritora no puede renunciar fríamente»^[3]. El problema que parece manifestarse es que esta opción, que Josefina Aldecoa señala

como trascendental, puede implicar una efectiva pérdida de libertad de la mujer que si se decide por una vida independiente, parece, a través de sus obras^[4], que su destino es la soledad.

El otro tema destacado es la educación. Sobre este tema, Alborg señala, a propósito de la protagonista de la *Historia de una maestra*: «la maduración del personaje coincide con la experiencia vital que es la enseñanza y la satisfacción personal que ésta significa a pesar de los sacrificios»^[5]. Si señalo estas cuestiones es porque en esta obra, además de las cuestiones históricas, son determinantes las concepciones personales de la autora sobre los temas señalados, como iré mostrando a lo largo de este capítulo.

Historia de vida

Entrando ya en el análisis de *Historia de una maestra*, ante todo es necesario señalar que se presenta como una historia de vida, como un testimonio y con la intención explícita de reivindicar el papel social y político de los maestros en la II República española. Desde un punto de vista formal esto se logra a través de una narración en primera persona y así comienza el libro: «Contar mi vida...». También por la dedicatoria: «A mi madre»; y por el propósito de la ficción: un legado de recuerdos para la hija de la protagonista, Juana. De esta circunstancia da cuenta también el análisis de Concha Alborg, cuando acude a las características de la «novela de la memoria», por parte de David K. Herzberger:

«1) El retrato de un individuo, casi siempre en primera persona, que se define al recordar su pasado; 2) la definición de este ser se logra dentro del contexto histórico; 3) la historia tiene un papel eminente en estas novelas, colocando al personaje en un tiempo «real» que sirve de telón de fondo. Quizá lo más importante, sin embargo, es que la novela de la memoria se propone una interpretación de la historia diferente de la que ha sido escrita en los libros de historia, o sea, de la historiografía. La intención de Aldecoa, pues, al incorporar el elemento histórico en su novela, ha sido la reivindicación de los maestros republicanos con los que ella se siente vinculada»^[6].

A través de su madre, añadiría yo, también se plantea esta «línea de transmisión femenina de la memoria», ya que Josefina Aldecoa elabora esta obra de reivindicación de un programa educativo que la vincula a la rama femenina de su familia. Ella es hija y nieta de maestras, de pequeña fue alumna de su madre en un pueblo leonés de montaña^[7]. De esta manera, detalles de esta vida se trasladan a su obra. Por otra parte, la protagonista, Gabriela, es esa maestra educada en los

principios pedagógicos liberales que tienen sus mayores, plasmados en el ideario republicano, y que, a través del relato de su vida, los transmite a su hija. De esta manera, se interrelacionan dos cuestiones: el desarrollo histórico y las líneas de solidaridad femeninas, una de ellas a través de la maternidad. Por todo ello, sobre esta obra se ha dicho que: «destaca en esta evocación el escenario de su infancia, donde se desarrolla y forja un proyecto: convertirse en maestra. Es el mundo rural de los años treinta»^[8].

Respecto al papel de los maestros republicanos hay que señalar que Josefina Aldecoa utiliza fuentes historiográficas, tanto hemerográficas como el mismo texto de la *Presentación de las Misiones Pedagógicas*, de Manuel B. Cossío, al que me referiré posteriormente. También en este caso, la autora señala la coincidencia de su ideario pedagógico con el de estos hombres y mujeres: «yo creo, como los maestros de la República, que a este país sólo puede salvarle la educación»^[9].

En este punto debemos destacar tres elementos fundamentales de los que parte la narración y que, por supuesto, se interrelacionan: la protagonista, el tiempo y el lugar históricos. La protagonista es Gabriela López Pardo, MAESTRA. Esta es su característica fundamental durante toda la obra: su profunda vocación pedagógica. A partir del nacimiento de su hija, se unirá la experiencia de la maternidad, pero ésta nunca arrincona lo fundamental de la protagonista como maestra. El tiempo histórico, es decir, cuándo se desarrolla esta *historia de una maestra*, con los avatares políticos y sociales en los que se desarrolla su labor pedagógica. El lugar o los lugares donde se desarrolla la obra no son las grandes ciudades donde poco a poco se han ido extendiendo algunos de los beneficios del progreso y la modernidad, sino esa España predominantemente agraria, atrasada y analfabeta, de los pueblos de montaña del norte de la Meseta, así como las colonias españolas, donde el sistema caciquil impera y las «fuerzas vivas» (el alcalde, el cura, el médico, el patrono o el terrateniente) controlan la vida de sus habitantes. Las obras literarias pueden aportar un conocimiento más cercano de la vida «real» de un país. Por otra parte, fue en el mundo rural donde la actuación de las izquierdas así como de los maestros fue más importante, y donde durante la II República los choques entre las fuerzas conservadoras y las progresistas fueron más patentes.

Estructura de la obra

La obra se estructura en tres partes en torno a la idea de un «sueño», roto por el comienzo de la Guerra Civil y rematado por el franquismo, por eso la obra comienza con la asistencia incidental de la protagonista a la boda de Franco en Oviedo y termina con la visión de su foto en el periódico, una vez la contienda está en marcha.

1. *El comienzo del sueño*. La protagonista se convierte en maestra. Primeras

escuelas en pueblos remotos donde constata dos constantes de la vida en esa época: miseria y analfabetismo. Allí empieza a trabajar con nuevos principios educativos, tendentes a forjar íntegramente a los nuevos ciudadanos, hombres y mujeres. La experiencia en Guinea es la oportunidad de libertad frustrada.

2. *El sueño.* La boda y la maternidad que será determinante para su evolución personal. Cumple el «sueño» de toda mujer de la época, pero porque con este matrimonio, al ser también su esposo maestro, no tiene que renunciar a su propio sueño vocacional. Permanencia en su quinta escuela donde persisten los problemas estructurales ya señalados. Proclamación de la II República que trae esperanzas de cambio, pero también amenazas de fragmentación social. Comienza la politización de Ezequiel, su esposo. Llegan las Misiones Pedagógicas, un hito en la vida del pueblo y una herramienta narrativa que le sirve a Josefina Aldecoa para desarrollar el ideario pedagógico republicano.
3. *El final del sueño.* Gabriela y Ezequiel se trasladan y obtienen escuelas juntas en un mismo pueblo, aunque, por primera vez, separadas por sexos, lo que les lleva a reflexionar sobre el candente problema de la coeducación. Ellos están en un pueblo agrícola tradicional, pero vecino de un poblado minero, más reivindicativo y politizado. Desarrollo de la revolución de 1934, máximo momento de tensión del periodo republicano, que acaba con el alzamiento militar y el comienzo de la Guerra Civil.

A pesar de esta estructura narrativa, creo que, esencialmente, el sueño de la protagonista de alcanzar el progreso y la libertad a través de la educación, se manifiesta fundamentalmente en tres vertientes distintas. El sueño de la educación y el progreso para todos: éste es su sueño para la humanidad, sobre el que se apoya su vocación y al que nunca renunciará:

«ya entonces creía yo más en la justicia que en la caridad (...). Educación, cultura, libertad de acción, de elección, de decisión. Y lo primero de todo, condiciones de vida dignas, alimentos, higiene, sanidad» (70).

Esto coincide con el ideario pedagógico de la propia Josefina Aldecoa: «formar personas libres, independientes, responsables, críticas, con deseos de investigar, con deseos de hacer las cosas por sí mismas, con deseos de desarrollar su potencial humano; ciudadanos conscientes, razonables, solidarios y libres»^[10]. El sueño de la libertad personal de la protagonista se plasma en su aventura en Guinea y queda como un referente idealizado en toda la obra, como la ocasión perdida para haber alcanzado la verdadera libertad, que no tiene cabida en la sociedad que ella conoce:

«yo tenía 24 años y afán de aventuras. Si fuera hombre... pensaba. Un

hombre es libre. Pero yo era mujer y estaba atada por mi juventud, por mis padres, por la falta de dinero, por la época. Era el año 1928» (53).

Esta consciencia de pérdida de la libertad por parte de la protagonista, se acentúa, como señala Concha Alborg, cuando se convierte en esposa y madre: «frente a las ataduras impuestas por su familia, su hija y su matrimonio, está el concepto de la libertad que Gabriela siente haber perdido»^[11]. El sueño de la II República, reflejado en los maestros, y que acaba por la propia incapacidad de los republicanos para llevar a buen término sus proyectos, y, sobre todo, por el ataque de las derechas, finalmente concretado en el alzamiento militar, en un contexto internacional, además, poco propicio para los republicanos. De esta manera, la República se imponía como esencial:

«hacer del trabajo de todos la gran Misión que salvara a España del aislamiento y la ignorancia» (136).

Este aspecto, eje vertebral de la obra, es tan patente, que lleva a un autor a afirmar: «se advierte la reivindicación de la enseñanza en los ambientes más desfavorecidos, verdadera escuela de los propios docentes, en un periodo histórico específico: el tiempo de la II República española»^[12].

Este sueño de libertad o estas distintas vertientes del sueño no pueden hacerse realidad en aquel contexto histórico, ni para las mujeres ni para los republicanos, que tuvieron que enfrentarse a demasiados enemigos, pero considero que Josefina Aldecoa deja abierta siempre una puerta a la esperanza al insistir en que Gabriela nunca pierde la esperanza en el poder regenerador de la educación.

Personajes

El análisis de los personajes principales nos acerca a dos temas importantes: las relaciones de clase y las relaciones de género. Antes de pasar a este análisis debo señalar que figuras como las de los alcaldes, los terratenientes o el cura, salvo un par de excepciones, son caracterizadas negativamente, como las «fuerzas vivas» que se oponen al progreso u oprimen al pueblo. Quizá el ejemplo más ilustrativo sea Don Cosme, el rico del pueblo, de derechas, cuyos hijos se educan en colegios religiosos de la capital, que tienen unos principios educativos muy diferentes a los que se preconiza en la obra: «mano dura y buenos principios» (101).

La protagonista principal es Gabriela López Pardo, mujer, maestra y madre, cuyo principal vínculo vital serán primero los niños y niñas a los que enseña y de los que aprende, en un proceso de interacción continua, y, posteriormente, su hija Juana, el

personaje más decisivo de su vida. Gabriela establece dos tipos de relaciones distintas con los hombres y con las mujeres. Las relaciones con los hombres se sitúan en un plano abstracto, de ideales. En primer lugar es necesario destacar a su padre, que es fundamental en la concepción de su ética personal del trabajo, basada en la austeridad y el sacrificio. Es un modesto funcionario, aficionado a la lectura y laico, que le define su misión como maestra:

«son estrechos de mente e ignorantes, no lo olvides. Trata de que sus hijos se conviertan en algo diferente» (31).

Don Wenceslao, hombre rico y culto, enfrentado a las «fuerzas vivas» del tercer pueblo al que va destinada como maestra, le muestra esta eterna pelea entre las fuerzas progresistas y las de la reacción.

Emile, el médico negro de Guinea, que representa la libertad perdida, y, en su propio contexto, es el ejemplo de la lucha por el progreso de un pueblo frente a los intereses de los empresarios coloniales.

Ezequiel, su marido, viene a sustituir a su padre como proveedor de ideales, aunque con éste acabe distanciándose por la radicalización de sus posturas. El es más humilde de nacimiento que ella, ha conocido el hambre, y es la educación lo que le hace salir de la miseria y lo que le impulsa a enseñar. Ezequiel tiene mayor conciencia de clase que ella y por eso su relación con otros hombres será básicamente en el ámbito público, en la plaza o en algún otro lugar de reunión, para hablar de política. Así sucede con Amadeo, carpintero y primer interlocutor político de Ezequiel. Pero en este proceso de radicalización, el marido de Gabriela pasará a hablar con un culto republicano moderado, Don Germán, para finalmente acabar con un agitador político, Domingo. Este proceso de radicalización política de Ezequiel será paralelo al camino inverso que realiza Gabriela, desde los ideales a la vida cotidiana, desde el mundo de los hombres al de las mujeres.

Los personajes femeninos con los que se relaciona Gabriela, se caracterizan por establecer entre ellos relaciones de solidaridad femenina. El mundo de las mujeres se define por la vida, la cotidianidad, la domesticidad y, en resumen, la supervivencia... y estas relaciones se establecen en toda su profundidad cuando nace su hija Juana. Tanto con Regina como con Marcelina, pese a las diferencias que también existen entre ambas, las relaciones nacen de su necesidad de ayuda para poder mantener su actividad profesional y cuidar de su hogar y de su hija, porque Ezequiel vive en el ámbito público, y ella tampoco pretende cuestionar los roles tradicionales. Sin embargo, con su madre las relaciones irán cambiando. Si al principio de la novela es con su padre con quien mantiene el vínculo principal, será a partir de su embarazo cuando se acerque a su madre y se restablezca entre ellas el vínculo biológico:

«los veía a los dos, torpes en su papel de hombres, innecesarios y ajenos a la complicidad espontánea de las mujeres» (113).

Existe otro tipo de mujer, que no entra en estas redes de solidaridad femenina y que es ejemplo de un tipo de mujer que pudo desarrollarse en el contexto republicano y que será muy contestado en el franquismo: Inés, la maestra de la mina, compañera de Domingo, activista política, independiente, feminista activa. Inés se comporta como los hombres, su principal campo de actuación es el ámbito público, no se adapta a su rol tradicional por lo que es criticada y rechazada, aunque a veces Gabriela también la envidia:

«Inés hubiera hecho lo mismo aunque hubiera tenido muchos hijos. Me sentía culpable y cobarde» (214).

Y quizá, si Mila, la huérfana de un obrero que le ayuda también con la niña, hubiera podido estudiar, también habría podido ser una mujer independiente, pero ni las circunstancias económicas ni las sociales lo permiten en el momento, y mucho menos después.

Por otra parte, Emilia, la hija de Don Germán, es el modelo contrario: se queda soltera cuidando a su padre porque su madre, muy religiosa, y el cura, que tiene gran influencia sobre las dos, no le permitieron casarse con un joven ingeniero francés divorciado. Emilia representa la sumisión total a los preceptos morales defendidos por la Iglesia y los sectores más conservadores de la sociedad que en este contexto tienen también un matiz clasista.

Temas

Los principales temas de los que se habla en *Historia de una maestra* son las relaciones de clase y de género, y la educación. Es importante señalar que estos temas están fuertemente interrelacionados dentro de la obra, porque también lo están en cualquier sociedad, por lo tanto, algunos aspectos tratados en uno de ellos, también se pueden tratar en otro.

Relaciones de clase

Si privilegio el título «relaciones de clase» es porque considero que, en esta obra, más que darnos cuenta de una realidad sociopolítica concreta, se nos habla de una España fragmentada social y económicamente. Constantemente se habla de la miseria

de los pueblos de montaña, con una agricultura atrasada y altos índices de analfabetismo. En todos los pueblos a los que Gabriela va destinada, incluso en Guinea, se nos presenta la misma situación general: trabajo duro, ignorancia, hambre, condiciones higiénicas y sanitarias mínimas, abandono por parte de los instrumentos del Estado, pero también nos habla de una riqueza mal repartida, de la existencia de caciques y terratenientes, de las «fuerzas vivas». Pero será con la II República cuando esta división social empiece a conformarse como división política e irá definiendo los dos bandos que en los pueblos y las zonas atrasadas de España (en las ciudades la situación era más compleja), se enfrentarán en la Guerra Civil: los pobres contra los ricos, el Alcalde, el Cura... (así se puede entender mucho mejor el tema del anticlericalismo, la quema de iglesias y conventos, etc.).

Pero ¿qué supuso exactamente la República para que la sociedad se polarizara de tal manera? El primer elemento importante fue el intento de los gobernantes de proclamar un estado laico y de limitar la influencia que las órdenes religiosas tenían en la educación y la economía del país. Esta política secularizadora del gobierno fue una de las mayores polémicas que suscitó la República, pese a que, como señala el Alcalde:

«no es un ataque a vuestras creencias. No es un insulto ni un desprecio. Pero tenéis que entender que la escuela no puede ser un lugar para hacer fieles sino un lugar para aprender lo más posible, y llegar a ser hombres y mujeres cultos. Para aprender a ser buenos cristianos, tenéis la Iglesia, no lo olvidéis. La Iglesia Católica aquí y en otros lugares las Iglesias de otras religiones que también merecen respeto» (118).

También fueron muy polémicas las reformas militares y el intento de la reforma agraria que provocó un debate que fue radicalizando a los distintos sectores implicados en él. Pero el mayor problema que supuso esta política reformista fue que era demasiado avanzada para unos (las derechas) y demasiado poco para otros (las clases tradicionalmente sometidas con cierta conciencia de esa situación injusta y los partidos de izquierda más avanzados, como socialistas, anarquistas y comunistas). Como se señala en la obra, éste fue uno de los mayores problemas de la República:

«¿Cuándo van a empezar los republicanos a cumplir sus promesas?» (116).

Como también podemos ver en la obra, representados fundamentalmente por Don Germán y Domingo, respectivamente, había claras diferencias entre los republicanos de izquierdas, burgueses, que estaban en contra de tomar medidas violentas, y los socialistas principalmente, con posturas más avanzadas y que se irán radicalizando, especialmente cuando acceden al poder los partidos conservadores en las elecciones

de 1933. Como opina Ezequiel la situación va empeorando:

«Yo creo sobre todo en la educación. Pero también entiendo a los que tienen prisa. Porque tengo miedo de que no nos den tiempo suficiente para educar...» (195).

Todo esto tiene su punto de culminación en la Revolución de Asturias de 1934, que nuestros protagonistas viven en una cuenca minera de León. La insurrección fue apoyada por socialistas y comunistas. Fracasó en las ciudades grandes, y aunque se proclamó el Estado Catalán, sólo duró unas horas. De hecho, sólo triunfó en Asturias donde se contó con el apoyo de los anarquistas. Por otra parte es la primera entrada en escena de Franco, reprimiendo duramente la revolución.

En este caso coinciden las informaciones que aporta la historia con la narración de Josefina Aldecoa. No obstante, creo que es significativo centrarnos un poco más en la participación de los maestros en este episodio concreto. La novela presenta a Domingo, Ezequiel e Inés como líderes de la revolución en las minas. Por otro lado, la propaganda de derechas en ese contexto y, posteriormente, el franquismo, tanto a través de la propaganda como de la depuración efectiva de un buen número de maestros, sobredimensionó la participación de este colectivo en este episodio concreto, quizá para atacar la defensa de las medidas educativas emprendidas por la República. Según datos concretos para Asturias, de todos los maestros asturianos participaron en la revolución sólo un 2%. En la provincia de Oviedo había 2.400 maestros, de los cuales sólo 800 pertenecían al sindicato de maestros FETE (al que se afilia Ezequiel), y sólo 50 fueron encarcelados como partícipes en la revolución^[13].

Si bien éste es el episodio político más importante que se narra en la novela, ésta no termina aquí, sino en la vuelta del Frente Popular en 1936 y el comienzo de la Guerra Civil, tras la sublevación militar. No obstante, considero que es este episodio el verdaderamente importante en este contexto, y el que da la pauta para el futuro. Aunque Ezequiel salga de la cárcel y vuelva a la lucha, ésta tiene un pronto final y casi es un epílogo: la apuesta vital de Ezequiel y la separación emocional de los protagonistas ya se ha verificado en el proceso revolucionario.

El sueño de la educación

Este capítulo se titula *El sueño de la educación* porque considero que la intención de la autora, como escritora y como maestra ella misma, ha sido exponer un ideario pedagógico concreto que ella defiende y que tuvo su mayor exponente durante la II República.

La idea que tiene Gabriela de la educación de los niños y las niñas, parte del reconocimiento de éstos como personas a las que hay que formar en su integridad, a

las que hay que estimular en su aprendizaje, por lo que en todo el libro vemos que amplía, sus horizontes a través de trabajos manuales, excursiones, lecturas muy variadas, y ella también aprende de los niños y las niñas en un proceso de interacción constante. El ideario de Gabriela como maestra se sintetiza en estas palabras:

«No puede existir una dedicación más hermosa que ésta. Compartir con los niños lo que yo sabía, despertar en ellos el deseo de averiguar por su cuenta las causas de los fenómenos, las razones de los hechos históricos» (40).

Frente a esta idea de lo que es educar, está la tradicional que sintetiza uno de los Alcaldes:

«Al principio te será difícil pero ya te irás acostumbrando. Los chicos son como animales pero hay que domarlos. Y cuando no respondan, palo... (...) —Mi cuñada Elisa acaba de jubilarse y ha venido a visitar nos. Esta sí que ha sido buena maestra. En la escuela que estaba los chicos no se movían. Y menudo respeto le tenían» (43).

Respecto a la cuestión de los principios pedagógicos hay que señalar que existió un contexto de regeneracionismo pedagógico desde finales del siglo XIX, que tendrá su expresión más acabada en la Institución Libre de Enseñanza, verdadera fuente de inspiración para las reformas educativas emprendidas por los primeros gobiernos republicanos. En esta misma línea de educar a las personas está el interés de Gabriela y Ezequiel por las clases de adultos y la defensa de la coeducación en las escuelas. Pero, mientras para Ezequiel las clases de adultos son un espacio para concienciar a la gente de clase baja de la injusticia de su situación y paulatinamente politizarles en el bando de las izquierdas, para Gabriela las clases de educación de adultos surgen de la conciencia de la grave ignorancia de los habitantes de los pueblos de montaña donde es enviada, especialmente de las mujeres, incluso en cuestiones tan básicas como el cuidado de los hijos. En el tercer pueblo, una mujer se acerca a preguntarle a Gabriela qué hacer con su hija que se muere y el médico no aparece por el pueblo. Ella le contesta con unos mínimos conocimientos de puericultura, y, consciente de la ignorancia de las mujeres del campo en cuestiones de higiene, pide permiso para enseñarles, igual que hará con las madres jóvenes cuando ella se quede embarazada, porque las tasas de mortalidad infantil eran muy altas. Pero la idea extendida sobre la educación de las mujeres era la que expone de nuevo el Alcalde:

«Y qué tienen que aprender las mujeres —dijo—. Tarea les sobra con atender la casa y los animales» (38).

Las mujeres sí reciben bien este intento de instruir las en cuestiones que benefician a la familia, así como en las labores de costura (también lo intenta con los niños, pero los hombres se quejan de que los va a «afeminar» porque los roles sexuales están muy bien diferenciados).

Gabriela ha sido educada en unos principios laicos y racionalistas que no niegan la inteligencia de las mujeres (aunque luego asuma un rol tradicional en su papel de esposa y madre) y así las defiende:

«Aproveché la ocasión para hacerles ver que, a pesar de todo lo que oyeran, el hombre y la mujer no son diferentes por la inteligencia ni la habilidad, sino por la fisiología» (45).

En este contexto es fundamental la defensa que Gabriela y Ezequiel hacen de la coeducación como principio educativo básico para formar en igualdad a hombres y mujeres y no entienden por qué en las escuelas donde no hay dinero existe, y en las que sí lo hay, se establece la segregación sexual:

«No son diferentes —le aseguraba a Ezequiel—. Pero respiran otro aire. Las preparan desde la cuna para ser mujeres lo más sumisas posible. Les da vergüenza intervenir, creen que no van a saber, ni poder... Por eso prefería tenerlos juntos. Me parecía que se estimulaban más, que las características de los unos ayudaban a completar los rasgos de las otras. Juntos, se desarrollaban mejor como personas. Ezequiel estaba de acuerdo y se desesperaba» (161).

La educación femenina era un tema al que ya se habían enfrentado los ilustrados y que se mantenía aún en estos años, entre los grupos liberales, que pensaban que era necesaria la educación de las mujeres, pero no para que fueran sabias, para su propio crecimiento intelectual, sino que: «se trata ante todo de formar buenas esposas, buenas madres y buenas ciudadanas»^[14]. Ya en el siglo XX se fue aceptando la necesidad de la educación femenina en todos sus órdenes, y desde 1910 pudieron las mujeres acceder sin trabas a las universidades. Aunque elegían carreras orientadas a profesiones liberales, las grandes canalizadoras de los valores intelectuales femeninos fueron las Escuelas Normales del Magisterio. Es significativo que una de las pocas carreras y profesiones a las que la mujer podía acceder fuera el magisterio, por eso me han parecido muy interesantes los motivos que da Gabriela de su elección, que no dejan lugar a dudas sobre los condicionantes sociales de la misma:

«—... Probablemente yo no elegí ser maestra. Mi padre me inculcó el amor al trabajo, la disciplina y la exigencia y esos principios no sólo formaron mi carácter sino que resolvieron una necesidad urgente: la necesidad de

ganarme la vida...

—...A los ojos de mi padre, la carrera de maestra reunía las características más favorables para una mujer: decencia, consideración social, nobleza de miras...

—...Y otras dos fundamentales: era una carrera corta y barata...

—... En resumen, yo fui maestra porque las condiciones económicas de mi familia así lo determinaron...

—... Lo que sí es cierto es que cuando niña ya andaba yo jugueteando con la idea de ser maestra. Tenía una maestra joven y alegre y muy paciente y los niños la adorábamos. No sé si la influencia de la maestra también pesó en mi ánimo junto a las opiniones de mi padre» (94-95).

Pero es que quizá, como señala San Román, «una de las causas que producen este fenómeno social se encuentra escondida tras esas arraigadas costumbres que, tejidas al hilo del proceso histórico-social, continúan demandando maestras para una profesión que es considerada, aún por las jóvenes alumnas de las escuelas de magisterio, un espacio propiamente femenino; de hecho, pienso que esta profesión, al asegurar la continuidad del rol femenino dentro de un sistema social en el cual la mujer entra a formar parte desde muy joven, se ha venido reproduciendo, ya que las niñas, que crecen imitando modelos de comportamiento femenino, terminan identificándose con sus maestras, de las que es probable que guarden un grato recuerdo para el resto de sus vidas. En efecto, parece que la educación que niños y niñas reciben en las familias, continúa dirigiendo las expectativas profesionales de la mujer hacia terrenos relacionados con la infancia, y de fácil acceso»^[15].

Otro problema fundamental que encontramos en la novela es la pésima situación en que se encontraba la infraestructura educativa española, desde las mismas escuelas a la situación de los maestros, con sueldos de miseria, habitaciones pobrísimas y muy poca consideración social por su trabajo. La mayoría de las escuelas a las que va Gabriela son unitarias, es decir, con alumnado de edades variadas, y mixtas, hay niños y niñas, pero no porque sean avanzados pedagógicamente, sino porque no hay dinero para tener escuelas separadas, como ya he señalado. Por eso unas de las primeras cosas que siempre intenta hacer Gabriela es adecentar la escuela, encargar material y, en lo posible, hacer grupos de alumnos respecto a su nivel. En cuanto al alojamiento de los maestros, es muy precario y sólo en el último pueblo, al que van ya como matrimonio de maestros, tienen luz eléctrica, agua corriente y retrete. Como señala Gabriela, a pesar de su evidente superioridad educativa respecto a los habitantes de estos pueblos, no hay un correlato en consideración socioeconómica:

«Vivíamos como campesinos. Como ellos cocinábamos en el hogar de leña a ras del suelo; como ellos comíamos cada día del año el cocido modesto de garbanzos, repollo, un chorizo, un trocito de tocino» (129).

Por ello asistimos a un gran entusiasmo en el gremio de profesores ante los proyectos republicanos para revalorizar la profesión, con aumento de sueldos y consideración social como instrumentos del progreso y canales de transmisión de las nuevas reformas republicanas. Por todo ello, Ezequiel, a quien la enseñanza ha salvado de la miseria, está mucho más dispuesto a apoyar a la República y se afilia a un sindicato de enseñantes (Federación Española de Trabajadores de la Enseñanza). Pero el punto culminante de estas cuestiones lo encontramos en la visita de las Misiones Pedagógicas^[16] al pueblo de Ezequiel. Es necesario señalar que Josefina Aldecoa se ha documentado profusamente en los temas educativos durante la República, hasta tal punto que reproduce literalmente el texto de la Presentación de las Misiones, de Manuel B. Cossío^[17].

Pero, como también vemos a lo largo de la obra, los problemas en España eran muchos y, al final, la cuestión educativa, que en un principio fue fundamental para los republicanos, se vio frenada por cuestiones más perentorias. En este contexto, la politización de Ezequiel hace que dude de la posibilidad de que la educación consiga algo, mientras que Gabriela nunca pierde la esperanza en la educación como vehículo de progreso y libertad.

Relaciones de género

El tema de las relaciones de género es un concepto muy útil para un análisis feminista, pero además, en esta obra está especialmente indicado por dos razones. Porque la obra está ambientada en un momento histórico en el que se produjo un gran avance para las mujeres, y porque en la novela se plantean una serie de situaciones que nos llevan a reflexionar desde la teoría y la práctica feministas. Ante todo es necesario señalar que durante esta primera mitad del siglo xx se mantenía el discurso tradicional sobre la función de las mujeres en la sociedad. Básicamente se propugnaba su papel como esposa y madre y pese a que ya la industrialización demandaba cada vez más mano de obra, se seguía condenando el trabajo extradoméstico femenino, salvo en casos de pura necesidad. Como se reconoce en la novela, en las zonas rurales las mujeres trabajaban mucho, pero en ámbitos asociados a las labores domésticas, si bien, por falta de infraestructuras, muchas de estas labores domésticas se realizaban en ámbitos públicos, como el lavadero o la fuente, que se convierten en espacios de socialización femenina.

El matrimonio se seguía considerando la principal y, en muchos casos, la única salida para las mujeres, sobre todo teniendo en cuenta, como queda recogido más arriba, que la educación femenina era mínima. Uno de los elementos que primeramente se plantea en la novela es la situación de la mujer en el mundo rural y las relaciones entre varones y mujeres:

«Pero María no sabía explicarme lo que había sido su vida y creo que tampoco era capaz de distinguir entre su soledad actual y la soledad de su hombre y ella, cuando dormían juntos y comían juntos y callaban juntos» (34-35),

la ignorancia en las cuestiones más básicas:

«Ya le dije que ha enterrado a tres. Y ahora ésta. Pero seguirá teniendo más...» (44).

Pero también hace referencia a otras mujeres, campesinas e ignorantes sí, pero que habían asumido las riendas de su vida convirtiéndose en figuras básicas de la vida de Gabriela porque a través de ellas establece las redes de solidaridad femenina que le permiten mantener su doble jornada de madre y maestra. La primera es Regina, madre soltera que ha sacado adelante a su hijo pero que en un momento decide que el mejor futuro para éste es ir con su padre que es rico. Ella asume su soledad, por ello no sigue a Amadeo (con el que mantiene una relación amorosa que crea escándalo en el Cura, porque valora la independencia conseguida a través de mucho esfuerzo) cuando se marcha a la ciudad porque:

«Se meterá en políticas seguro. A mí me tendría en casa, en un barrio de pobres, sin conocer a nadie, y yo tendría que empezar mi propia lucha, mi propio trabajo» (147-148).

La otra mujer importante es Marcelina, mujer de campo casada con un minero, pero manteniendo sus propios medios de vida y negándose a seguir a su marido (como prescribía el Código Civil) y vivir en el poblado de la mina. Dice de ella Gabriela:

«Era una buena mujer y me ayudó desde el primer momento. Si voy mirando hacia atrás siempre encuentro en el pasado una mujer que me ha ayudado a vivir. Con Marcelina, como antes con Regina, pasó Juana al principio el tiempo que yo estaba en la clase, o cuando salía rara vez, en alguna ocasión inevitable» (173).

La experiencia común de las mujeres como víctimas en la guerra que dirigen y hacen los varones, amplía esta solidaridad femenina incluso entre enemigas, como le dice a Gabriela la mujer del militar que se hospeda en la casa contigua:

«Sé lo que le ha pasado a su marido. Lo siento mucho. Piense que al mío podían haberle dado un tiro el primer día, cuando entró al asalto de la mina. Nosotras las mujeres siempre pagando los platos rotos de todo...» (222).

Pero si Gabriela necesita de estas redes de solidaridad femenina es porque, pese a su discurso en muchas ocasiones feminista, propugnando la igualdad de valía entre varones y mujeres, cae en una contradicción práctica cuando se casa y, sobre todo, cuando se convierte en madre. Una contradicción muy comprensible porque el discurso emancipador iba por delante de la realidad social y las mentalidades respecto al papel de la mujer en la sociedad. De esta manera Gabriela primero asume el matrimonio como lo «natural»:

«Al conocer a Ezequiel me encontré considerando que, después de todo, eso era lo normal, casarse y tener algún hijo. Y que, además, no era incompatible con mi carrera ya que él también era maestro y precisamente por ahí, por la afinidad de intereses y entusiasmos, había empezado todo» (85).

Luego, asume perfectamente la agotadora doble jornada, en la casa y en el trabajo, cuidando a su hija y teniendo que ir a lavar fuera... Y es consciente de esa contradicción interna que tiene unas causas concretas:

«Yo, que había sido avanzada en mis ideas educativas, sin embargo me atenía en mi vida privada al esquema tradicional: un matrimonio es para toda la vida, un hijo es un grave obstáculo para el divorcio. Educada por mis padres sin frenos religiosos estaba condicionada, sin embargo, con el ejemplo de su conducta que de forma tácita contradecía la educación libre que pretendían haberme dado» (175).

Esta reflexión de Gabriela es propiciada por los comentarios de Marcelina que le reprocha que ambos trabajen y que sólo Gabriela se ocupe de la casa y de la niña, mientras que Ezequiel está fuera, en el ámbito público, discutiendo de política. Con gran sentido común Marcelina denuncia esta contradicción básica entre el discurso y la práctica:

«Ustedes, las que han estudiado, mucho predicar pero a la hora de dar trigo, ¿qué? Ni trigo ni ejemplo ni nada. ¡Pobres mujeres!» (175).

Existe otra mujer importante en la novela, aunque no tenga gran protagonismo, y es Inés, la maestra de la colonia minera, compañera de Domingo y también activista política. Con Inés no establece Gabriela relaciones de solidaridad femenina porque

Inés defiende otra cosa, defiende la emancipación de las mujeres, y aquí no caben componendas para poder mantener la doble jornada, y por ello es criticada por Marcelina, que puede hacer gala de un gran sentido común, pero que sigue inmersa en las relaciones de género tradicionales:

«Pero ésas, qué poco tienen que hacer en sus casa, digo yo. Todo el día protestando de una cosa y de otra y los crios con los mocos colgando y el fogón apagado y esos pobres maridos cuando salen de la mina a la taberna tienen que ir, porque usted me dirá...» (203-204).

La sociedad no permitía que las mujeres transgredieran su rol de género, su estricto papel de esposa y madre salvo en circunstancias absolutamente excepcionales, como pudo ser la República y la Guerra Civil. No obstante, mujeres como Inés, que proliferaron en estos momentos, tuvieron muchos problemas en la legitimación de su actividad^[18], incluso dentro de las propias filas de los partidos de izquierda y, sobre todo después, en el franquismo, en que fueron absolutamente demonizadas. Pero Inés, pese a la presentación tan antipática que de ella hace la autora, da el contrapunto a las vivencias femeninas dominantes en la novela. Dice Gabriela:

«Ella me dio a leer varios libros sobre la mujer. Desde uno que había causado sensación sobre la libertad de concepción hasta otros, políticos, en los que se enardecía a las lectoras para que reclamaran un papel digno en la sociedad frente a sus opresores, los hombres» (175).

Creo que a lo largo de la obra se plantea una evolución del personaje de Gabriela que quizá nos dé la pauta para entender su posición durante la revolución. Porque, a tenor de los ideales expuestos en la primera parte del libro y su vida en Guinea, daría la impresión de que debería estar más cerca de Inés que de Marcelina, y no es así. Creo que el punto de inflexión lo marca la experiencia del embarazo y la maternidad. A partir de ese momento, que ella vive de forma casi mística, se va produciendo un alejamiento entre los protagonistas: Ezequiel inicia su progresivo proceso de politización y de actuación en el ámbito público, mientras que Gabriela inicia un proceso contrario de introspección, de vuelta a sus raíces, a su madre, a su consagración como madre-maestra, que en alguna medida puede ser asimilable, y a su alejamiento de la realidad política en uno de los momentos más explosivos de la historia española del siglo xx. Esta radicalización de las posturas de ambos es recurrente en la novela, hasta el punto de que la República y su hija nacen al mismo tiempo, lo que yo considero una metáfora de la oposición vital que enfrentará a Gabriela y Ezequiel. Mientras él se va implicando en la revolución cada vez más y va

alejándose de ella, Gabriela dice:

«Anteponía mis obligaciones de maestra y mi atención a Juana a toda otra ocupación» (207).

Como síntesis, creo que sirve el siguiente párrafo:

«Evoco aquel verano y veo el pequeño grupo que formábamos las tres, mi madre, mi hija y yo, unidas en una plácida armonía, voluntariamente aisladas de los insistentes presagios de nuestros hombres» (205),

pero la vuelta a la realidad sería dramática como sabemos. Finalmente, me gustaría incidir en este posicionamiento femenino sobre la revolución que Ezequiel, Domingo e Inés defienden como el único camino que queda ante la ralentización de las reformas emprendidas por los republicanos en el gobierno. Frente a ellas la postura pacifista de Gabriela, desde la convicción que le dan sus ideales: «no es posible la violencia, nunca la violencia» (198). Y también la postura de Marcelina, que pese a las injusticias sufridas, sigue manteniendo el respeto por la tradición, concretado en el respeto a la religión, la postura más representativa en este contexto social, y que plasma los problemas a los que se tenía que enfrentar el discurso secularizador de la República:

«Se lo digo a Joaquín, que es renegado para eso de los curas: pero Joaquín, si es lo que hemos oído en nuestras casas. Si tu madre te enseñó a persignarte, ¿vas a olvidar eso?, ¿vas a empezar a pedradas con eso...?» (198).

Bibliografía

Alborg, C. (1993): *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra*. Galvarriato, Soriano, Fórmica, Boixadós y Aldecoa, Madrid, Ediciones Libertarias.

Aguirre Molina, B. (1990): «La narrativa escrita por mujeres durante la posguerra», *La Mujer en Andalucía*, Granada, Universidad, 733-747.

Ballarín Domingo, P. (1999): «Maestras, innovación y cambio», *Arenal*, 1,81-110.

Barcia Caballero, D. J. (1914): *Misión docente y misión social de la Mujer*, Tipografía el «Eco de Santiago».

Capel Martínez, R. M. (1986): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Instituto de la Mujer.

Carr, R. (1999): *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel.

Garrido, E. (ed.) (1997): *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis.

- Jackson, G. (1987): *La República y la Guerra Civil (1931-1939)*, Barcelona, Orbis.
- Moi, T. (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- Navarro, Mariano (Coord.) (1993): *La Enseñanza. Hablando con Josefina Aldecoa*, Madrid, Acento.
- Paredes, J. (coor.) (1998): *Historia contemporánea de España (siglo xx)*, Barcelona, Ariel.
- Pérez Galán, M. (1988): *La enseñanza en la Segunda República*, Madrid, Mondadori.
- San Román, S. (1998): *Las primeras maestras. Los orígenes del proceso de feminización docente en España*, Barcelona, Ariel.
- VV. AA. (1982): *Historia de la educación en España. Tomo III. De la Restauración a la II República*, Madrid, MEC.
- Zulueta, C. (1992): *Cien años de educación de la mujer española*. Historia del Instituto Internacional, Madrid, Castalia.

9. *La plaça del Diamant,* *de Mercè Rodoreda.* **¿Una novela de amor?**

FINA LLORCA ANTOLÍN

Seguramente esta pregunta^[1] del título puede desorientar, y a su interpelación responderíamos titubeantes que no... o que sí, según se mire, pero que quizás no parezca la definición más pertinente. Quizás reaccionaríamos enseguida arguyendo que se trata de una novela sobre la guerra civil, aunque la novela no proporcione, ni una sola fecha ni datos históricos concretos. De la misma manera que no nos da la edad de la protagonista, ni cuántos años pasan, pero podríamos reconstruir paso a paso un calendario (como los armarios que dicen que Visconti tenía llenos, aunque no tuvieran que abrirse en toda la película, de ropa de época. O como los mapas del pueblo de *La mort i la primavera*, novela inacabada de la misma autora, y sus anotaciones del tiempo transcurrido). Mi intención es que podamos responder a esta pregunta después de observar y reflexionar sobre algunos aspectos de la novela. En primer lugar, sobre cuestiones formales.

La voz narradora

Tratándose de una voz en primera persona, coincide con la de la protagonista, cuya narración se presume hecha desde un tiempo cercano al del final de la novela, es decir, que es la propia protagonista, ahora Natàlia, quien cuenta la vida de ese otro yo que fue Colometa, ella misma. Pero de hecho, en la narradora madura, que, más que escribir, habla desde el presente, parece que no hay una diferencia de comprensión, un grado mayor de conciencia de la propia vida. No hay, significativamente, ninguna alusión al hecho mismo de narrar, a la función de la narración. Hay, sí, momentos de toma de conciencia de la protagonista, que coinciden con momentos narrativos. La narradora no parece hablar desde el principio con la conciencia de la Natàlia del capítulo 49, el último. Sí podemos hallar, en cambio, avances de esta toma de conciencia en la manera de decir, de contar las cosas a medida que avanza la novela. Si al principio la protagonista cedía (a Quimet) su propia voz:

«I al cap dels anys, encara de vegades ho explicava, la Colometa, el dia que la vaig conèixer a plaça del Diamant...» (pág. 18)^[2].

como si cediera su propio protagonismo, tal como observa Neus Carbonell en su trabajo sobre esta obra, al cual me referiré repetidamente: «Natàlia cedeix la narració a l'altre per explicar la seva pròpia experiència. Aquest acte tipifica la pèrdua de control de la protagonista sobre l'acció —ja que deixa de ser l'agent de l'acció— i que no recupera fins al darrer capítol» (Carbonell, 1994: 19).

A medida que se desarrolla la narración, Colometa va también adelantando en la progresiva asunción de la primera persona, en principio en negativo, como incapacidad de decir las cosas:

«No podia dir-li que només sentia els coloms... no podia dir-li que si un ou queia del covador... no podia dir-li que només sentia parrupeig de colom... No li podia explicar...» (p. 111).

Para hablar, finalmente, siempre en positivo. Tenemos, pues, en lugar de un (a) narrador(a) omnisciente (podría bien serlo porque tendría que saberlo todo respecto a su vida, al menos de lo que es ya pasado), una narradora que empieza pareciendo *inocente* y a veces *ausente*, como extrañada de sí misma, a una voz que asume plenamente la narración de la propia vida. De esta manera parece transmitirnos la inaferrabilidad de la vida, incluso de la que se vive en primera persona, o al menos de partes de ésta. Podría reflejar también la sensación de la que nos habla Mercè Rodoreda, de que le parece haber soñado su vida (prólogo a *Mirall trencat*).

Dice Marguerite Yourcenar refiriéndose en el *Cop de gràcia* a la narración en primera persona: «El relat és escrit en 1.^a persona, i posat en boca del principal personatge, procediment al qual ja he recorregut perquè elimina del llibre el punt de vista de l'autor, o almenys els seus comentaris, i perquè permet d'ensenyar un ésser humà enfrontant-se amb la seva vida i esforçant-se més o menys honradament d'explicar—la i, d'entrada, de recordar—se'n» (del Prólogo de la versión catalana).

Aunque se trata, naturalmente, de un recurso literario. Que narrar es interpretar, es dar significado al pasado; es, en palabras de la filósofa Fina Birulés, «añadir algo propio al mundo»^[3], está expresado de manera muy sintética en la frase, dicha cuando Natàlia rememora su vida pasada contándola a las señoras del parque:

«Tot era igual, però tot era bonic» (p. 192).

La autenticidad de la confesión en primera persona está apoyada en la novela por una serie de recursos estilísticos para fingir real la «espontaneidad»: las repeticiones, el uso frecuente de la conjunción *i*, el recurso a las comparaciones a veces cómicas, los detalles de vida cotidiana esparcidos por el texto (abundancia de objetos descritos de manera repetitiva, objetos indudablemente escogidos por su valor simbólico; informaciones recurrentes que parecen irrelevantes en un primer momento y a veces

absurdas...), el lenguaje aparentemente espontáneo, coloquial, fresco... todo está al servicio de fingir esta espontaneidad de la confesión de la vida real. También la integración de los espacios (la casa, la fiesta, el mercado...) y de los sueños y visiones en el tejido narrativo, cumplen la misma función: dar la ilusión de *continuum* aparentemente insignificante similar a la vida.

Finalmente, en la novela hay momentos-clave que van unidos a los olores. El olor es uno de los sentidos que más fuertemente liga al pasado, ya que lo percibido por la vista puede haberse modificado mucho con el tiempo. Y asimismo las sensaciones auditivas. El olor retrotrae fuertemente al pasado y esto lo utiliza la novelista. Se hace la conexión con los olores en el capítulo 14 (el mercado, cuando se anuncia el cambio de tipo de problemas, el advenimiento de la guerra, ligado el recuerdo al perfume del aire primaveral, a los olores del mercado). En el capítulo 36, pensando en la muerte, empieza a resumir los olores que ha vivido. En el 44, Natàlia insomne recorre el espacio de la tienda de Antoni. En el 49, el último, en un momento clave, son los olores del cuerpo y de la cama, del sueño, de la vida, lo que recupera. Enumero: las palomas, la lejía, la sangre, el azufre (la pólvora), ligado a la fiesta. De papel, de esparraguera seca, el del mar, de Antoni, de los niños, de las sábanas, del sueño, de los granos de la tienda, de las patatas, del sulfumán. ¿Qué consigue con esto? Introducir los sentidos en el discurso narrativo. Los sentidos a través de los cuales percibimos la vida. Dar la ilusión de vida, igual que la eliminación del narrador daba la ilusión de narración directa sin intermediarios.

Cuestiones de estructura

La novela tiene 49 capítulos^[4] (a lo largo de los cuales Natàlia-Colometa vive tres matrimonios, dos propios y el de su hija Rita (cap. 6, 40, 48); el nacimiento de dos hijos (cap. 11 y 15); el estallido de la guerra (26); cinco muertes (cap. 23, 31, 32, 33), a las que hay que añadir la de su madre, anterior a la novela, más las de las palomas que quizás simbolicen —entre otras cosas— las víctimas inocentes de esta guerra. Significativamente ninguno de estos acontecimientos acaban ni inician la novela. Así se distancia de los finales románticos en boda («vivieron felices y comieron perdices»), de la novela del XIX y de los finales que coinciden con la muerte (incluso por suicidio) del/de la protagonista.

El capítulo 35 es el que parece soñado, en la iglesia, con la visión de las bolitas de sangre (huevos del gran pez que es el vientre de la iglesia) sobre el altar. Es importante en el proceso de maduración espiritual, en el camino que posibilitará el renacimiento de Natàlia.

A partir del capítulo 25 («I va ser aquell dia que vaig dir-me que s'-havia acabat porque No podia mes») Colometa va tomando una conciencia aunque lo inicie con una negación. Ya tiene a sus dos hijos. En el 32 muere Quimet y ya ha llevado a su

hijo a la colonia. En el 33 (allí donde se siente desordenada por dentro, como una casa en mudanza) muere Mateu. Éste es el detonante (y no la muerte de Quimet), la gota que colma el vaso: en el 34 decide acabar con su vida y con la de sus hijos. En el 36 (puesto que quizás no ha encontrado en la iglesia el consuelo que no sabía si había ido a buscar) va a buscar el sulfumán o «aguafuerte» en la traducción de Enrique Sordo. Es cuando el tendero le ofrece trabajo. El 37 y el 38 son capítulos en donde se narra la lenta reconstrucción de la vida, empezando por la mejora de las cosas materiales. Para empezar, pueden comer. En el 39 el tendero le ofrece/la pide en matrimonio. Este momento es muy distinto del primer encuentro que acaba en boda. En el baile del entoldado de la Plaza hay una mezcla de ilusión, atracción, fantasías, duda, ignorancia... todo lo cual posibilita el miedo y el sometimiento en una relación amorosa. Ahora son pactos claros, realistas, paradójicamente resultado de una falta, de una mutilación, de la guerra, de las heridas de la vida. No hay ilusión, sino racionalidad, conveniencia. Gracias a este acuerdo pactado, y a la tranquilidad material que éste posibilita, la protagonista encontrará (no se puede decir «recuperará» porque es la primera vez que la tiene) la serenidad, la paz interior (no sin un lento trabajo individual, personal, recordemos aquello de «vivir poco a poco» de mossén Joan, tras vagar por parques, sola, contar su historia, volver sobre el pasado, deshacerse de alguna manera de una oscura culpa en la iglesia y vivir una muerte simbólica para la que sale de madrugada y con un cuchillo), la reconciliación con el tiempo y con lo ya vivido. Y su nombre: Natàlia. Es decir, justamente lo contrario del mito romántico propuesto y repropuesto sobre todo a las mujeres: ilusión, enamoramiento, maternidad feliz, envejecimiento infeliz ligado a la depresión por el abandono de los hijos y la pérdida de la belleza, etc. Hay abundantísima literatura al respecto.

Interpreto que Rodoreda es una de las autoras con voluntad de trastocar los tópicos que giran en torno a la narración de la vida de una mujer, y esto la lleva a revisar la estructura misma de la novela con final feliz o cerrada por la muerte (que podría haber sido un gesto autodestructivo, tan atribuido a las mujeres, el suicidio) de la protagonista. ¿Podemos llamar a esta voluntad «feminista», entendiendo por feminista «desde un punto de vista femenino (de mujer)», «desde una mirada de mujer» y con consciencia de ello?

Relación entre personaje femenino y personajes masculinos

Colometa y Quimet: gestos y palabras

La voz narrativa cuenta —«sin una pizca de sentimentalismo», como queda escrito en el prólogo de la edición catalana— la relación que se establece entre

Quimet y Colometa, desde el principio definida por las leyes explícitas que el primero impone. Antes que nada, el cambio de nombre: bautiza a Natàlia, a quien acaba de conocer y, nombrándola, corta la continuidad de lo que la muchacha había sido hasta entonces con la que empieza a ser con un nombre extraño, impuesto, y que tiene mucho de presagio oscuro y negativo, a la luz de cómo va a ir la novela.

«I va dir que jo només em podia dir un nom, Colometa» (p. 18).

Si consideramos que el nombre está íntimamente ligado a la identidad, a lo que una persona es, entenderemos el gesto de poder de Quimet que, como Adán, impone un nombre a los animales, como el padre al hijo. De este hecho se tratará también más adelante: en el capítulo 10, cuando el padre de Colometa sabe del embarazo de su hija. Va a visitarla para decirle que «tant si era noi com noia, el seu nom estava acabat» (p. 62). Al haber tenido una hija, justamente quien da a luz, quien da continuidad a lo que se llama «la sangre», el linaje, el nombre se pierde. El nombre, patrimonio del padre, es lo único que importa y porque importa lo transmite el hombre, como el patrimonio. Leemos respecto a la facultad de dar nombre en Toril Moi: «Las feministas explican que aquellos que tienen el poder de poner nombre a las cosas tienen la posibilidad de influenciar la realidad (Kramarae, 165). Se dice que las mujeres carecen de este poder y que como consecuencia muchas experiencias femeninas no tienen nombre» (Moi 1995:166).

Pensemos también quienes se retiran del mundo para emprender una nueva vida espiritual, sean monjes o neófitos de una secta o asociación secreta, también toman/reciben otro nombre. De alguna manera, Natàlia muere a su vida anterior y entra en una nueva etapa, de la cual no podrá salir, espiritualmente, hasta que recupere su nombre propio.

Pero no es solamente con este bautizo como Quimet impone las reglas de la relación, sino que empieza a hacer y decir cosas que tienen que ver con su idea de lo que tiene que ser una relación entre un hombre y una mujer. En primer lugar observemos los gestos, que Colometa recuerda uno a uno:

«Em va donar un cop de genoll amb el cantell de la mà que em va fer anar la cama enlaire de sorpresa i em va dir que si volia ser la seva dona havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé» (p. 21).

Es una escena imposible de imaginar intercambiando los papeles entre él y ella, así como las que siguen:

«Anàvem carrers avall i en el moment que estava a punt de dir-li, ¿saps? Amb en Pere ja hem renyit, es va aturar en sec, se'm va plantar al davant, em

va agafar pels braços i em va dir, mirant-me com si fos una persona de mala llei, pobra Maria...» (p. 22-23).

«I em va clavar un pessic al braç. Mentre me'l fregava, perquè m'havia fet mal de debò...» (p. 27).

Observemos cómo está contado «el primer beso». La narradora juega, ironiza, con la expectativa romántica del tópico de «tocar el cielo con un dedo». Colometa cuenta, con una imagen sorprendente, que ve el cielo y en él a Nuestro Señor, pero la imagen de la nube-armario no puede presagiar nada bueno.

«Va ser aleshores, me n'he recordat i men recordaré sempre, que em va fer un petó, i així que va començar a fer-me el petó vaig veure Nostre Senyor a dalt de tot de casa seva, ficat a dins d'un núvol inflat, voltat d'una sanefa de color de mandarina, que se li anava descolorint d'una banda, i Nostre Senyor va obrir els braços a gran amplada, que els tenia molt llargs, va agafar el núvol per les vores i es va anar tancant a dintre com si es tanqués a dintre d'un armari» (p. 22).

A los gestos se añaden las palabras: Quimet decide, en cuanto ve a Colometa, que ella será su mujer. La opinión de ella al respecto no cuenta:

«I va dir que m'havia dit que al cap d'un any seria la seva senyora i que jo no me l'havia ni mirat, i el vaig mirar i aleshores em va dir, no em miri així, perquè m'hauran de collir de terra, i va ser quan li vaig dir que tenia els ulls de mico i vinga a riure» (p. 17).

Ya empieza a hacer sus planes, que tendrían que ser compartidos, pero sin considerar que los planes, para que lo fueran, tendrían que ser comunes desde su nacimiento. Es él quien decide:

«Faré un armari... el llitet del nen» (p. 22).

Combina proyectos con amenazas:

«El dia que et podré arreplegar et baldaré» (p. 23).

Ya hemos visto que, a la vez, teoriza sobre ello:

«I em va dir que si volia ser la seva dona, havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé. A la pregunta: I si una cosa no m'agrada de cap de les maneres? Responde: T'ha d'agradar, perquè tu no hi entens» (p. 21).

O bien, más adelante:

«I em va dir [...] que totes les noies eren boges i que no valien ni cinc» (p. 31).

No ahorra una violencia casi infantil:

«Em va agafar pel coll amb una mà i em va sacsejar el cap» (p. 25).

El comportamiento en público en su presencia es también una sorpresa y una desilusión para Colometa:

«Enraonaven com si jo no hi fos. La meva mare no m'havia parlat mai dels homes».

A veces llega hasta la humillación, una humillación que raya el ridículo. Recordemos el episodio del *Agenolla't per dintre* (cap. 4), o bien la escena del somier y la cama. Y el de la mujer de Lot (cap. 5), tan bien tejido en el entramado de una comida familiar anodina, con el salero que pasa de mano en mano (el salero con orejas de conejito). Las referencias a la *Biblia* se repiten, inocentes, perfectamente integradas, como ésta, en la cotidianeidad.

Todos estos gestos, tan significativos, y estas palabras de dominación que Quimet encuentra natural ejercer sobre la mujer podrían ser la materialización de la maldición bíblica que predecía las relaciones entre los sexos: *El teu desig t'empenyerà cap al teu home, i ell mirarà de sotmetre't*. Las dos citas en las que se hace referencia a Adán-Quimet —mientras que Eva es ella misma— nos sitúan en el mito^[5]. Desde el primer capítulo, la escena del baile en la cual nace Colometa, después de perder su nombre propio y lo que de más íntimo lleva encima, la ropa interior, las enaguas. Como en un sueño, ¿o pesadilla? en el que ella intenta huir, vestida de blanco —color de la pureza, la inocencia, la de la blanca paloma— como para una boda, distraída, sin pensar en nada, dejándose llevar (ella estaba cansada, había ido al baile para contentar a una amiga...), se queda prendida de unos ojos masculinos, —¿hechizada? (la serpiente como símbolo del encuentro amoroso, de la caída y de la pérdida de algo, quizás simbolizada en las enaguas, la intimidad. El primer encuentro como una especie de violación)— y ya no podrá arrancarse de esta especie de hechizo. A partir de ahí empieza la primera parte de su vida adulta, sometida al hombre. Ella es Eva y

también es María, y así se inscribe en el lugar que la tradición judeo-cristiana reserva a las mujeres. Su marido, carpintero, se dice San José. Finalmente el comentario de «Pobre María», referencia a una supuesta mujer (abandonada por culpa de Colometa), modelo de todas las virtudes femeninas de las que ella carece, pero que tendría que imitar, y que tanto la amargaré hasta que descubra que no existe ninguna María, nos remite otra vez a la Virgen.

Natàlia y Antoni: otra relación expresada con palabras distintas

Antoni, el tendero que vende, a su precio justo, el alimento para las palomas, devolverá a Colometa su nombre original, Natàlia, sólo con pronunciarlo inserto en un discurso en el que le ofrece ayuda para ella y para sus hijos al tiempo que la pide en matrimonio (capítulo 39, p. 182). Antoni, superviviente de la guerra, el personaje masculino más positivo de la novela, ha tenido que renunciar a su virilidad. Este hecho puede tener más de una interpretación simbólica, que esbozamos:

a) Aceptar la mutilación, las heridas de la guerra/de la vida, saber aceptar la muerte del pasado es un paso necesario para que una persona o una comunidad pueda renacer, pueda empezar una nueva vida.

b) El sexo —la maldición bíblica— es un instrumento de dominación del hombre sobre la mujer. Solamente el hombre que ha renunciado a él —al menos como instrumento de dominación— puede considerar a la mujer en plan de igualdad y aceptar y valorar su capacidad creativa, como acepta Antoni la familia de Natàlia, que «se encuentra ya hecha». Antoni se encargará de los hijos de Colometa, aunque la relación entre los dos no se ha iniciado con nada parecido al enamoramiento romántico^[6].

Relaciones de amistad entre mujeres y entre hombres

Es interesante observar brevemente qué tipo de relaciones se establecen entre los tres personajes masculinos de la novela (Cintet, Quimet, Mateu), qué hacen juntos, y qué compañía se hacen las amigas (Colometa, Julieta, Griselda). Son relaciones que se expresan en actividades y en espacios distintos: los tres hombres trabajan juntos en la casa de los recién casados y en los muebles, van a tomar el vermut, van en moto^[7], quizás para escapar Quimet de casa cuando ya está su hijo mayor. Cuando empieza el conflicto, participan en piquetes, medio a escondidas de Colometa. Luego irán juntos a la guerra y allí morirán.

Entre las mujeres, hablan, se dan consejos, se intercambian regalos. Es Julieta quien arrastra a Natàlia al baile de la plaza del Diamant. Con ella intercambia confidencias en plena guerra, y las dos reflexionan sobre sus vidas respectivas. Las

relaciones cruzadas entre hombres y mujeres parece que van mal en cuanto son relaciones amorosas, si no es al inicio, o bien son desprovistas de sexo: acaba mal el matrimonio de Mateu y Griselda, va mal el de Quimet y Colometa. La relación de Colo meta y de Mateu, en las pocas veces que se ven, ya durante la guerra, es idealizada y positiva. Leemos al respecto unas frases muy bellas que describen la sensación de Colometa después de encontrar a Mateu:

«[...]i quan va ser fora em va quedar una cosa molt estranya per dintre: una pena barrejada amb aigua dolça d'estar bé, que potser no havia sentit mai» (p. 121).

Así como la de Julieta con su miliciano. También lo será la de Natàlia con el tendero, Antoni. Quizás, también, porque no hay el elemento que, otra vez, la Biblia considera como determinante de la relación de dominación entre el hombre y la mujer: el sexo en primer lugar y la maternidad y paternidad biológica como consecuencia de él. Recordemos las palabras bíblicas: «Tu deseo te empujará hacia tu hombre, y él intentará dominarte».

Madres y padres: la orfandad simbólica

No he incluido entre las amistades femeninas al personaje de la señora Enriqueta, a quien considero una madre sustitutiva de Colometa, huérfana de madre y con un padre que siente muerto mucho antes de que realmente lo esté:

«Em costava d'adonar-me que era mort perquè ja feia temps que era com si fos mig mort... com si no fos res meu, ni res quejo pugués voler com a meu, com si quan es va morir la nieva mare el meu pare també s'hagués mort» (p. 147).

Colometa, como otros personajes femeninos de la narrativa de Rodoreda, ha perdido a su madre. Este hecho ha sido considerado en una tesis doctoral^[8] como coadyuvante en lo que se considera patología específica de la mujer. El autor considera en sus hipótesis de partida que muchos de los personajes literarios femeninos rodoredianos presentan unas características comunes, síntomas subyacentes a la estructura patológica narcisística. Estos serían la orfandad y una maternidad insatisfactoria, y una figura de hombre débil, prepotente y desvalorizado a los ojos de la protagonista femenina.

Es cierto que la narrativa de Rodoreda abunda en mujeres sin madre: también Aloma es huérfana, y lo es la niña-mujer de *La mort i la primavera* y se considera así

María de *Isabel i Maria...*; la observación de Poch es exacta. Recordemos la conciencia que tiene de este hecho Colometa:

«La meva mare morta feia anys i jo sense poder-me aconsellar» (p. 16).

En otro momento de la novela reflexiona sobre el hecho de que su madre no le hablara nunca de los hombres, no le diera instrumentos para enfrentarse con su vida al lado de un hombre, es decir, con su vida de mujer en una sociedad patriarcal.

Me parece oportuno recordar lo que dice Adrienne Rich al respecto. Cita en primer lugar a Phyllis Chesler, quien en su obra *Women and Madness* (1978), afirma: «Las mujeres son niñas sin madre en la sociedad patriarcal». Y explica Rich: «Con esto quiere decir que las mujeres no han tenido ni poder, ni posesiones que hayan podido transferir a sus hijas, han estado dependiendo de los hombres de la misma forma en que niñas y niños dependen de las mujeres; y lo más que pueden hacer es enseñar a sus hijas los trucos para sobrevivir dentro del patriarcado, haciéndose gratas y uniéndose a hombres poderosos o económicamente solventes» (Rich, 1983:115).

Éste sería el papel que la madre está limitada a hacer en la sociedad patriarcal. De alguna manera, es como si no contara, como si no existiera, como si estuviera muerta, en especial para la hija. No en vano el feminismo ha tenido que rescatar, revalorizar, llenar de sentido la relación madre-hija. Yo creo que es éste, el hecho que habría que interpretar simbólicamente: la madre muerta puede que sea la madre que —además de no saber ser una imagen con la que la hija pueda identificarse— no sabe qué decir, no sabe aconsejar, nunca habló a su hija de lo que sería su vida, y esto por las razones que apuntaba Rich. De manera que la orfandad de las heroínas de Rodoreda puede ser entendida de manera simbólica y hecha extensible a todas las mujeres.

Una reflexión extrema de María, la hija de *Isabel i Maria*, novela inacabada de Rodoreda y publicada póstumamente, podría corroborar esta hipótesis: «I aleshores vaig endevinar-ho tot. Sóc la meva mare^[9]: la meva mare he estat jo» (Rodoreda, 1991: 255).

La señora Enriqueta realizará un papel sustitutorio en el terreno práctico, y lo hará con afecto y con todo el buen sentido común del mundo. La señora Enriqueta le guardará los niños a Colometa mientras ella limpia en casa de los señores, hasta que prefieren quedarse solos en casa, entre las palomas. La señora Enriqueta es, no por casualidad, propietaria del cuadro de las langostas que, además de ser un inocente, extraño y *kistch* elemento decorativo como puede haberlos en muchos comedores, tiene otra posible lectura, que tomo una vez más del estudio de Carbonell. Según esta estudiosa, el cuadro reproduce el castigo del séptimo sello del Apocalipsis (Carbonell, 1994:25 y 26). Las langostas con cuerpo de hombre y cabellos de mujer, situadas en un paisaje de sangre y humo, desolado, podrían significar la superación de la división sexual, resultado de la maldición bíblica, y hacer en el libro la función de predecir el final. Por este carácter simbólico será el regalo de bodas de Rita quien, al

casarse, tendrá que afrontar «l'eterna qüestió» (p. 93), en palabras que pone en boca de la señora rica para quien trabaja un tiempo Colometa.

Maternidad

Continuamente el mensaje que se nos repite en la novela es que la maternidad no es un instinto, una realización feliz de la mujer, sino un aprendizaje difícil e ingrato, hecho no siempre de bondad, disponibilidad, entrega, sino de inexperiencia, llantos, torpeza, dolor, separación, soledad, angustia. Desde la experiencia del embarazo, narrada como una situación extraña desde el principio, pasando por el parto, continuando por la época de crianza de los niños, la vivencia de la maternidad puede ser muy distinta de lo que los mitos masculinos han propuesto y reproponen en la imagen de la Madre. En la novela se explicita, paso a paso, el proceso:

a) En primer lugar, Quimet —y también su madre— anteponen la expectativa del embarazo a la realidad:

«I la mare d'en Quimet, així que em veia, ¿que no hi ha novetat? [...]. Potser menja poc... Em tocava els braços, no està pas tan prima com això...» (p. 48).

Quimet recalca que no es culpa suya, no le falta «virilidad». Un día que Colometa se marea ante un plato demasiado lleno, la suegra exclama: *ja era hora!* Pero es una falsa alarma, y Quimet comenta que *ja s'ho pensava* (p. 49).

b) Engendrar la criatura se convierte en una obligación dominical:

«Mentre dinàvem anunciava: —Avui farem un nen».

Y Colometa comenta, lacónica:

«I em feia veure les estrelles» (p. 52).

c) El embarazo de Colometa se explica, al inicio del capítulo 10, en primera persona, pero sin nombrarlo: *Jo estava així*^[10] (p. 61), como queriendo evitar las palabras, o no hallando las palabras que hubieran podido referirse más concretamente al hecho. Las palabras más genéricas definen la situación más nueva, más excepcional, que no se sabe «decir», no hay palabras que la contengan. Así se expresa, en cambio, la extrañeza de su estado, con la misma incapacidad de nombrarlo, ya que nombrar equivale a definir, tener, hacer propio, poseer. La frase se

repite, idéntica (p. 61), cuando se explica la reacción del padre de Colometa. La madre de Quimet la santigua, no le deja fregar los platos y la señora Enriqueta le habla del peligro de los antojos^[11] que, entre las creencias asociadas tradicionalmente al embarazo, comporta riesgos de manchas para la criatura.

d) Hay una pérdida de la propia imagen física, que encuentra corroborada en la mirada de los demás. Quimet se ríe de ella: *Es ven que feia riure, amb un ventre que no era meu* (p. 62). Se marea en moto. Oye comentarios que la asimilan a un animal de sexo femenino: *Ja va plena*^[12], oye decir a alguien conocido. Como una yegua. Ella misma se encuentra extraña:

«Jo no sé pas què semblava, rodona com una bola, amb els peus al capdavall, i el cap a dalt de tot» (p. 63).

Empieza a hacer rarezas, especialmente adquiere la manía de limpiar, tantas veces considerada una patología femenina, como si quisiera borrar alguna culpa o mancha oscura.

La segunda parte del capítulo 10, dedicado al embarazo, es una retahíla de las incomodidades y los malestares clásicos de este período. Están todos:

«Dormia malament i tot em feia nosa (p. 64). Se m'inflaven les mans, se m'inflaven els turmells i només faltava que em lliguessin un fil a la cama i m'engeguessin a volar».

No se reconoce a sí misma:

«Quan em despertava em mirava les mans obertes davant deis ulls i les feia moure per veure si eren meves i si jo era jo» (p. 64).

En resumen, siente la pérdida de su propia identidad y la presencia de algo que no entiende:

«era com si m'haguessin buidat de mi per omplir-me d'una cosa ben estranya».

Todo esto coincide con las primeras manifestaciones de angustia hipocondríaca (en forma de sueños y de malestar físico) de Quimet.

e) El parto es otra experiencia extraña, narrada como si fuera de una tercera persona:

«I el primer crit em va eixordar» (p. 65).

No se nos dice qué grito, quién grita, pero el efecto que produce en la misma que grita y que habla de sí misma como si fuera otra, es desagradable, excesivo, extrañado:

«Mai no hauria pensat que la meva veu pogués anar tan lluny i durar tant. I que tot aquell patir em sortís fet crits per la boca i criatura per baix».

La suegra le ofrece una toalla que pasa por entre los barrotes de la cama para así ayudarla a *fer tota la força del morir*. No se da cuenta de que casi ahoga al niño: *ha estat a punt d'escanyar-lo*. Es decir, es una asociación repetida entre dar a luz y la muerte (y no la vida), el dolor, como si quisiera corroborar la maldición bíblica.

f) Empieza la lactancia, y también aquí todo son problemas: no puede dar el pecho al niño que no quiere el biberón. Adelgaza. No quiere leche, agua, zumo. Lloro de día y de noche. No le gusta el baño, no le gusta que lo cambien. Quimet dice que se les va a morir.

«Es veia ben bé que aquell nen estava tip de viure» (p. 67).

La comadrona le enseña a bañarlo y le recomienda que le sostenga la cabeza para que no se le rompan las cervicales... Volvemos a encontrarnos con la falta de alguien que aconseje a la joven madre qué hay que hacer con un recién nacido. Considerada la maternidad como un asunto de mujeres, es exclusivamente entre las mujeres como se transmite el bagaje cultural necesario para afrontar las cuestiones más prácticas, e incluso las intelectuales (pérdida de la propia identidad, angustia, extrañamiento, culpabilidad...). Colometa sufre una vez más la ausencia de su propia madre^[13]. Sus dos madres sustitutivas —la señora Enriqueta y su suegra— le transmiten el tabú de los antojos y la rosa de Jericó, pero no consejos útiles; la comadrona, el miedo. Finalmente, parece que el niño se decide a vivir: empieza a tomar biberones y sale adelante. A la madre se le agrieta el pecho, pero también esto pasa.

En resumen, hallamos una imagen del embarazo (el segundo es quizás peor que el primero, pero al menos está llamado por su nombre).

«vaig tenir un embaràs molt dolent, malalta sempre com un gos» (p. 79),

parto y crianza, y del papel de la madre, bien lejana de los estereotipos felices, fáciles y que invocan el instinto maternal y la felicidad que debe conllevar para toda mujer equilibrada la experiencia de la maternidad. Son los estereotipos que pretenden

agotar una vivencia mucho más difícil, contradictoria, ambivalente, socialmente falseada, cuando no ignorada o ridiculizada por la ideología dominante. No estoy valorando si esta imagen de la maternidad es o no es positiva, ni si es o no es feminista. Estoy diciendo que es un testimonio de una vivencia que contesta el tópico y el modelo dominante, y así todo es explicado de manera intencionadamente difícil. Al final del libro, Colometa se puede reconciliar con su ser madre. Pero esta vivencia no es un regalo de la Naturaleza al sexo femenino, sino una larga conquista que se adquiere sólo a lo largo de toda una vida^[14].

g) Colometa no se corresponde con la imagen de la madre amantísima. Ya en el capítulo 11 ella y Quimet encierran al niño en su habitación para poder dormir

«va comentar a córrer que érem uns mals pares» (p. 66).

Pero tampoco la madre de Quimet lo fue con su hijo: se había olvidado de él y se le había caído al suelo antes de cumplir un año (p. 69). En el capítulo 9 había explicado que de pequeño era muy tozudo y que le tenía que pegar fuerte en la cabeza para que le obedeciera. Más adelante Colometa continuará haciendo cosas impropias de una «buena madre»: encerrar al niño en la galería^[15] para poder hablar con la señora Enriqueta (p. 81), dejarlos solos en casa, abandonar con decisión al niño en un colegio para poder sobrevivir.

El significado del capítulo de la hipocondría de Quimet está muy claramente expresado con sus palabras:

«I en Quimet deia que ell i jo érem igual, perquè jo havia fet els nens i ell havia fet una tenia de quinze metres de llarg» (p. 84).

Es realmente un episodio desacralizador con algo de repulsivo: fijémonos que una tenia, expulsada del cuerpo, es un parásito. Los niños, dos nuevas vidas humanas. La megalomanía masculina no soporta sentirse estéril al lado de la capacidad femenina de dar vida. Manifiesta su malestar con enfermedades que no sabemos si son imaginarias, y también con sueños extraños. En el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1997: 174) leemos que los dientes (Quimet sueña que tiene dientes sueltos en la boca) «son las armas de ataque más primigenias y expresión de la actividad. Perder los dientes significa, pues, miedo a la castración o a la derrota en la vida, inhibición. (...) constituyen las almenas, el muro y defensa del hombre interior, en el aspecto energético material, como la mirada y los ojos en el sentido espiritual. De ahí el simbolismo negativo de la caída de los dientes o su fractura».

Muerte de Colometa y nacimiento de Natàlia

«Jo l'escoltava molt parada perquè veia un altre Cintet i pensava que la guerra canvia els homes».

Ella también cambia: *Em vaig haver defer de suyo* (p. 155). Estas palabras se dicen después de morir el padre de Colometa, de llevar al niño a la colonia, y de las muertes de Quimet y de Mateu. Antes de este momento ha habido un corte precedente en la vida de Colometa, que ella relaciona con todos los olores del mercado, cuando aquello que ella llama sus preocupaciones pequeñas dejan paso a las grandes, a las que van unidas con los acontecimientos históricos que sabemos: la guerra, con su secuela de muertos y supervivientes tan muertos como aquéllos. Y de hambre, pobreza y miseria espiritual.

En el capítulo 46 Colometa, ya casada con Antoni y con su hija a punto de casarse a su vez, toma conciencia de que ha pasado el tiempo. Hay una bellísima imagen en la que se encuentra en la zona de sombra del cuerpo de Rita y —no ante un espejo— de repente siente el tiempo. Dice:

«No el temps deis núvols i del sol i de la pluja i del pas de les estrelles adornament de la nit, no el temps de les primaveres dintre el temps de les primaveres i el temps de les tardors dintre el temps de les tardors, no el que posa les fulles a les branques o el que les arrenca, no el que arrissa i desarrissa i colora les flors, sinó el temps a dintre de mi, el temps que no es veu i ens pasta. El que roda i roda a dintre del cor i el fa rodar amb ell i ens va canviant per dins i per fora i amb paciència ens va fent tal com serem l'últim dia» (p. 204).

Frente a toda una serie de productos literarios que nos hablan de mujeres frustradas cuando toman conciencia de su edad, y que entran en competencia con sus hijas —ellas sí bellas y jóvenes, deseables— *La plaça...* parece decir que el paso del tiempo no es algo que las mujeres —y hombres— tengamos que asumir como pérdida de la belleza y como pérdida de las ilusiones de juventud, representadas por el baile en la Plaça del Diamant, sino como camino obligado a lo largo del cual se adquiere la conciencia, el sentido profundo de las cosas, la capacidad de reflexión sobre una misma y sobre la vida y sobre los demás (la conciencia, he dicho). Un modo privilegiado de adquirirla es a través de la narración. Colometa cuenta su historia y la de las palomas a las señoras del parque, y así puede desangustarse:

«Tot era igual, però tot era bonic» (191-192).

Y a través de la escritura. Colometa graba a punta de cuchillo (el cuchillo con el que temíamos que quisiera poner fin a su vida, como anteriormente el sulfumán^[16]) su nombre en la pared de su casa de antes, y así puede dejar atrás, definitivamente, su pasado:

«I amb la punta del ganivet i amb lletres de diari vaig escriure Colometa, ben ratllat endintre» (p. 219).

A través de la narración, de la escritura, Natàlia —observemos su nuevo nombre, relacionado con Nadal, Natividad, nacimiento— puede, justamente, nacer. Pero hemos observado que no es un renacimiento automático, regalado, como en la tradición romántica por el anuncio de un matrimonio de conveniencia en el sentido más inocente de la palabra, a partir del cual iniciar «una nueva vida». Es justamente después de este matrimonio, aceptado con dudas y sin ninguna idealización, como puede empezar Colometa a trabajar, sola, orillando la locura (sigue viendo luces azules, se marea por la calle), sobre todo lo que ha vivido, sin tiempo para hacerlo poco a poco, para reflexionar, sin quejarse, pero saliendo siempre adelante. Una vez que tiene comida, casa y una habitación y una cama para cada niño, que no tiene que fregar ni lavar ni planchar —¿y cocinar? es curioso que nunca se nos presente a Colometa en los fogones, los de su casa, sino en todo caso trabajando en tareas domésticas para otros: los señores, Antoni antes de casarse con él—, se puede dedicar a sus conflictos espirituales, vitales, puede pensar en sí misma. No antes. Y lo hace saliendo de casa, yéndose a pasear por los parques y por las calles de la ciudad, y hablando con desconocidas, a quienes cuenta su historia. Sale incluso al filo de la madrugada, armada de un cuchillo que, durante unas líneas, nos va a hacer temer lo peor. Observemos que es ella con frecuencia quien sale a pasear sola dejando a los demás en casa. Cuando vuelve están discutiendo, «ni ellos mismos saben de qué», y ella los puede mirar extrañada.

Símbolos

Éste es un apartado importantísimo para entender la narrativa de la autora. Cualquier análisis de su obra tiene que tenerlo en cuenta, aunque no sea imprescindible llegar a una comprensión profunda del símbolo para disfrutar de las historias, y la prueba está en el éxito popular de la novela y de la versión cinematográfica de Betriu, que llegó a un público muy amplio que ciertamente no necesitó agotar el riquísimo fondo simbólico de la obra.

En una aproximación como la que hemos hecho aquí queda fuera de nuestro alcance, pero podemos consultar una extensa bibliografía al respecto. Es ineludible

hablar de las palomas, que representan sucesivamente a los niños, a las víctimas de la guerra, a Quimet en el momento de saber su muerte, y la liberación personal de Colometa... Hemos hablado del cuadro de las langostas de la casa de la señora Enriqueta. Podemos preguntarnos por lazos de la casa de la suegra, y por las dos colchas de ganchillo idénticas. Por las muñecas de la casa de los hules. La columna de la cama en donde da a luz Colometa nos lleva a las columnas del templo, que Sansón, atado a ellas para reducirle, derriba con su fuerza sobrehumana. Las jícaras para tomar chocolate. Las bolitas (la forma esférica es la forma perfecta, imagen del mundo) para conjurar la tristeza. El vestido blanco que lleva Colometa en el baile de la plaza del Diamant. El biombo detrás del cual se ocultan para desnudarse, quizás para preservar su intimidad, Natàlia y Quimet. Hemos hablado también del collar de perlas roto en el baile con Toni, en la boda de Rita, y que nos remite al cordón umbilical —al cual hay tantas referencias a lo largo de la novela—, quizás finalmente cortado:

«I quan vaig acabar de ballar amb el soldat, que era el meu fill [...]» (p. 212).

Las balanzas de la escalera de la primera casa de Colometa. El perder las cosas; los sueños...

¿Es o no es, al fin, «una novela de amor»? Quizás podríamos responder a la pregunta afirmativamente: la novela habla de las condiciones del amor que se puede dar entre un hombre y una mujer en la sociedad patriarcal y de la posibilidad de superar este tipo de relación impuesta por la maldición bíblica, frustrante y sometedora para la mujer. El precio es la renuncia del hombre al poder que la tradición patriarcal y la costumbre le otorgan sobre la mujer.

Legitimidad y necesidad de llamar «feminista» a nuestro análisis

Mercè Rodoreda había explícitamente rechazado la etiqueta de «feminista». En una entrevista para TVE, quizás la única que tengamos de ella, porque era reacia a exhibirse en público, lo niega ante Joaquín Soler Serrano y dice: «Un escritor tiene que conocer sus limitaciones...». El problema que se me plantea en este caso es si puedo aproximarme a una autora que rechaza tan abiertamente, de modo tan seguro y tajante, un adjetivo del cual yo, nosotras, parto para aproximarme a unas cuantas obras de la literatura, si puedo, sin faltar al respeto que esta autora me merece, nos merece, aplicar un tipo de análisis que yo considero calificable con un adjetivo que ella misma había dicho que no aceptaba para sí misma.

Como cuestión previa, parece claro que se puede hacer un determinado análisis de una obra sin que su autor(a) tuviera esta intención o ni siquiera un conocimiento del

método de análisis que se puede aplicar a su texto. Pero me interesa, ir un poco más lejos.

Preguntémonos el porqué, qué podía significar la etiqueta de «feminista» para Mercè Rodoreda, que puede ser que no coincida con lo que pueda significar para mí, para nosotras. Para ella parece que conlleva un encasillamiento en el cual no quiere quedarse. Teme quizás ser una mujer que escribe de mujeres y para las mujeres, aunque ella misma haya calificado a «Colometa» como «una novela de amor». Ella pretende ser más que solamente feminista, pretende ser «un» escritor, un creador del cual no cuente su sexo y otros accidentes. Como bien sabemos, el género gramatical masculino incluye al femenino (y no viceversa) y representa por lo tanto lo universal, lo no marcado, aquello a lo que la autora quiere dar expresión. Sabemos también que los «ismos» encasillan fatalmente. Muchos creadores, mujeres y hombres, rechazan ser definidos política o estéticamente con un sustantivo acabado en «ista». ¿Qué quiere decir pues con su afirmación? Yo interpreto que no se adhiere al movimiento reivindicativo, que no escribe solamente para reivindicar una identidad y unos derechos, pero que es capaz de construir una novela con una voz narrativa en femenino y con una protagonista en femenino que pretende representar, a pesar de la «limitación» atribuida a la vivencia y al punto de vista femeninos, a todos los vencidos en la guerra, a todos y todas los y las que no murieron, pero cargaron con la muerte y con la «pena del mundo». Recordemos:

«Amunt, que darrere teu hi ha tota la pena del món, desfes-te de la pena del món... I tothom era mort. Eren morts els que havien mort i els que havien quedat vius, que també era com si fossin morts, que vivien com si els haguessin matats» (p. 167).

Considero que estamos ante un ejemplo de lo que Ciplijauskaité explica como una voluntad de «crear una novela que presente una experiencia paradigmática, es decir, no les basta (a las autoras) el interés limitado que pueda suscitar la vida de una mujer individual; quisieran extender la historia a la dimensión significativa o simbólica» (1994:39). Siguiendo a esta autora, la novela de Rodoreda contiene, como si se tratara de un muestrario completo, todas las características que la estudiosa enumera como propias de la novela de mujer, es decir, escritas por una mujer con consciencia de serlo, independientemente de si ella misma se define como feminista, o no lo hace.

Sin la clave de interpretación, que llamamos «feminista», de que los hombres viven una vida distinta de la de las mujeres, y que no hay otra manera de vivirla, sino como hombre o como mujer, aceptaríamos como Joan Sales, editor de Rodoreda en «El club deis noveblistes», y novelista a su vez, que «la pobra humanitat és ridícula i tràgica al mateix temps (citado en “Una mica d’història de *La plaça del Diamant*”» de Joan Sales, en la edición catalana, p. 234) y tendríamos que hablar de los «petits i

entranyables problemes d'una pobra noia de la barriada de Gràcia que no té cap idea de la història», (afirmación atribuida por Sales a Llorenç Villalonga, novelista mallorquín) y del «amor y el humor» de la novela. Pero a mí, es ésta la interpretación que me parece parcial e incompleta. Estoy convencida de que lo que llamamos «una lectura feminista» puede añadir algo a la crítica literaria, aportar este algo más que concrete cuáles son los *petits i entranyables problemes*... Y respecto a la «idea de la Historia», no puedo evitar pensar que en todo caso sólo los especialistas en Historia puedan, quizás, «tener una idea» acerca de ella; los demás, la vivimos y basta.

Colometa, que consigue sobrevivir, y hacer vivir a sus hijos, por encima del hambre, de la humillación y de la muerte, consigue también renacer con una consciencia nueva, adulta, de quien ha sufrido y ha sabido no infligir sufrimientos a los demás. Y consigue representar, más allá del sexo, de la vivencia femenina, que ha sido considerada como limitada y parcial, a todo un grupo humano de hombres y mujeres, que no dudamos en identificar como los vencidos (aunque los «ricos», personificados en aquellos que le ofrecen trabajo a Colometa por un tiempo, también hayan perdido algo en la contienda). Es decir, consigue presentar la experiencia de vida de una mujer (y tan marcada como la de Colometa por las experiencias que se consideran femeninas: el matrimonio, la relación con el marido, la maternidad, y en general la cotidianidad) como modelo, como ejemplo generalizable para la Humanidad con mayúsculas. Consigue presentar las experiencias de vida de una mujer: la maternidad, el paso del tiempo (indisolublemente ligadas entre sí) de manera positiva y completamente alejada de los tópicos habituales, que son tópicos contruidos por la visión masculina de la vida, y la llamamos «masculina» en tanto que excluye vivencias propias de la mitad de la Humanidad.

Nos podemos preguntar por qué llamamos a este tipo de aproximación «feminista» y no otra interpretación más de un texto riquísimo, que ha dado lugar y continuará dando lugar en el futuro a múltiples lecturas. Porque hace hincapié en contemplar cómo en la novela hombres y mujeres viven la vida de manera radicalmente diferente, y se ocupa de cómo se construye específicamente en ella la identidad y la vivencia femenina. Este es uno de los puntos centrales de la narrativa de Rodoreda. Cuando dice que sus libros son «libros de mujer»^[17] nos está ofreciendo su punto de vista: el de una mirada de mujer que la sabe, no una limitación, sino una atalaya obligada para la literatura hecha por escritores de uno y otro sexo.

Bibliografía

Rodoreda, Mercè (1998): *La plaça del Diamant* (51.^a ed.), Barcelona, Columna. Versión en castellano de Enrique Sordo (1994), 14.^a reimpresión de La plaza del Diamante, Barcelona, Edhasa.

- Arnau, Carme (1992): *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.
- (1993): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62 (p. 115-162).
- Carbonell, Neus (1994): «*La plaça del Diamant*» de *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Les Naus d'Empúries.
- Casals, Montserrat (1994): *Contra la vida, la literatura. Mercè Rodoreda: Una biografia*, Barcelona, Edicions 62.
- Castellet, Josep Maria (1988): «Mercè Rodoreda» en *Els escenaris de la memòria*. Barcelona, Edicions 62 (p. 29-52).
- Ciplijauskaitė, Birutė (1994): *La novela femenina contemporánea: 1970-1985. Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela.
- Ibarz, Mercè (1997): *Mercè Rodoreda. Un retrat*, Barcelona, Edicions 62.
- Moi, Toril (1995): *Crítica literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- Rich, Adrienne (1983): *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria (p. 115).
- Rodoreda, Mercè (1991): *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, Barcelona, Edicions de l'Eixample.
- *Mercè Rodoreda* (1998): Barcelona, Traspals SA Video Producción y Edicions de la Magrana.

10. Rosa Chacel: — el artificio de la memoria —

LILIANA COSTA STAKSRUD

Toda la obra de Rosa Chacel gira sobre la memoria. Y la memoria que la escritora Chacel usa para el artificio de su oficio se nutre, casi exclusivamente, de la experiencia vital de la mujer Rosa Chacel.

En mi opinión, toda la obra chaceliana es un extenso y multifacético intento por entender y expresar quién es ese sujeto biográfico llamado Rosa Chacel llevado a cabo por el sujeto textual Rosa Chacel. Los puntos de vista que adopta al abordar ese objeto de reflexión de terminan la elección del género literario, como el tono idóneo que va a dar a su decir permanente, que, en mi opinión, el único género por el que transitó Rosa Chacel durante más de ochenta años y fue la búsqueda de sí misma. Ese es el género desde el que nos hablan todos los textos que escribió: «toda obra de arte es autobiográfica». Que tomen sus escritos rumbos que ponen un poco más difícil el descubrimiento del impulso vital de su obra no debe desalentarnos; «viaje a la interioridad», definirá Rosa Chacel con absoluta lucidez lo que intenta.

La gallina Chacel

Decirse, siendo la tarea esencial del ser humano, no es cosa sencilla. Rosa Chacel era una mujer ensimismada, tanto en sus circunstancias cotidianas como en el reconocimiento de su ser por sí misma, porque era una perpetua ponedora del huevo de la memoria. La memoria, para ser dada a luz, exige una incubación con el exacto grado de calor que da la atención sobre sí. Esa actitud deja poco sitio para el afuera, para las otras y los otros. Al ser una continua gallina de la memoria, su modo de ser era empollado y egótico, estaba atenta a su huevo. En personas como Rosa Chacel, la interminable exigencia de acción eficaz del afuera duele. Duele dedicar todo el tiempo que la crianza de una hija o de un hijo demanda; duele ganarse el pan cuando hay que saber venderse para ganarlo; duele actuar de un modo resultón en lo social cuando esa salida a lo público exige una buena campaña de publicidad personal, ese imperativo de mercado en el que han quedado varados tantos espíritus y talentos singulares desde que el mundo es mundo.

Con su manera de mirar, sentir y pensar, aunque aliviada la marca biográfica por la absoluta docilidad de la escritora Chacel hacia el poder de las palabras y por su veneración al lenguaje castellano, están escritos todos sus textos *Alcancía* *Ida* y

Alcancía Vuelta, sus diarios; sus novelas *Memorias de Leticia Valle*, *Estación ida y vuelta*, *Barrio de Maravillas*, *Teresa*, *Acrópolis*; *Desde el amanecer*, sus memorias; el inubicable *Saturnal*, texto filosófico, ensayístico o ficcional, y su voluminoso epistolario. En este último género —que el imaginario masculino de la crítica ha determinado históricamente que sea el sitio literario adecuado para la imaginación creadora femenina— el rumiar solipsista de Rosa Chacel se atenúa con la inclusión determinante del Otro. Otro que, no obstante, se encarna en el tiempo en sucesivas figuras de intelectuales, escritoras y escritores; además, naturalmente, de las lógicas cartas a amistades y familia.

La permanente voluntad por explicar del modo más claro y rico posible sus ideas —esa honda y trabajosa búsqueda de la verdad propia— es lo que singulariza el estilo de Rosa Chacel. El estilo, en literatura, es el nombre que se da al tono, a la espesura, al timbre de la voz. La voz de Rosa Chacel, próxima y carnal, te asedia como lectora o lector. Justamente por eso propongo, para aproximarnos a ella de un modo crítico, una creación literaria como la del cuento que la opaca sensiblemente. Siendo la personalidad de Rosa una presencia tan notoria en toda su obra, quizás sea necesaria la estrategia de abordarla a través de un género como el del cuento, de estructura más definida que la de otros, que la obliga a un volumen de voz más bajo; y que responde a la docilidad de la escritora hacia los requerimientos formales de su oficio. Entrar de este modo en su obra nos permite esquivar algo, tan poco elegante y enriquecedor en un análisis literario, como es el gusto sin mayores reflexiones. Con Rosa Chacel sucede que si se descubre la fuerte marca personal que impregna sus textos, autobiográficos o no, la lectura avanza productivamente.

Como persona agobiada por las dudas que suscita el pensar permanentemente, Rosa Chacel era contradictoria. Como mujer se adaptaba mal al «deber ser» de una mujer, pero su torpeza social la hacía sufrir mucho. Lo veía como algo inaceptable desde el alto concepto en el que se tuvo siempre, y en muchos momentos de sus diarios y cartas, y aun en opiniones de sus personajes o en extrapolaciones de sus ensayos, se cuele una Rosa, por completo hundida por trivialidades como su silueta o por el recuerdo de la caída de su vestido en una *soirée*. Escribiendo, Rosa Chacel no esconde nada de ese cuerpo con el que escribe. Esa vecindad por momentos puede abrumarnos y, para evitarnos el mal rato de tanta cercanía impuesta, podemos cerrar el libro y declarar: «no me gusta Rosa Chacel». Por eso, si la invitación a aproximarnos a Chacel va a quedarse en un triste *slogan* («Chacel, la amas o la odias»), para evitar tanta simpleza, tomo el atajo de un género que la esponga menos y, desde allí, la leo.

Espero que ésta sea una incitante manera de narrar el acercamiento a una escritora que despierta admiraciones y sospechas, especialmente entre las feministas, por ciertas posiciones que tuvo como mujer y por su inalterable indiferencia por «la lucha de las mujeres». Espero que la experiencia contada de mi acercamiento a ella sea una invitación a leerla y conocerla.

La chocante Chacel

Confieso que mi estrategia para leer a la intelectual y no obstante corporal Rosa Chacel, es un modo de operar patriarcal. Patriarcal en tanto que me valgo de la Ley —la ley del género literario— que no es otra cosa que una jaula en la que enjaulo el cotorreo de su voz para que, desde ahí, más compuesta, Chacel me permita analizarla sin que sólo me quede para decirle el fácil recurso del «me gustas/no me gustas». Creo que así es como la crítica androcéntrica, disfrazada con ropajes de términos neutros como, fluir del relato, destreza estilística, estructuras o niveles del discurso, ha leído a esta autora. Incluso a quienes intentamos «leer torcido» el viejo relato del reparto de roles puede sorprendernos cómo explica por qué no tuvo el reconocimiento que su maestría en el arte del relato —por nombrar el más nítido de sus dones— hubiera merecido. Lo dice sin vueltas en *Alcancía Ida, Alcancía Vuelta*, sus diarios o libros de memorias:

«No podía ser mujer bonita, mujer vistosa. Si no he triunfado no ha sido más que por eso por ser gorda y mal vestida».

A poco de pensar esta frase, y al margen de que estemos de acuerdo o no con lo que dice, quien frecuente el pensamiento ocurrente reconoce, en ese *modus operandi* de ella, una familiaridad en esa manera de mezclar lo humano con lo divino, pensamiento literario y chanclas de andar por casa, algo muy propio de gente de libre pensamiento. Rosa Chacel, que era de decir lo que le surgía de los adentros, al hablar de experiencia literaria mete el cuerpo de una gorda mal vestida en el espacio incorpóreo de la crítica. No olvidemos que nos estamos refiriendo al ágora de la crítica literaria, un templo en el que los conceptos no tienen visos de los gustos, deseos y experiencias sexuales, económicas y/o ambientales de los sacerdotes y las sacerdotisas que promulgan esas conceptualizaciones incorpóreas. Puede asombrarnos divertidamente una opinión así, pero apuesto que a la gente del canon les asombra chocantemente.

Quizás esté de más aclarar, pero lo haré, que una cosa es el canon y otra, distinta, la literatura; que una cosa es el impulso artístico —que el artístico pueblo gitano llama «duende»— y otra el cíclico trabajo de poner determinados nombres a las diversas manifestaciones del arte. El problema con el canon es su cercanía con la doxa, que ya es letra muerta, reglamentos y etiquetas, para poner en orden a la salvajada de siempre. Una cuestión de tamaños que, hablando de escritura, se transforma en cuestión de mayúsculas. Las cosas con mayúscula han sido, son y, si nada cambia, serán un gran problema para el minúsculo ser humano. La Literatura, por ejemplo, nos aleja de estremecimientos inolvidables pero indecibles y nos acerca a la monumental lista de libros que no hemos leído, autoras y autores que desconocemos, teorías mal aprendidas y peor repetidas, hoyos de vergonzante

ignorancia, culpables recuerdos de gustos literarios, objetivos inconclusos; Celia Cruz diría «no hay cama pa' tanta gente».

En una concepción de la literatura como acumulación de saberes previos, antes de pasar a otros, se mezcla una multitud de exigencias cuyo rugido no permite ensayar la sensibilidad artística ni, en ciertos casos, gozar de la existencia de ese don en otras y en otros. La literatura es un concepto inmenso en el que la memoria humana ha guardado los estremecimientos múltiples escritos por varones y mujeres a través del tiempo. Esa caja está precintada por denominaciones, rótulos, jerarquías, habilidades y habilitaciones expresadas por personas renovables temporalmente críticos/as, editores/as, escritoras/es, público. La idea o materia literatura es un ordenamiento necesario para esa desordenada y extensa producción de estremecimientos que, a lo largo del tiempo, mujeres y varones han creado por escrito. Hay, por tanto, tantas definiciones de literatura como formas haya de leer, enfocar y abordar ese objeto cultural. Lo que se etiqueta en un momento como valor o medida literaria es, en realidad, una serie de saberes puntuales que se reacomoda constantemente en relación con otra serie de saberes. Y es así como textos que hoy son apreciados por la crítica, la industria editorial, la academia o los lectores, fueron desplazados, ignorados o hundidos ayer; y viceversa.

Aproximación a un país y a un tiempo

En el uso expuesto del corazón, el pensamiento y las vivencias cotidianas como materia de literatura, hay quienes ven una marca de «escritura de mujer». Mi desconfianza respecto a estas opiniones tan terminantes se aminora si acentúo el singular de «mujer». Dicho esto, creo que Rosa Chacel —que daba respingos cuando escuchaba eso de la escritura de mujer, que se formó y cupo cómodamente en la atmósfera intelectual y social aceptada en su tiempo, que sobrepuso en estima la opinión masculina a la femenina— escribe como una mujer sencillamente porque, por mucho que patalee, ve, siente, cocina, oye, trabaja, pare, se enamora, vive el exilio, se siente envejecer y piensa como una mujer. Algunos datos biográficos, textos de reflexión y miradas críticas sobre la obra chaceliana permitirán confrontar, y ensanchar la lectura de algunos de sus cuentos.

Intención artística, material y fuente creativa, son una misma cosa en Rosa Chacel y ese origen común es su vida, la memoria de su vida, más precisamente. Igual que su amiga María Zambrano, Rosa Chacel dice que recuerda desde antes de nacer. Como María, Rosa fue educada por su padre y su madre prescindiendo de la institución escolar, un padre y una madre, seres singulares, tocados en algún sentido por la creatividad. Nació Rosa Chacel el 3 de junio de 1898. Su madre, Rosa-Cruz Arimón Pacheco, era una artista innata que canalizó su vocación en la carrera de Magisterio ella fue la cifra de lo que la hija quiere llegar a ser. Su padre, Francisco Chacel

Barbero, vallisoletano, también artista y con abandonados estudios militares, era espiritualmente literato y tenía un carácter que la memoria filial recuerda como inestable y regularmente insoportable; era lo que la hija no quería ser y lo que, dolorosamente para sí, consideraba que esencialmente era. La pequeña Rosa era un ser insólitamente tenaz y ambicioso que, desde muy temprano, se propuso evitar ser como su padre (comportamiento que «le salía»), y conseguir ser como su madre (cosa que le costaba). Suponemos, en esa naturalidad que quiere abandonar el universo de lo instintivo y en esa conducta a la que quiere acceder, el espacio del deber ser. Es una elección interesante porque, si bien facilita el desarrollo al establecer una identificación con el modelo de su propio sexo, por otro opera con los roles trastocados ya que, en su casa, el veleta dilettante es el padre, es el cabeza de familia quien no consigue un empleo estable y es la madre quien se ha establecido en un trabajo para sacar adelante a los suyos. Estos valores impuestos, claro está, muy comunmente se desmienten en la práctica de cada hogar, pero lo cierto es que Rosa Chacel oscilará siempre entre deseo y deber ser.

Chacel ha hablado largamente de sí misma. Es la clase de escritora o escritor que reflexiona de modo constante sobre las claves de su obra y sobre la génesis de la expresión artística. Keats dividía a quienes escriben en dos grupos: los autores —él no usaba el femenino— que, a la manera de Shakespeare, conviven gozosamente con el don que les brota como agua de manantial, y los que reflexionan con gozo, pero encarnizadamente, con esa gracia que poseen y que les posee. Chacel es también esa clase de persona que, sin atrincherarse en sí y rechazar casi por necesidad el contacto con los demás, de alguna manera está en permanente diálogo consigo misma pues sólo así parece hallar su lugar en el mundo. Probablemente Rosa Chacel tuvo en su carácter a su mayor enemigo; un carácter que sin ser ríspido ni eludir un saludable humorismo, era demasiado sincero y claro para su época y sus contemporáneos.

Admiro a la Chacel cuentista, creo que únicamente la división en roles sexuales que sigue imperando en nuestra cultura hace que no se la ubique junto a grandes del género como Borges o Cortázar, por nombrar a autores de sobra conocidos y apreciados. No construyó, como el primero, una cosmogonía, ni transitó, como el segundo, la vertiente lúdica con hondura. Su arte en el cuento tiene más que ver con la tradición oral del relato maravilloso, aunque con una particular voluntad de disquisición hacia los terrenos de la racionalidad, de lo fantástico y de la experimentación. A mediados de 1920, época en la que escribe su primer cuento, *Chinitia Migone*, Rosa Chacel viaja por primera vez a Madrid; ha muerto su hermano y con esa desaparición descubre «las imágenes solemnes y los olores acres» del cementerio; ha superado episodios reiterados de mala salud en la infancia y en la juventud, dato que nuevamente la hermana con María Zambrano y en el que podríamos sospechar, además de un clima económico difícil, la manifestación física de un malestar con el modelo de mujer imperante. Ha progresado en su precoz educación: a los tres años lee acompañada por su madre, a los cuatro aborda de modo

sistemático la gramática, la historia, la aritmética, la música y el francés; ha asistido en su casa a la puesta en escena por su padre y su madre de óperas, zarzuelas, obras de Zorrilla y de Chateaubriand; ha concurrido durante tres meses al colegio de las Carmelitas de Valladolid; ha contactado extáticamente con la naturaleza, «la belleza real observable y palpable, vivida, sentida en olores, sonidos, colores y sabores»; ha leído a Walter Scott, Maeterlinck, Víctor Hugo y Dumas, la Historia Sagrada y a un autor que le resultará esencial, Julio Verne, quien en su opinión aún una pasión científica con pasión humana, algo que ella definirá como «eros científico»; ha desarrollado su vocación por la escultura en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ambas de Madrid; ha conocido allí a su marido, Timoteo Pérez Rubio; ha sido alumna del pintor Julio Romero de Torres y del escritor Ramón del Valle Inclán, en el encuentro con el maestro de la prosa múltiple, Rosa Chacel presente su futuro como escritora.

Chacel hablará de estos años como de «un tiempo de baja marea» se deja llevar por el fluir de una vida ávida de saber y de hacer; se asocia al Ateneo y allí da unas fulgurantes conferencias sobre Nietzsche, a las que asiste una atenta María Zambrano; contacta con la bohemia madrileña que se reúne en el Café de Pombo y en La Granja del Henar; se integra a la renovación del ultraísmo. Luego, en 1921 y después de una rocambolesca búsqueda del certificado matrimonial, marcha a Roma casada con Pérez Rubio quien ha obtenido plaza en la Academia de España. Marcha con la obra completa de Joyce en la maleta y con lo publicado de Sigmund Freud, pues un amigo le ha asegurado que el vienés ha escrito lo que ella viene pensando. Se va de España con la certeza de haber conocido a «las cumbres» del pensamiento de su país: Ortega y Gasset, Unamuno, Valle Inclán y Gómez de la Serna; se va dispuesta a contemplar, viajar y ser feliz. También va decidida a escribir.

Por esta época, en el campo literario tanto de España como de América Latina, aparecen una serie de creadores y creadoras extrañamente originales: los argentinos Borges, Macedonio Fernández y Alfonsina Storni; el uruguayo Felisberto Hernández; Jorge Félix Fuentemayor, maestro de García Márquez, en Colombia. Ya está publicada la obra de Delmira Agustini y de Gabriela Mistral, uruguaya y chilena, respectivamente; en España Ramón Gómez de la Serna se ha convertido en un personaje que excede la órbita de lo literario. Con la aportación de estos artistas se inicia la crisis del realismo y se sientan las bases de la literatura hispanoamericana contemporánea. La irrupción de la corriente ultraísta no sólo pide cambios en el estilo y la temática de las obras sino que también ataca la pose de escritor; los personajes han de ser «de cuento», pide Gómez de la Serna; quien escribe no tiene «misión» alguna ni tiene sentido el engolamiento pedagógico o erudito. Las vanguardias irrumpen pidiendo reflexión metaliteraria, incorporación del artista al mundo que le rodea, con una llamada al juego y goce de la literatura. Es una invitación para pocas y pocos porque es un llamamiento anticipado que necesita un ambiente cultural que aún no existe. ¿Qué elementos aporta el ultraísmo a la imagen de autor?

Fundamentalmente un afán lúdico y de participación; quien escribe se gana un espacio social y físico con libros pero también con paredes, muros; tiene derecho a un humor provocador, loco, desinfectante; tiene que cobrar por su trabajo creativo; puede ser una persona sana, deportista; puede vivir de rentas o trabajar como músico o camarera en bares de mala muerte.

En estos años hay una enriquecedora inclusión de teorías no literarias en el campo de la escritura, el lenguaje de la filosofía, fundamentalmente con el pensamiento de Henri Bergson desarrollado en *Materia y Memoria*, y de Ortega y Gasset. Estos dos pensadores tendrán honda significación en Chacel al posibilitarle otra atmósfera para su indagación en los mecanismos de la conciencia, de la memoria, del misterio creativo que atesora la criatura humana. Posteriormente Chacel incluirá el *nouveau roman*, con su reflexión sobre la producción de la escritura, y la estética de Joyce, promotora de una realidad literaria que se autosustente, como las otras influencias literarias que reconoce. Rosa Chacel se movió sin mayor sufrimiento por esta época literaria, se sintió bien porque pertenecía a una generación española en la que el sueño fue posible, los aires utópicos y libertarios de la Institución Libre de Enseñanza en la que la formaron su padre y madre, la apertura del krausismo inicial, su experiencia autodidacta y una fuerte autoestima, le permitieron no interiorizar una realidad menoscabante para su destino de escritora por la sola razón de su sexo, si bien, como demuestra su descarnada explicación de la falta de reconocimiento, fue consciente de esa situación.

Haciendo amistades

Rosa Chacel sintió que su obra no se entendía en España, y eso fue cierto hasta que aparecieron en su horizonte epistolar la joven narradora Ana María Moix y los jóvenes poetas Jaime Gil de Biedma y Pere Gimfferrer, y posteriormente Félix Grande. Estimo que el hecho de que no se apreciara su autoría como ella deseaba, en los distintos países por los que anduvo durante su exilio de treinta años, lo tomaba como un lógico mal menor. De ahí, quizás, la fuerte impresión que tenemos al leer su obra y su correspondencia, de que tenía aguda conciencia de escribir para un auditorio futuro. Vuelvo a su carácter. Alguien que considera que tiene *toda* la experiencia desde antes de nacer y que a los nueve años ha completado su educación formal, difícilmente se sentiría comprendida por quienes la rodeaban. No obstante pese a la campechanía con que tomaba el hecho, la carencia de dimensión pública le afectaba; siempre le afectó su aspecto físico, su gordura y lo que consideraba falta de elegancia natural. A ello achacaba su intrascendencia en el mundillo literario —que conocía bien y no apreciaba demasiado— y este criterio tanto puede hablar de una conciencia feminista no visibilizada pero que allí está, o bien puede hablar de un modo de ser altamente contradictorio que usa para decirse la palabra ajena. Su

prodigiosa inteligencia y mente ágil no parecen reparar en esa contradicción de usar para definirse unos valores impuestos, mirarse en un espejo que no la puede reflejar. Siempre fue, al margen de su edad cronológica, una niña preguntona que se acercaba alerta a quienes debían saber más que ella, y contestaba respondidamente cuando el supuesto saber la decepcionaba. Era contradictoria desde una normativa social que pena la competitividad y el orgullo en las mujeres, mientras premia esto mismo en los varones. En realidad, Rosa Chacel establecía una inmediata camaradería con cualquiera que estimulara su interés, y éste se despertaba ante la regocijante posibilidad de rivalidad intelectual. Era profundamente ineducada, no respetaba a nadie que no se sustentara en una obra singular y nunca esperó respeto de los estamentos oficiales ni de los corrillos oficializados. Se reía de todo, de todas y de todos, empezando por sí misma. Usaba la palabra como un instrumento poderoso de construcción y destrucción del pensamiento y estaba casi siempre en plena forma para encajar las respuestas, tan cortantes como las preguntas que antes había lanzado. Ignoraba olímpicamente a todo el mundo y aceptaba que ignorar a ciertos personajes suponía el ninguneo.

Tajante en sus críticas, es en su epistolario donde aflora su interés por las personas; un interés siempre envuelto en piedad ya que a alguien tan perspicaz no podía escapársele el inexorable fin de la belleza y la ilusión humanas. Se juzgaba con severidad aunque lealmente, creía poco en los halagos pero los anhelaba. La contradicción que señalo la encuentro también en un tema muy rico como es el de la creación literaria. En un interesante libro de entrevistas, escrito por Alberto Porlán, Chacel se define como «una capitalista del léxico».

«—Así que escribir, para ti, no es más que responder a la Naturaleza.

—Sí. Es la función del Eros.

—Tú disfrutas mucho escribiendo, ¿verdad?

—Muchísimo.

—¿Qué opinión te merecen los escritores que dicen sufrir cuando escriben?

—Supongo que es porque luchan con el idioma. Esa lucha para mí sólo existe muy relativamente. Hay momentos de dificultad, de lucha por llegar a la perfección, por llegar a *la cosa*. Pero eso es tan agradable, es un placer tan profundo...

—¿El encontrar o el buscar?

—Las dos cosas. Pero buscar es un placer perfecto en el que se puede pasar uno la vida.

—Para algunos es una pesadilla.

—Sí, lo creo. Pero yo tengo la suerte de ser una capitalista del léxico. Siempre he tenido la idea de que yo no escribo, hablo, hablo conmigo misma. Y eso me es fácil, con la facilidad relativa de toda cosa humana. Además, las

dificultades son deliciosas. Hasta en el caso de ser una capitalista como yo, esa lucha resulta deliciosa.

—Me gustaría que me hablaras acerca de la serenidad en esa lucha, porque creo que ahí se encuentra la clave del disfrute o del martirio.

—Sí, exacto. Acabas de decir justo la cosa. Esa serenidad sólo puede alcanzarse cuando uno confía en su lengua, cuando se conocen sus posibilidades. Yo no voy a decirte que tengo en la cabeza el léxico íntegro del castellano, pero sí sus posibilidades. De modo que yo confío. Siempre sé que es posible decir lo que quiero decir. Se trata de pensar derecho, de saber lo que se quiere y luego... trabajarlo. Pero como ese trabajo es una delicia, no hay que echar pestes de la cosa. El que echa pestes es porque es un miserable, porque no tiene capital».

En estas opiniones subyace una filiación en el amor al saber de antigua prosapia en la vida de Rosa Chacel. En su infancia vallisoletana, con apenas tres años, su padre la inicia en un ritual de aprendizaje que consiste en dar nombre a lo que ve; la palabra creando el objeto, la palabra como portadora de la idea, la certeza del poder genésico de la palabra oral y escrita. En este comienzo, además del orgullo en la servidumbre de la creación, estuvo la autorización familiar para la contemplación «yo no hice más que contemplar el mundo», dirá, imbuida del privilegio de tan alta profesión, en el acto de investidura como Doctora Honoris Causa que la Universidad de Valladolid le impone en 1989. En ese acto, como en muchos otros que protagoniza, el recuerdo trampea en algo la memoria porque evoca como sencilla la aceptación de su destino de escritora, cuando a esa tarea se abocó durante toda una vida y le costó no pocos sufrimientos. Su actitud contemplativa, la percepción de la vida y la reflexión en pensamiento y escritura, la tuvo ocupada desde que tuvo conciencia de sí. Esta forma de entender su clave vital la transmite a los personajes de sus novelas y cuentos «criaturas nunca observadas, siempre aposentadas en mi centro».

Tanto en las novelas como en los ensayos, hará biografía de ideas. De ahí que los monólogos interiores abunden y que se sitúen en un plano de mayor importancia que el de los acontecimientos. En los cuentos, los monólogos son suplidos por las disquisiciones del narrador omnisciente y se mantiene en ellos la decisión chaceliana de que no sea ni la anécdota ni la acción física lo que prevalezca como eje del relato sino esa otra acción minuciosa y reiterativa de la memoria y la conciencia interpretando los cambios que, a través del tiempo, se operan en la percepción del mundo y en las ideas. Si el pensamiento es lo que marca el fluir de la escritura chaceliana, los objetos son obstáculos que, como pivotes, funcionan dando envión para acceder a nuevos pensamientos. La dirección de «la cosa pensada» es lo fundamental del relato de Chacel. Pensar la cosa es desearla, ir hacia ella, desear poseerla; se llega a la verdad con un movimiento incesante que pasa de una a otra

cosa. Para Rosa Chacel la cosa es idea. Por ello valora su «invento» las secuencias; «una aplicación de lo cinematográfico a lo literario. Una idea empieza por una cosa pero inmediatamente sugiere otra. Y la segunda ya está sugiriendo una tercera. Y la tercera vuelve a encadenarse, y así sucesivamente». Su estilo es el del mosaico, la ubicación en mosaico de los elementos narrativos, buscando siempre la concisión y la exactitud, y siendo ellos los conductores del hilo vertebrador del relato, que siempre es la memoria.

En el trabajo de gran justeza en la composición formal del relato, consigue climas de honda penetración psicológica y de un lirismo que impacta. Siendo una maestra del arte al que se dedicó, sabía que si estaba tratando con algo tan impresionista como es la evocación, debía oponer a la nebulosa del recuerdo una férrea organización textual; tal como se percibe en *Chinina Migone*. Este cuento, dice Chacel, le fue sugerido por el anuncio de una loción para el pelo llamada Quinina Migone que salía en los periódicos romanos en 1922

«Sentí ese bonito grabado que veía todos los días en los periódicos de Roma. Ese grabado del hombre barbudo con la mujer delicada, de cabellera maravillosa, y la niña me inspiró —ahí sí que se puede decir inspiración— esa historia (en) la que yo siempre pongo abajo *Ottocento-Novecento* porque esa pareja de padres son el *ottocento* puro, son dos figuras diecinuevescas; y la niña, esa niña que parte de ellos, es ya el siglo xx. Mi enamoramiento por esa pareja me hizo vivir esa historia que para mi gusto es muy profundamente amorosa, como la de esos dos siglos que se separan; se separan de verdad».

«Recuerdo», comienza diciendo el relato y, como todo principio, es significativo si el objetivo es la aprehensión del fugaz recuerdo, si inmoviliza eso etéreo con unidades narrativas —los mosaicos— cuya transición estará marcada por cambios temporales, por escenas cabalmente descritas y por rupturas en el ritmo. Es un cuento en el que los objetos tienen una permanente capacidad metafórica. La metáfora es el recurso estilístico con el que se expresa una decisión ética y estética Chacel se vale de la metáfora para esquivar la denotación verista, huye del realismo acentuando la alusión. El mismo tema del relato —que tanto es la barrera generacional, en su aspecto más superficial, como el silencio femenino— está abordado justamente desde la levedad que depara la metáfora, que no dice sino por inferencia. El resultado es una pura alegoría fulgurante en su ensamblado, que termina en un final abierto que, en las sucesivas relecturas, tendrá un sentido siempre provisorio.

En los demás cuentos, antes que sucesos o anécdotas lo que se relata es el proceso de experiencias de la conciencia, el cambio que supone para el individuo la percepción de lo indecible, el atisbo de otra posible realidad, de otro ordenamiento. En un cuento como *Relación de un arquitecto*, la marca que Poe inauguró con el relato especulativo, a caballo entre lo metafísico y lo científico, es muy clara; en

Sobre el piélagos asistimos a un relato fantástico con su pertinente oscilación entre lo real y lo irreal, es la crónica de alguien que se niega a morir sin testigos y es una parábola acerca de la existencia de «algo» divino o sobrenatural; en *Atardecer en Extremadura* realiza un pormenorizado recorrido de un suceso y la guía es el sentimiento de culpa que ese acontecimiento produce en el niño protagonista. En todos estos relatos la apuesta es un firme equilibrio entre lo que los formalistas llamaban «literaturidad» y la posibilidad de comunicar algo significativo acerca de la condición humana que tiene la literatura. Estos cuentos son un puro artificio-compuesto para poner en tela de juicio la cómoda presunción de que habitásemos un mundo predecible y comprensible; por ello su repulsa a la visión tranquilizadora del realismo, y su forma eslabonada con el vaivén de su escepticismo. Planteamiento artístico muy similar al que Borges aporta a la literatura casi en su mismo momento, pero que tuvo una recepción crítica muy diferente; tal vez algo tenga que ver el que Rosa Chacel fuera la mujer que fue.

Últimas ocurrencias

En la obra chaceliana encuentro una estimulante zona de modernidad. Muy tempranamente cerca el campo en el que quiere actuar y éste no es otro que el de la concepción de texto como proceso que nos acercará, bastante después, la idea derridiana de *difference*. Quizás entonces haya una lógica en el tardío reconocimiento de esta autora que se adelantó a su época y escribió de un modo inédito. Si es cierto que la prolongada tarea que se impuso el sujeto empírico Rosa Chacel fue entender quién era a través del sujeto textual Rosa Chacel, y ello a través de la memoria, hablamos de un proceso interminable. Esta concepción de obra, en palabras borgeanas, se definiría así: «un texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio». Sabemos que Chacel era inasequible al desaliento y, en el sentido más pueril del término, no era religiosa. Su postura de vanguardia es la de un texto en el que la producción de sentidos sea constante, sin significados retenidos en una definición. Así construye un sistema doble y de por sí ambiguo que por un lado establece la figura de autor dominante de todos los hilos y, por otro, obedece a la inacabable producción de sentidos de un texto; ése es el doble sentido de Derrida, diferencia respecto a los sentidos previstos y congelados por el uso, y diferencia en la connotación de diferir, dilatar continuamente el sentido porque éste es inatrapable. Aquello que tan hermosamente dice Clarice Lispector: «Escribir con la palabra como carnada buscando pescar lo que no es la palabra».

Y para ir buscando un final, aproximativo, a este acercamiento a Rosa Chacel, señalo que esta mujer llegó a los ochenta años siendo una insolente chiquilla de diez u once y se pasó toda la vida diciendo «¡el rey está desnudo!»; con voz nada meliflua, para colmo. No supo construir en paz con ella misma esa cosa que se denomina

figura de escritor. No cumplió con lo deseable en una señorita de Valladolid, aunque esa tal señorita escribiera y aunque Neruda dijera de ella que nunca dejaría de serlo. En algunos aspectos no se condujo como se espera de una mujer, y aquí está, creo, la clave del problema de las mujeres: se suelen esperar cosas que ellas jamás han cumplido ni querido cumplir. Respecto a la ocurrencia de que Rosa Chacel se debatió siempre entre lo instintivo y el deber ser, apunto que cumplió con ciertos deberes de mujer de un modo más que ortodoxo: su atención se dividió permanentemente entre su vocación y su condición de madre y hasta la muerte de su marido dependió económicamente de él; un arreglo que calificaba de «óptimo» pues ella imponía los proyectos y «Timoteo los ejecutaba bien». Un buen contrato, sin duda, pero que tal vez haya mermado en la escritora cierta capacidad de autopromoción, de lucha o de autorrealización, por las cualidades intrínsecas que conlleva la dependencia económica. Conclusión que nada concluye porque, en este mismo instante, a nuestra memoria vienen casos de independencia económica y fracaso por dependencia emocional. Rosa Chacel murió en Madrid el 27 de julio de 1994.

Bibliografía

- Janés, Clara (1982): «Quién es Rosa Chacel», *Nueva Estafeta*, N.º 45-46.
- Kloster, Gustavo (2000): *Toda obra de arte es autobiográfica*, Bar Tanguito, Marbella.
- Marías, Javier (1994): *Todas las edades*, El País, Madrid.
- Pezzoni, Enrique (1988): *Teoría y Análisis Literario*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- Porlán, Alberto (1984): *La sinrazón de Rosa Chacel*, Editorial Anjana, Madrid.
- Rama, Angel (1967): *Felisberto Hernández*, Capítulo Oriental, Centro Editor de América Latina, Montevideo.
- Rodríguez Fischer, Ana (1992): *Introducción a Sobre el piélago*, Torremozas, Madrid.
- (1989): «Líneas de una amistad. Carta inédita de María Zambrano», *ínsula*, N.º 509.
- (1992): *Introducción al epistolario de Rosa Chacel*, Barcelona.
- (1983): «Los diarios de Rosa Chacel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 339.
- (1988): «Cronología intelectual de Rosa Chacel», *Anthropos* N.º 85.

OBRAS DE ROSA CHACEL

Relato

- (1952): *Sobre el piélago*, Editorial Imán, Buenos Aires.
- (1961): *Ofrenda a una virgen loca*, Universidad Veracruzana, México.
- (1971): *Icada, Nevada, Diada*, Seix Barral, Barcelona.
- (1989): *Balaam y otros relatos*, Mondadori Montena, Madrid.
- (1928): *Chinina Migone*, Revista de Occidente, N.º 55, Madrid.
- (1929): *Juego de las dos esquinas*, Revista de Occidente, N.º 68, Madrid.

Novela

- (1976): *Barrio de Maravillas*, Seix Barral, Barcelona.
- (1981): *Novelas antes de tiempo*, Bruguera, Barcelona.
- (1984): *Acrópolis*, Seix Barral, Barcelona.
- (1988): *Ciencias Naturales*, Seix Barral, Barcelona.
- (1930): *Estación. Ida y Vuelta*, Bruguera, Barcelona.
- (1936): *Teresa*, Aguilar, Madrid.
- (1951): *Memorias de Leticia Valle*, Lumen, Barcelona.
- (1960): *La Sinrazón*, Editorial Andorra, Barcelona.

Ensayo y Crítica

- (1971): *La Confesión*, Edhasa, Barcelona.
- (1972): *Saturnal*, Seix Barral, Barcelona.
- (1981): *Los títulos*, Edhasa, Barcelona.
- (1986): *Rebañaduras*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- (1989): *La lectura es secreto*, Júcar, Madrid.
- (1958): *Poesía de la circunstancia. Cómo y por qué de la novela*, U. N. S., Bahía Blanca.

Memorias

- (1972): *Desde el amanecer*, Revista de Occidente, Madrid.
- (1982): *Alcancía*, Seix Barral, Barcelona.

Poesía

- (1936): *A la orilla de un pozo*, Héroe, Madrid,
- (1978): *Versos prohibidos*, Caballo griego para la poesía, Madrid.

Varios

—(1995): *Sueños y aventuras relatos para dejarse llevar*, Planeta, Madrid.

—(1986): *Valladolid vivencias y fotografías*, Grupo Pinciano, Valladolid.

—(1980): *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Cátedra, Madrid.

11. María Zambrano.

La razón poética, una forma — adecuada de espejar la vida —

BEATRIZ SIMÓ ROIG

Escribir sobre una filósofa... ¿Por qué María Zambrano? Porque es la única que tenemos. Que no se ofendan las filósofas actuales; me refiero a que es la única que se puede enfocar con cierta perspectiva histórica y cuya obra ha dado lugar a incontables estudios críticos y comentarios. Su nombre figura en el *Diccionario Filosófico* de Ferrater Mora, en el *Diccionario de las Mujeres en la Historia*, que coordina Cristina Segura Graíño, pero no en la *Historia de las mujeres en España*, pues es cierto que hasta su regreso del exilio, en 1984, aquí sólo la conocía una minoría de intelectuales.

La expresión de su pensamiento, por otra parte, logra borrar la distancia que siempre encontramos entre las palabras y las ideas; el interés está en cómo dice lo que dice, y ahí habría otra razón para insertarla en una lectura de la literatura castellana. Su filosofía es poética, no como intención estética añadida, sino que lo es, como dice Aranguren, entre otras cosas, por esas erosiones del lenguaje, esas transgresiones que sólo se permiten los poetas y que expresan una racionalidad no disciplinable. Así pues, razón poética. Aristóteles decía que un enigma consiste en juntar dos palabras imposibles y que designan una realidad, que tienen un referente. En esta línea, «la música callada», «la soledad sonora», «lo agrídulce», «lo claroscuro», «la razón poética» pertenecerían a lo enigmático y no a lo contradictorio.

Nietzsche ya había hablado, en *El crepúsculo de los ídolos*, de la razón en la filosofía, haciendo una crítica mordaz a su pretensión de captar la vida. Lo vital no puede ser constreñido a la forma conceptual que es la típica de la filosofía que Sócrates inició. El concepto no puede apresar la vida; para reflejarla es más apta, dice Nietzsche, la tragedia ática, que se vale de otros recursos: el equilibrio entre lo caótico con lo armónico (Dyonisos y Apolo), la fuerza de lo instintivo transmutado en intuición. Como forma poética está más cerca de la realidad de la vida porque particulariza, apresa lo individual en todos sus matices; la intuición siempre lo es de lo individual, mientras que el concepto, en la medida en que universaliza, pierde por el camino lo que de único posee la experiencia vital, y corrompe las fuerzas instintivas que latían en el lenguaje a favor de su propia autonomía para inclinarlo hacia el área abstracta de las ideas. La conceptualización de la experiencia, para este autor, separó el universo eidético y el instintivo en beneficio de lo racional y en franca desconfianza hacia lo pasional.

Valga esta alusión al vitalismo de Nietzsche para acercarnos a esta otra razón que

sí tendría capacidad para ser un reflejo de la vida. También hay que aludir a la razón vital de Ortega que, en opinión de Abellán, autor de una *Historia de la filosofía en el exilio*, es el núcleo de donde brotaría la razón poética. Esto me parece discutible, porque Zambrano se independizó muy pronto de su maestro. En la biografía de Moreno Sanz, queda reflejada esta anécdota de 1934: después de escribir *Hacia un saber sobre el alma* —territorio nuevo para la filosofía— Ortega la citó en su despacho y le dijo: «Aún no ha llegado usted aquí (señalándose) y ya quiere irse lejos». Y la propia Zambrano cuenta en *Delirio y destino* que cuando cerró la puerta de su casa, camino del exilio, se dejó una carpeta con todos los apuntes de su maestro y dudó en cogerlos. No lo hizo. Más tarde comprendió que su memoria los iría rescatando a medida que los fuese necesitando. Ahora bien, ¿qué podemos reconocer como débito a la razón vital? Tres aspectos: la desconfianza hacia una reducción de la razón a razón abstracta; que el conocimiento está plenamente arraigado a la vida y ésta se entiende como aquello que somos y que nos pasa y, por último, que por lo tanto, pensar es una función del vivir y la filosofía ha de manifestarse en un saber «a qué atenerse».

Pero en María Zambrano, ese saber a qué atenerse es un modo muy peculiar de entender la relación entre existencia y pensamiento. Donde Ortega dice que, en cuanto humanos, somos los únicos capaces de asistir a nuestra propia existencia, a diferencia de los infrahumanos que aunque puedan vivir no asisten a su existencia, Zambrano dice sencillamente *ADSUM*, título de uno de sus fragmentos; y digo fragmento porque así lo ha querido llamar ella en lugar de ensayo; parece que se presta más a su filosofía poética que es su estilo de pensar. Todos sus fragmentos son expresión de esa razón poética. Hay una obra, *Claves de la razón poética*, editada por Carmen Revilla, en la que se analizan, a la luz de ese modo de pensamiento, los temas más diversos: el exilio, la memoria, el pitagorismo, la piedad, el método, la crítica al racionalismo, etc. Ni media palabra que nos pudiera acercar a una clave feminista en su filosofía. Si las hay estudiadas, las desconozco; de modo que voy a tratar de transitar por su vida y sus escritos, siendo fiel, como ella reclama, a «aquello que pide ser sacado del silencio», en el fragmento de *Por qué se escribe*. Tratando pues de ser fieles, vamos a echar mano de algunos elementos que nos permitan situarnos en esa clave feminista.

Cómo la perciben y cómo la tratan sus colegas

De entre quienes estuvieron más cerca de ella en el camino de retorno del exilio, hay que citar a Rogelio Blanco, su albacea testamentario. Dice Blanco: «El pensamiento de María Zambrano, no por ser poético es menos filosófico, sino todo lo contrario. Ella une a su extraordinaria sensibilidad su misma condición femenina, que le permite captar ese susurro interior, sentir originario, para el que los hombres suelen

ser más opacos»^[1]. Y en otro lugar: «Zambrano reclama una razón femenina que renuncia humildemente a la coacción en el conocer y se deja poseer por la verdad, le sale al encuentro sin violentarla allí donde alborea, cuando surge de la noche de los ínfimos del alma y se abre a la luz gracias a la palabra. Preconiza una razón apasionada, intuitiva, totalizadora, que pone en juego al hombre completo, una razón poética» (Blanco, 1997: 34).

Miguel Morey, en su comentario a *La tumba de Antígona*, afirma que hay un movimiento de feminización de buena parte de los personajes masculinos, como dando a entender que, para componer el sentir trágico, el alma femenina es más apta, más atenta a esas razones del corazón que la razón siempre ignora. Abellán, abunda también en la idea de que esa razón poética estuvo favorecida por el ser femenino de Zambrano y que ella abrió el mundo de la filosofía a la mujer.

Es interesante comprobar lo inclinados que están estos estudiosos a reconocer la opacidad del género masculino para captar lo esencial. La sensibilidad, el ser femenino de esa razón sí que lo capta, es más apto para las cuestiones del corazón, no violenta ni coacciona como ellos, lo cual es un modo de reconocer el discurso sexualizado que les anima a la hora de racionalizar la realidad. Es curioso comprobar cómo ceden en esta cuestión.

En los *Papeles de Almagro*, resultado del Seminario sobre el pensamiento de María Zambrano, en 1983, en el que colaboraron numerosos autores, afirma Cioran, que la conoció en París:

«Basta con que una mujer se entregue a la filosofía para que se vuelva presuntuosa y agresiva o reaccione como una advenediza. Arrogante, al tiempo que insegura, visiblemente asombrada, parece a todas luces no hallarse en su elemento. ¿Cómo es posible que el malestar que tal situación inspira no se produzca jamás en presencia de María Zambrano? Me he hecho esta pregunta con frecuencia y creo haber hallado la respuesta: María Zambrano no ha vendido su alma a la Idea».^[2]

Tras aclarar la opinión que le merecen las mujeres que se dedican a la filosofía, hace de ella una excepción, una sacerdotisa capaz de redimir, por encima de la humana condición: el peligroso discurso de la excelencia. Por el contrario, en esta misma obra, los escritos de Savater y Aranguren creo que aciertan en su comprensión realista y rigurosa del pensamiento de Zambrano.

Hasta aquí una pequeña muestra de cómo es percibida por sus pares masculinos: la adoran.

¿Y los hechos? En *Delirio y destino*, obra autobiográfica, la vemos siempre rodeada de compañeros y no parece que sufra discriminación alguna, a menos que se le ocurra formar parte del «cenáculo» de Ortega, porque en esas esferas será

rechazada. En un viaje que hizo Savater a Ginebra para visitarla, ella le dijo que había sufrido lo indecible porque Don José Ortega no la quería. Dice de ella Moreno Sanz que en 1935, junto con Rosa Chacel, Maruja Mallo y Teresa León «era una de las pocas jóvenes mujeres que figuraban por derecho propio en los círculos intelectuales masculinos»^[3]. Parece que la intelectualidad emane de la masculinidad *per se* y si hay mujeres —pocas— están ahí *per accidens*, se han colado por sus méritos.

En 1939, ya en el exilio de Méjico, dio unas conferencias que le valieron grandes elogios de los que se hizo eco Octavio Paz. Publicó *Pensamiento y poesía en la vida española*, ejerciendo influencia notoria en el grupo poético «Taller», del que formaban parte poetas mejicanos y españoles como Giner, Imaz y Moreno Villa, pero Zambrano no pudo quedarse, como era su deseo, como residente en la Casa de España: sus colegas se la quitaron de encima y fue comisionada de modo permanente en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia. Eso sí, E Giner la evoca como alguien que, cuando llegaba, «su gracia natural lo presidía todo, una ternura que con su chispa aventajaba al sitio —sin que ella se perdiera— de la inteligencia viva, también presente». De nuevo los atributos femeninos velando el talento. Por el contrario, su estancia en Cuba, cercana al grupo «Orígenes», junto a poetas como Lezama Lima y Gustavo Pittaluga, fue de total participación.

Lo que dice de sí misma y de las mujeres

¿Qué nos dice ella directamente de las mujeres y de sí misma como mujer? Lo podemos ver en los dos fragmentos autobiográficos: *ADSUM*, que corresponde al primer capítulo de *Delirio y destino* y el artículo que escribe para la revista «Boteghe obscure», en su estancia en Roma, titulado *La multiplicidad de los tiempos*. Vemos que alude a sí misma en tercera persona y esa forma de objetivarse, de restringir el yo, ha sido interpretado fundamentalmente como rasgo de *humilitas*. Yo creo que esa objetivación lo que le permite es transitar con una gran libertad por los temas que aborda. En *ADSUM*, por la conciencia del ser y del desnacer, del sueño y de la lucidez más tensa. En este escrito hay un concepto clave de un filósofo presocrático, Anaximandro, que es «lo ápeiron», lo indeterminado, aquello que estaría en el origen de la naturaleza, de la armonía cósmica, y que vela porque ningún elemento acapare el espacio y el tiempo, para que no cometa la injusticia de ser a costa de los demás. De ahí la alternancia del día y la noche, de lo seco y lo húmedo, de las estaciones del año; cada vez que algo acapara el espacio, «lo ápeiron» lo repele a sus límites o lo hace volver a la igualdad de todo en la sustancia única. Este principio tiene una correspondencia con el concepto de justicia de Solón, que castiga la prepotencia y la prevaricación. Trasladada al cosmos, esta ley se traduce en alternancia efímera para que todo sea y tienda a la indiferenciación del todo en el seno de lo originario. Afirma Zambrano en *Filosofía y poesía*:

«No hay razón para que algo sea independiente, para que algo se aparte del todo y rompa su armonía. No hay motivo para que sea concedida la existencia a algo determinado y el que algo exista es ya una injusticia. Porque todo ser algo significa ser a costa de algo; ser a costa de que algo no sea».

Y en otro pasaje de la misma obra:

«La realidad poética no es sólo la que hay, la que es, sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia, pues todo tiene derecho a ser; hasta lo que no ha podido ser jamás».

Trata la pretensión del ser como una usurpación, se deslinda del ser de Parménides que identificaba ser con pensar y el no ser con lo que no se puede pensar. Esta pequeña incursión en metafísica nos permite comprender mejor ese haber nacido como pretensión de proyectarse en el ser, y entendemos también la admiración y el cariño que siente Zambrano hacia el personaje de Nina, en *Misericordia*, de Galdós, la cual, según ella, «no es» sino que se posa como una paloma.

Cuando me detuve en este principio tan sugerente en posibilidades, me pregunté por qué no se le habría ocurrido a Zambrano aplicarlo de forma crítica al tema de la existencia de las mujeres, dado que es uno de los más llamativos y que mejor se prestan a indagar acerca de la posible alternancia del ser femenino y del ser masculino, de la prepotencia del ser por parte de uno de ellos acaparando espacios físicos y dianoéticos. Ella tenía experiencia como excluida de esos espacios por «la demasía de ser» de que hicieron gala algunos de sus colegas o maestros. Dado que el feminismo en su acepción más inmediata es una teoría de la justicia, como bien dice Amelia Valcárcel, ¿cómo no aplicó un principio que vislumbró tan claramente para explicar otras zonas de la realidad al tema que nos ocupa?

Y junto a esa pregunta, otra: ¿Le preocupó el feminismo? ¿Se pronunció acerca de él? En el libro *Las filósofas*, de J. de Martino y M. Abruzesse, se afirma que era ajena al pensamiento feminista. Contrastando unas pocas fuentes, vemos que, en la citada biografía de Moreno Sanz, aparece en 1928 escribiendo en el periódico *El liberal*, de Madrid, en la columna *Mujeres*, donde publica una serie de doce artículos en los que defiende un «feminismo integrador». En 1934 volvió a ocuparse de la sección dedicada a la mujer en el semanario *Diablo mundo*, desde una postura política cada vez más a la izquierda puesto que el ambiente estaba en ebullición a causa de la represión por parte del ejército de la reciente revolución de Asturias. Recogiendo así la pregunta de por qué no aplicó el principio, «lo ápeiron», a la reflexión sobre la mujer, veamos si esto es del todo cierto a través de los personajes femeninos que le interesaron. He seleccionado dos históricos y dos literarios.

Eloísa (siglo XII)

En un artículo que publicó en 1945 en la revista *Sur*; de Buenos Aires, identifica a Eloísa con la existencia de la mujer en Occidente, una existencia idealizada que en el terreno amoroso hace de Eloísa sujeto de su pasión, alguien que se atrevió a existir, que se libró de la pasividad de la mujer para existir a la manera masculina, con figura y vida propias más allá de los sueños del varón. Pero ¿cómo se plasma en los hechos esa personalidad?

«Eloísa no aceptará sacrificio alguno de Abelardo, lo eleva por encima de toda igualdad y acepta, obligada por su tío el canónigo, el matrimonio, pero en secreto, para dejar a Abelardo en libertad de proseguir su sueño de altas dignidades eclesiásticas».

Y añade:

«Alma libremente esclava, hizo sacrificio de su amor a la libertad, quiso a su amante por encima de su amor, de la manera más contraria a esa dolencia moderna de los que se enamoran del amor: no ha querido el amor sino al hombre y a lo divino que en el hombre había».

Todo el artículo está impregnado de un sentido del existir como ofrecimiento propio del ser femenino; de la criatura identificada con su alma, y aquí Zambrano identifica a la mujer como alma del mundo y dice que, el hombre, que no está exento de ella, la ha eludido para ganar «el nous», el intelecto.

«El hombre ha perdido muchas veces su alma para sostener el *nous*; séale este pecado perdonado. No así a la mujer, que cuando pierde su alma parece no tener ya cosa alguna, mientras que al hombre desalmado aún le queda, aunque muy arriesgadamente, la prosecución de la razón».

Zambrano estima que la mujer no necesita personaje puesto que se percibe a sí misma de modo directo, mientras que el varón sí precisa de ese personaje para verse vivir.

Lou Andreas Salomé (Siglo XIX)

En un artículo del libro *Hacia un saber sobre el alma*, titulado «Lou Andreas Salomé», Zambrano acusa a esta autora poco menos que de no haber correspondido

al amor de Nietzsche, de haberle expuesto así a su destino de la sinrazón. Dice: «Tremendo destino es para una mujer no poder detenerse, no aceptar elevar su feminidad a norma luminosa, aquietadora y alentadora de la vida de un hombre». Ahora comprendemos que Cioran la requiriese en encrucijadas de caminos como ángel consolador. Y sigue diciendo:

«Si algo es la mujer en la vida de un hombre como Nietzsche, y quizá de todo hombre, es creadora de orden. Ordenar graciosamente la barbarie de los instintos, la selva de los sentimientos, la contradicción de los anhelos, fue la misión que declinó L. A. Salomé. Sin generosidad para penetrar en el círculo de su vida y sin vocación para colocarse de un salto arriba, alta, quieta, lejana».

Esta mujer, antítesis de Eloísa, era perfectamente independiente tanto en lo intelectual como en lo económico. Ajena a todo convencionalismo, tenía un ideal de vida que apostaba por la dedicación a la amistad y al estudio. Este intento lo esbozó con Nietzsche y con Paul Rée, pero los dos se enamoraron de ella y no pudo llevarse a cabo la «Santa Trinidad». Años más tarde, Rée se tiró por un barranco y Nietzsche entró en la locura. (Hay que agradecerles, por lo menos, que en vez de matarla a ella por no quererlos, como sucede hoy tan a menudo, se aniquilaran ellos). Zambrano, en la piedad que Nietzsche le inspira, quizá no tiene en cuenta que a Lou, según sus propias palabras, la admiración que sentía por Nietzsche como filósofo no le impedía sentir una repugnancia hacia él como hombre; de modo que la generosidad, la vocación de quietud que efectivamente no tenía Lou, no pueden catalogarse como carencias pues prescinden de lo que ella quiere ser y desde luego no creo que tuviera el menor interés por crear orden ni ser aliento ni reposo de nadie. Lo cierto es que la propia Zambrano se divorció al poco tiempo de casarse. No parece que estuviese dispuesta a consentir que otro fuese a costa de su ser, y aquí a costa muy directamente, pues a su marido no le entusiasmaba trabajar, por lo poco que se sabe de esta ruptura.

Antígona (Personaje de tragedia)

La tumba de Antígona, recreación del personaje de Sófocles, es el universal personaje femenino. A ojos de Zambrano, es la que sufre la categoría de desamparo profundamente, la abandonada radical: por su familia, por la ciudad, por sus dioses. Su vida estéril transita a ciegas, es la vida de un hombre que se ha quedado sin vista por no tener a dónde ir. La ausencia de meta, de proyecto, priva de eficacia y de sentido el órgano que la podría vislumbrar. Esta categoría del desamparo la traba

Zambrano con la experiencia del exilio por cuanto que el exiliado se percata del carácter ilusorio de las cosas concretas que le hacen creer que no está solo; en esto consiste el abandono, no en sentirse, sino en saberse solo. De modo que este personaje, expresión máxima de la reconciliación entre poesía y filosofía, absorbe culpabilidad e inocencia y, a la vez, es la extrema lucidez de la conciencia.

Zambrano imagina otro desenlace para Antígona: enterrada viva, tiene dentro de su tumba un amoroso delirio en el que revive los conflictos que han desgarrado su vida; es visitada por los fantasmas de aquellos que encarnaron en su pasado los designios de un destino que la exceden. Enterrada viva, rememora esa lucha entre las leyes de la sangre y las de la ciudad, que tuvo que transgredir. Zambrano se busca en Antígona —a decir de Miguel Morey en su artículo sobre la cuestión— como en un espejo íntimo y remoto e interroga en ese origen anterior a la escisión entre filosofía y poesía a la aurora de la conciencia, no la de un yo sujeto restringido, sigue diciendo Morey, sino la de un ser entero que despierta a la luz y al tiempo.

Es claro que la Antígona de Zambrano se sitúa en ese espacio de duermevela, en que ni muerta ni viva espera renacer a la aurora, en que busca encontrarse con el pensamiento. Pero esa insistencia en el sujeto restringido, en la demasía del sujeto, del yo, de la conciencia de sí que parece ofrecer Antígona en sacrificio, es lo que previamente ha de darse como posibilidad para hablar de «ese ser entero que despierta a la luz» al que acabamos de aludir. Para referirnos poéticamente a él, hay que pasar por el sujeto de la enunciación y ese siempre es un yo, una conciencia. De acuerdo, no hablemos de ese sujeto tan poco poético, supongámoslo, porque la auténtica restricción está en desconocerlo. En definitiva, la propia Zambrano afirmará que el hombre no está entero en la filosofía ni en la poesía:

«En la poesía encontramos al hombre individual, en la filosofía al hombre en lo universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don por gracia. La filosofía es búsqueda con método. Sólo algunos afortunados mortales han podido trabar pensamiento y poesía en una sola forma expresiva».

No parece saber que ella es una de esas afortunadas.

Nina (de Misericordia, de Galdós)

Galdós muestra en sus novelas la sustancia de la vida, lo que queda oculto en la trascendencia de lo histórico. El personaje de Nina es una belleza como sugerencia, pero es una injusticia como paradigma. Representa la negación de sí para que los demás sean. Y ni siquiera podemos decir la negación, porque su conciencia de sí es servir, de modo que no se acaba de ver lo que haya que negar. Nina no es, no está,

dice Zambrano, se posa. ¿Qué elección ha tenido? La estructura de su ser en el mundo está tan condicionada por un «estar al servicio» que no importa siquiera al servicio de quién. En su pretendido heroísmo, falta algo tan esencial como la libertad y esa carencia se resuelve en un «dejarse hacer» por las circunstancias, acudiendo a todo y a todos.

No podemos dejar de referirnos al personaje de Mordejai. En un momento de la novela, le pega una paliza a Nina que por poco la mata (menos mal que es ciego), sin mayor derecho que el que le procura el apego que siente hacia ella y el haberse enterado de que hay un galán bonito, el desgraciado caballero Ponte, nada menos, recogido en casa de su señora. También a él le ve cierta poesía Zambrano. Es cierto que *a posteriori* se puede reconocer el bien que un personaje como Nina puede representar en la vida de cualquier persona, pero resulta inadmisibles pensar o proponer que la dicha y la posibilidad de ser de los demás dependan de la esclavitud de alguien, que casi siempre es mujer.

Su propia identidad

Y es que, por todo lo expuesto, María Zambrano no sentía apego hacia su propia identidad, y del mismo modo que habla de sí misma en tercera persona, se inventa un personaje literario llamado Ana de Cambantes, que es uno de sus heterónimos, de quien dice que ella no es un sujeto, sino algo que sucede, algo que pasa, algo inasible.

«Un día le pregunta, Ana, ¿quién eres? Soy tu identidad. Porque sí, Ana, eres mi identidad. Yo no te alcanzaré nunca, nunca te podré tener a mi lado. Te dejo así y yo me quedo... ¿vacía? ¿plena? no; simplemente así, aceptando que mi identidad ande así, transvolando tan fuera de mí».

Zambrano se nos escapa de nuevo cuando acepta no alcanzar nunca esa coincidencia entre el ser y el existir porque está en constante metamorfosis, al igual que esa metáfora de su identidad que se escapa de ella. Lo suyo más parece una cesión gratuita de sí misma. Cabría preguntarse si el hecho de ser mujer es relevante a la hora de aceptar un desasimiento semejante. ¿Sería pensable en un hombre una identidad alejada? Y englobando estas dos preguntas, cualquiera que sea la respuesta, ¿es una cuestión de género, del modo en que las mujeres se perciben *per se* o *per educationem*? Es decir ¿por interiorización de mecanismos que hacen que se encuentre natural renunciar a los propios deseos y con ese rodaje previo a la propia identidad?

De todos modos, a María Zambrano no la podemos encorsetar en situaciones o estados sobre los que pesen elementos que ella no haya reasumido. Tenía suficiente

talento y carácter como para orientarse y elegir.

Bibliografía

Zambrano, María (1937): *Los intelectuales en el drama de España*, Santiago de Chile, Panorama.

—(1960): *La España de Galdós*, Madrid, Taurus.

—(1967): *La tumba de Antígona*, Méjico, Siglo XXI.

—(1987): *Filosofía y poesía*, Méjico, F.C.E.

—(1987): *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.

— (1989): *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori.

— (1991): *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Ayuso.

— (1992): *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela.

—(1995): *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú.

AA. VV. (1983): *Papeles de Almagro*, Madrid, Zero.

Abellán, José Luis (1976): *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus.

Blanco, Rogelio (1997): *Zambrano*, Madrid, Ediciones del Orto.

Moreno Sanz, Jesús (1993): *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Siruela.

Revilla, Carmen (1998): *Las claves de la razón poética*, Madrid, Trotta.

12. El difícil arte de la memoria: *L' hora violeta,* — de Montserrat Roig —

FINA LLORCA ANTOLÍN

«Només existeix alió que ha estat escrit». (Montserrat Roig)
«[...] el libro está vivo solamente cuando su forma, intencionalidad
y plan no se comprenden» (Doris Lessing, *El cuaderno dorado*^[1])

Durante la redacción de este capítulo, encontré un artículo que explicitaba algo de mi modo de trabajar. Pertenece al volumen *Otramente: lectura y escritura feministas*, y se titula «Leyéndonos nosotras mismas: Hacia una teoría feminista de la lectura» (1999). El artículo es de 1989, y su autora, Patrocinio P. Schweickart. Extraigo de él unas palabras, que no son de la autora, sino citadas de otro texto, porque me pareció un modo muy bello de iluminar lo que yo intentaba hacer, y por este motivo empiezo con estas palabras prestadas. «Un libro es no sólo un libro; es un medio a través del cual alguien que escribe preserva ideas (de ella)^[2], sentimientos (de ella), modos de soñar y de vivir (de ella). Es un modo de proteger la identidad (de ella) de la muerte... Entonces, entender una obra literaria es permitir que la persona que la escribió se nos revele dentro de nosotras (Poulet, 1980: 46)». Entre otras cosas, la tarea de la lectora, de la estudiosa, puede ser la de preservar, defender, conservar, recordar, rescatar... ideas, sentimientos, modos de soñar y de vivir de la autora leída. En este caso, Montserrat Roig.

¿Quién era Montserrat Roig?

Montserrat Roig (1946-1991) nace y pertenece a una generación que, aunque no ha vivido la guerra, la palpa todavía a su alrededor^[3]. Roig llega a la Universidad de Barcelona, en pleno franquismo, hacia el 1963-64 y se licencia en Filosofía y Letras. Pasa el curso 1973-74 como lectora en Bristol. No es su única experiencia docente: en 1983 dicta un par de cursos en Glasgow y, en 1990, en Arizona State University. Su actividad profesional principal, la «alimenticia», fue la periodística. Según Cristina Dupláa en *La voz testimonial de Montserrat Roig* (1996), a la cual me referiré en diversas ocasiones, colaboró en numerosas publicaciones periódicas, en catalán y en castellano. También en su actividad en televisión utilizaba

alternativamente las dos lenguas, pero su lengua de creación es exclusivamente el catalán. Duplúa califica esta situación como «esquizofrénica». También lo hace Roig: en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*^[4] (1991). Es una situación impuesta por el hecho de que «el periodismo escrito en catalán es prácticamente inexistente en la década de los setenta y todavía muy limitado en la de los ochenta» (Duplúa, 1996: 105). A la pregunta —en aquellos años, inevitable— que le hacen a Roig de por qué escribe en catalán, responde: «Primer, perquè és la meva llengua; segon, perquè és una llengua literaria; i tercer, perquè em dona la gana^[5]». Cita por fin Duplúa unas conversaciones con la también escritora Maria-Aurèlia Campmany. Ambas aseguran que no se consideran bilingües: «Són els altres, els que ens fan bilingües. Sempre hi ha una diferencia de registres entre les llengües que dominem, o creiem dominar. I és una sort quan la teva llengua materna és, alhora, la teva llengua literaria» (1996:107).

Roig asegura: «Les lectures [...] em van convèncer que jo no servia a la llengua, sinó que em servia d'ella per a narrar. No volia canviar de llengua. No podia. Si ho feia, em passaria el que deia Cioran, que acabarla escrivint les cartes d'amor amb diccionari».

Y para terminar, «La pàtria no és només la infantesa, però tampoc és la llengua. La pàtria és totes dues coses alhora».

Una segunda esquizofrenia para Roig es la del oficio: periodista/novelistas; entre «l'ansia d'investigar sobre la realitat, que va molt més lligada a la feina periodística i que m'agrada molt, i l'altra, que és més de ficció purament literària». Esta inquietud es la que desarrolla en *Els catalans als camps nazis* y en *L'agulla daurada*, y es la que no sabe si seguir antes de empezar la novela *L'hora violeta*, que ahora comentamos.

En su conversación con Maria Aurèlia Campmany hablan también de los libros «de encargo», puesto que ambas escribieron unos cuantos. «M'agradaria que m'encarreguessin una novel·la», dice Maria Aurèlia. «Es que, les novel·les, no ens les demanaran mai... [...] Cap societat exigeix novel·les, i també afortunadament! I aixó vol dir que escris la novel·la quan vols, quan et dona la gana, quan pots, quan tens les teves hores... I és realment el teu producte, perquè l'has fet amb una llibertat total».

¿Qué está dispuesta y qué no está dispuesta a hacer Roig en su obra narrativa? A esta pregunta responde tajantemente la misma Roig en unos «Diálogos en Barcelona» con la también escritora Isabel-Clara Simó, publicados en 1985: «Allò que no estic disposada a fer, em sap molt de greu, és una novel·la on surtin dones com a personatges positius. No em dóna la gana fer pamflets feministes. Per a mi, la literatura és una altra cosa: la creació d'un món autònom, la possibilitat de tornar a viure una altra vegada a través d'una història i d'uns personatges, tot atorgant una importància fonamental a Festil i al llenguatge. Però no faré el que va succeir amb el realisme socialista, no faré realisme feminista» (1985:86).

Y más adelante: «Amb la literatura intentes precisament explicar el misteri, allò que no entens [...] Però que no em demanin que a les nieves novel·les apareguin dones meravelloses, dones d'una peça. Les dones no som ni meravelloses ni d'una peça. Som plenes de pors, d'angoixes, de la mateixa manera que els homes».

Seguramente, éste es un punto importante: no quiere hacer panfletos feministas, no quiere construir personajes solamente positivos, por muy femeninos que sean. El margen de lo «políticamente correcto» como único horizonte no le sirve para hacer literatura. La literatura es para Roig indagación, memoria, estilo, lenguaje. Y esto, sin olvidar que es la misma escritora quien se encarga del texto divulgativo *El feminismo* (1984), del cual me interesa rescatar el título de una primera edición (1981): *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*. En las primeras páginas se pueden leer estas palabras, que me parecen actuales y lúcidas:

«Todavía en nuestros tiempos (1981, primera edición; 1984, la segunda) la palabra feminismo da miedo. Todavía ser 'feminista' significa, para algunas mujeres, distanciarse de los hombres, ser una mujer distinta, agresiva, amenazadora de la paz y la convivencia. [...] A lo largo de la historia de la Humanidad, ha habido pocos movimientos tan anatemizados, ridiculizados e incluso ignorados como el feminismo».

Observemos la gradación de adjetivos y la rara vigencia que mantienen estas palabras.

Un acercamiento a la novela *L' hora violeta*

Como lectora, me parece haber aprendido que un libro, una novela en este caso, exactamente igual que una persona, es lo que es y no otra cosa, y que la sabiduría de preguntarle lo que queremos saber, de encontrar lo que puede darnos y no pretender lo que no puede darnos, está precisamente en nosotras y en nosotros, lectoras y lectores. Por otra parte, yo comparto con T. S. Eliot (1999) la convicción de que ante un libro, ante un autor o autora, hemos de saber decir: «quizás no perdurará en la Historia de la Literatura»^[6]; o bien: «quizás ya se esté olvidando, pero su obra es buena para mí». Podemos preguntarnos a propósito de cada uno de los textos: ¿Responde a alguna de mis preguntas, o bien: me plantea otras preguntas que quiero plantearme; me abre puertas, me recupera un tiempo, o unas figuras? Las teóricas de los feminismos literarios alertan una y otra vez sobre la manera de leer los libros de autoría femenina. La ya mencionada Patrocinio Schweickart cita en el mismo artículo a Anette Kolodny:

«En la medida en que la literatura misma es una institución social, la lectura es también una actividad altamente socializada [...]. Leemos bien y con placer aquello que ya sabemos leer; y lo que sabemos leer depende en gran medida de aquello que ya hemos leído (obras a partir de las cuales hemos desarrollado nuestras expectativas y aprendido nuestras estrategias de interpretación). Entonces lo que escogemos leer —y por extensión, enseñar y por ende «canonizar»— se desprende de nuestras lecturas previas» (1999:133).

Schweickart continúa observando la necesidad de revisar, en primer lugar el canon androcéntrico, que genera estrategias de interpretación androcéntricas, que favorecen la canonización de textos androcéntricos, y así progresivamente. Por una parte hay que revisar el canon, y luego «desarrollar estrategias de lectura que resulten coherentes con los intereses, experiencias y recursos formales que constituyen estos textos» (1999:133).

Volviendo a nuestra novela, mi propia impresión personal de lectora (lectora de poco más de veinte años^[7]) en 1980 fue la de que los personajes femeninos que se movían en sus páginas eran demasiado (de)pendientes de los personajes masculinos. No apreciaba entonces toda la serie de cuestiones importantísimas que la novela planteaba, que planteaban justamente estos personajes femeninos. Cuestiones que continúan siendo importantes, decisivas, cuestiones por las que continuamos preguntándonos. Veinte años después, me parece importante recorrer estas preguntas que en 1980 Montserrat Roig se/nos formulaba en esta novela.

Dos observaciones previas

Primera: Quisiera comentar el texto de la contraportada, que suele ir a cargo de la editorial. En este texto se nos habla del «fracaso de tres mujeres que son una sola». El fracaso^[8] ante tres tipos de hombre (no se nos dice esta vez que los tres pudieran ser también uno solo). Si nos fijamos bien, estas palabras son toda una lectura de la novela^[9], puesto que también se podría decir que se trata de una victoria: la de tres mujeres que, como dice más adelante el texto, entienden que «han de mirar el mundo sin el filtro de otra mirada, con sus propios ojos», no sé si por intuición, o racionalmente (continúo refiriéndome al texto), o las dos cosas a la vez. Se podría decir que se trata de tres mujeres que asumen su propia vida en primera persona, que no tienen miedo de plantearse preguntas, de asumir riesgos vitales, o responsabilidades, aunque arrastren el lastre de unas relaciones siempre infelices con hombres diversos. Tres mujeres con un alto grado de lucidez. Esto las puede hacer valiosas para nosotras, lectoras.

Y segunda: No sé si leyendo esta novela se saca la impresión de que hay en ella

mucho material autobiográfico. Sí y no: hay que desconfiar de esta impresión. También lo hay, por ejemplo, en la narrativa de Rodoreda, con la diferencia de que ésta es una autora que se preocupa de «ocultarlo» y de ocultarse. Para Rodoreda, la autora no tiene que «verse», no tiene que notarse, y si rechaza sus primeras obras es porque en ellas le parece que se nota demasiado su mano; es decir, su experiencia (que continúa estando en sus obras de madurez, pero entonces ha conseguido que no se vea). Roig no parece tener este afán de ocultación, pero —repito— hay que desconfiar siempre. «Escrivim sobre alió que coneixem», admite la autora invocando a Faulkner, pero la experiencia es siempre reelaborada hasta convertirse en una mentira que persigue algo de verdad.

Una anécdota que Montserrat Roig cuenta en *Digues que m'estimes* servirá para ilustrar este mecanismo. De pequeña, odiaba a su hermana recién nacida: celos de princesa destronada. Hubiera querido matarla. Uno de sus primeros recuerdos es cómo la empuja escaleras abajo y cómo la pequeña rueda hasta el rellano. Su madre, de mayor, la desengaña: no fue ella quien la empujó, porque estaba a su lado, viéndola caer. Pero el hecho de querer matarla, de querer que se hiciera daño, puede ser más verdad que el casual hallarse al lado de la madre, viendo sin intervenir. Recordaba que esta escena está aprovechada colocando en ella a Pere y a Natalia, hijos de Judit. Esta es, precisamente, la transformación que opera la literatura: cuenta una verdad más verdadera que la anecdótica, histórica, aquello de: «yo no fui».

Observemos cómo la novela, encargada por razones de amistad por una mujer a otra mujer, y que trata de la relación entre dos mujeres (aunque fueran de la burguesía y con poca conciencia social), nos narra también la vida de otras tres: Norma, Natalia, Agnés. Dos de ellas, inmersas en la actividad intelectual (fotógrafa, una; escritora, la otra), mientras la tercera encarnaría el tipo de la esposa y madre, aunque los papeles se confunden: también Norma tiene hijos, y Agnés trabaja (no es ama de casa en exclusiva). No son personajes «de una pieza», sino contradictorios, como las mujeres reales. Como observa Ciplijauskaité al tratar de esta novela: «la mujer fuerte va revelando sus debilidades mientras que la mujercita tradicional, que no aspira a escritora, que sólo hace de esposa y trabaja no por amor a la profesión, sino por ganarse el pan de cada día, va adquiriendo fuerzas» (1988: 71). Y la narra con frecuencia en primera persona, o dando la voz a una mujer para hablar de otra mujer (o de un hombre). Naturalmente todo esto es intencionado. Se trata, por una parte, de querer establecer una genealogía: buscar indicios, en la generación que nos precedió, de relaciones de amistad, de solidaridad, de amor, entre mujeres; por otra, de dar voz a la historia contada por las mujeres; de dar la versión desde una mirada de mujer.

En resumen, me interesa en el fondo aquello que Adrienne Rich dice que, para la «crítica literaria feminista radical», la obra es, antes que nada «una clave para entender cómo vivimos, cómo hemos venido viviendo, cómo nos han llevado a imaginarnos a nosotras mismas, cómo nuestro lenguaje nos ha servido al mismo tiempo de cepo y de liberación» (De *Reading as a Revision*, extraído por Carmen

Martín Gaité en *Desde la ventana*, 1993: 31).

Cuestiones de estructura

La novela *L' hora violeta*, publicada en 1980, pertenece y cierra lo que el crítico Alex Broch considera «el primer ciclo narrativo» de Montserrat Roig, el que está bajo el signo de la crónica. Observemos la temporalidad reflejada en los títulos: «adéu», «temps», «hora». Un segundo momento narrativo estaría marcado por alusiones al campo musical: «cant», «ópera», «veu», que son tres indagaciones diferentes, tres propuestas situadas en otro ámbito, ahora ligado a la música. La música hace acto de presencia también en *L' hora violeta*. Si Norma, que ha sido identificada como *alterego* de la autora, se llama así es por la Norma de Bellini, quien, como ella,

«no vol renunciar a res. Ni al món deis homes, ni a ser plenament dona (36).
[...] Vol viure de manera intensa la vida privada i la pública».

Recordemos que también Agnés, cuando ya ha tomado su decisión respecto al marido —que quisiera volver a casa, al final de la novela—, pone en el tocadiscos, simbólicamente, la ópera *Norma*:

«[...] sota la dutxa seguia la *Casta diva* cantada per la Montserrat Caballé.
Quant de temps feia que no plorava sota la dutxa?».

Creo, a propósito de esta escena, que lágrimas y ducha pueden relacionarse con un momento de renacimiento, de metamorfosis. A pesar de la opinión contraria de Ciplijauskaité. Si Agnés se nos presenta siempre en casa ¿en dónde va a darse su epifanía? Justamente en casa, y en contacto con el agua, que permite, desde la simbolización de todos los tiempos, el renacimiento. Es un renacimiento sin duda doméstico, «d' estar per casa», pero un renacimiento.

Quiero insistir en la imagen de Norma, la *casta diva* que ha pretendido, quizás vanamente, hacerlo todo, serlo todo a la vez: virgen y enamorada (del enemigo), madre y dedicada a su pueblo. Al final, sólo encuentra camino en la muerte. Con frecuencia, para las mujeres el complemento directo de «quererlo todo» se concreta en dos cosas, tradicionalmente incompatibles, e incompatibles todavía para tan sólo una generación anterior y para parte de la actual. Incompatibles todavía en la consciencia de muchas mujeres. Quererlo todo significa pretender aunar la maternidad y la creación intelectual. Los dos procesos creativos, por mucho que se asimilen, me parecen, como más de una escritora opina al ser interpelada sobre el tema, inasimilables. Leamos las declaraciones de la propia Roig en una entrevista con

Maria Aurelia Campmany:

«Jo no volia elegir. En aquella època em vaig enrabiari amb la Simone de Beauvoir quan, en un moment de les seves memòries, diu: ‘Jo vull ser escriptora i els meus fills són les meves obres’. Jo no veia aquesta separació. Jo crec que una cosa són els fills i l'altra són les obres. I hi ha una diferència molt important: una obra, la pots llençar a les escombraries i un fill no! Si no t'agrada un fill, l'has d'aguantar tota la vida. Jo no volia elegir, doncs, entre una cosa i l'altra, sinó que creia que ho podia fer tot. Evidentment, pagues un preu. És molt més difícil tot. Però no ho vaig dubtar» (1991:22).

Sólo una generación anterior, la también escritora Maria Aurèlia Campmany con quien conversa Roig en esta entrevista, cuenta en uno de sus escritos autobiográficos cómo se plantea en un cierto momento que no va a ser una mujer tradicional y liga esta decisión a la de no tener hijos. La escena es aparentemente divertida: dejan a su cargo al hijo pequeño de una amiga; le da la papilla y el niño la escupe sin miramientos. Allí descubre que no quiere ser una «dona com cal. Mai no tindria cap fill. Passés el que passés, sempre faria el que voldria» (*Això era i no era*, 1989: 126). Roig en cambio, una generación más tarde, explica que hubiera entendido como una renuncia el hecho de no tener hijos. Unas y otras supieron el precio de estas decisiones, que la generación de mujeres anterior no había podido tomar. En la misma entrevista, Campmany reflexiona con Roig sobre esta diferencia entre las dos, que consideran que se corresponde bastante bien con dos generaciones distintas. Pregunta Montserrat Roig al final:

— «Però, ¿que et sap greu?

— No i sí, totes dues coses, no i sí. No em sap greu en la mesura que crec que no m'he equivocat per a la meua vida... Però sí que de vegades pensó, mira, t'he enveja de la Montserrat Roig, ara té dos *pimpollos*, que ja deuen ser unes personetes grans...».

El artículo «Un dilema que fa somriure», de *Un pensament de sal, un pessic de pebre* (1993), es bastante conclusivo respecto a la opinión de Roig unos años más tarde.

Finalmente, quiero recoger otro testimonio, el de la poeta Maria-Mercè Marçal (1952-1998). En su poesía canta una maternidad nada mitificada, sino contradictoria e indagante. Marçal, en el prólogo a la novela de Helena Valentí, escribe de la maternidad como un proyecto:

«totalitzador que [...] signifi(ca)qui alhora una afirmado individual, una

dimensió social evident —una feina, un compromís afectiu, una responsabilitat, una certa obra «civilitzadora»— i, per la seva dimensió biològica, una estreta connexió amb la natura» (Marçal, 1998:18-19),

uno de los pocos proyectos totalizadores en nuestro mundo fragmentado. Margal continúa diciendo que seguramente no hay una correspondencia de este proyecto global para los sujetos masculinos, al menos en el mundo contemporáneo.

Recordemos, en cambio, cómo, unos años antes, se había escrito la experiencia de la maternidad para un personaje como Colometa en *La Plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda: «Era com si m'haguessin buidat de mi per omplir-me d'alguna cosa molt estranya» (1998: 64). Podríamos continuar esta digresión sobre la textualización de la maternidad en Roig y otras autoras contemporáneas. Lo que unas y otras están haciendo es reflexionar desde la escritura sobre unas vivencias de mujer tradicionalmente excluidas de la literatura, y esto ya es algo que considero valioso.

Volvamos a *L'hora violeta*. ¿Cómo está organizada la novela?

Precedido por tres dedicatorias, se incluye el poema de T. S. Eliot (en inglés y en catalán) que da título a la novela. Pero La hora violeta no es como podíamos haber pensado, la «hora del feminismo», sino una hora indefinida del crepúsculo en la que la luz «ya no» es del día, y a la vez, «todavía no» es (de la noche). Y lo digo con estas palabras parafraseando el título de uno de los apartados, «La mirada bizca», de su último libro, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* que, según la autora, es una recopilación de cuadernos dispersos con reflexiones sobre la escritura, sobre la literatura, sobre la memoria. Justamente «Del ja no a Pencara no» es el apartado dedicado a la escritura femenina, el que lleva por título «La mirada bórnia», la mirada bizca. Allí explica:

«La dona, dones, ha passat d'espia darrere la cortina i viure la fantasía que el món li pertany, sense haver navegat cap a Ítaca perquè, segons la literatura, ella *era* Ítaca. Ha participat de la fantasía de l'aventura, però encara no ha dit que vol que un home l'esperí a Ítaca. No ha fet els mapes de l'aventura, no ha navegat mai. [...] Ara ja no contempla el món de darrere les cortines, però espia davant el televisor. Passiva. [...] Però aquesta dona pot convertir la seva mirada en activa si recorda que també mira amb els ulls de la ment, amb els ulls de la memòria. I aquesta resta oculta, viva encara, darrere el peda? de la seva mirada interior».

No estamos, pues, autorizadas a entender la hora violeta como la hora de las mujeres, pero «la feliz coincidencia», como la califica Roig, hace que se pueda establecer una analogía —al menos, poética entre los dos conceptos. Todavía no navega como Ulises, y ningún Ulises la espera en Itaca, pero puede expresar el deseo

de navegar. Son ya muchas, las escritoras que ponen en palabras esta ambición: «Eu tamén navegar!»^[10], escribe en 1992 la poeta gallega Xohana Torres, y a este grito puesto en boca de una Penélope reinterpretada se pueden sumar muchas de las escritoras contemporáneas.

Sigue una página con el árbol genealógico de las familias Miralpeix y Ventura-Claret (la de las tres generaciones de Mundetes, «les Mundetes de l'Eixample» que aparecen en las dos primeras novelas de la saga). Esto nos puede hacer creer que la novela va a tratar de las dos generaciones anteriores a la autora (nacida en 1946), pero no va a ser exactamente así. Quizá haya que explicar que el primer libro de la autora, un libro de narraciones reunidas bajo el título *Molta roba i poc sabó* (1971), que ganó el Premio Víctor Catalá, partía de unas palabras del escritor Josep María de Sagarra, autor de una gran novela sobre la burguesía catalana, *Vida privada*:

«[...] una dona vella que ha viscut molt manté, mes que un home, l'empremta del passat i la sensible permanència de tots els records. Perquè la dona té uns nervis més passius, té una ànima més receptiva, no es gasta ni es deixa anar tota en l'acció com un home, és més avara i més previsor; dins deis plecs de la seva pell arrugada, té la bona fe de col·leccionar-hi allò que no es veu i només es respira: el perfum de la història» (Sagarra, 1994: 130).

A Roig le atrae, sin duda, esta última frase, y la reescribe:

«Els qui et precediren en l'existència varen malmetre la teva possible lucidesa. Els qui et foren contemporanis enderrocaren la teva vitalitat, la teva grandesa, i t'enfonsaren en la còmoda evidència deis seus principis carrinclons. Els qui et succeïren no et saberen entendre i et cregueren [...] també representant d'aquelles dèries místiques que havien sostingut la moral deis forts. Tots plegats et dictaren les normes que haurien de menar la teva vida pels viaranys de la inconsciència.

Perquè tu no ho saberes, tot això, perquè passares peí món en silenci, imperceptiblement, amb la lleugeresa pròpia deis qui parlen per dintre [...]. I ara, [...] intentaré d'edificar per a tu el perfum de la història» (Roig, 1995:24-25).

Es importante que Roig se proponga «construir», más que reconstruir, el perfume de la historia. Y lo hace a través de la historia de las mujeres de tres generaciones. Lo sigue haciendo en sus dos novelas siguientes (*Ramona, adéu* y *El temps de les cireres*). Esto, justamente, es también lo que le pide (en un apartado con fecha: «Primavera de 1979») a la autora su amiga Natalia (nacida en 1938) —quien, no por casualidad, se llama como la protagonista de la novela de Mercè Rodoreda, *La Plaça*

del Diamant, y de su propia novela anterior, *El temps de les cireres*, con la que ganó el Premi Sant Jordi de novela, el más prestigioso en lengua catalana, en 1976—.

Esta Natàlia ha vivido unos años, huyendo del triste ambiente del franquismo, en Londres. Vuelve, tras una historia amorosa acabada, a Barcelona; allí se siente fuera de lugar, y pretende recuperar el pasado a través de la escritura. Pero ella es fotógrafa, no sabe escribir («Em fa por crear; sé que mai no arribaré a aconseguir l'harmonia entre la meva experiència sensorial i mental i la realitat que ajuda a fer-la viva»), así que pone en manos de su amiga la historia de su madre (y ya tenemos aquí la ambivalencia de sentimientos hacia la madre real/simbólica, que se mueve entre la matrofobia y el deseo de encontrar un «orden materno» en el que insertarse) y de una amiga, de quien ha encontrado papeles (cartas, un dietario, notas propias) a la muerte de su padre.

La amiga/autora de la novela se resiste alegando el cansancio del trabajo que ya ha acabado (justamente el que ha acabado Roig: *Els catalans als camps nazis*, 1977, Premi de la Crítica), los proyectos que la seducen más: las condiciones de vida de las personas inmigradas, personificadas esta vez en las porteras de l'Eixample; una niña asesinada por su propia madre; las enfermas del manicomio de Sant Boi (un tema que más de una vez vuelve a mencionar...). Pero Natalia insiste a través de una carta, que se alterna, también en primera persona, con la voz de la autora. Acabará convencida. En esta especie de preámbulo (Primavera 1979), sabremos también que Natalia, una de las tres mujeres (Natalia, Norma, Agnés) de la novela, está viviendo una relación amorosa con Jordi, quien piensa volver con su mujer, Agnés, quizás menos exigente que la amante.

La novela propiamente dicha empieza, a partir de la página 21, con la primera de las cuatro «horas»: la «perduda» y, entre paréntesis, «La Natalia i l'Agnés». En la página 23, y en mayúsculas, «La Natalia llegeix l'Odissea en una illa del Mediterrani». ¿Y por qué *La Odissea*? Tenemos ya una amplia tradición de reescritura femenina —¡y masculina!— acerca de la Odisea («Eu tamén navegar!»). Ya hemos visto la referencia a Itaca, entresacada de *Digues que m'estimes*. También allí decía:

«Rosa Chacel va declarar en un diari que si les dones volien incorporar-se a la cultura havien de comentar per *l'Odissea* o *l'Antic Testament*, que es el més antic que tenim. Segons Tescrptora, allí hi són totes les dones, la seva vida espiritual, els seus pecats i les seves virtuts».

¿Pero, de qué manera hemos de leer la *Odissea* / los mitos / el arte / la literatura que hemos heredado? Responde Roig: «Como nos dé la gana». Es importante no entender esta afirmación como la ley del capricho, sino como una reivindicación de autoridad para interpretar, exactamente igual que lo ha hecho y lo hace el lector masculino, la crítica masculina. Se explica Roig:

«[...] calculem la jugada: si els homes han confós les figures mítiques femenines de la literatura i de la història de l'art amb biografies de dones reals, nosaltres no podem fer el mateix. Aleshores llegiríem la literatura amb la mirada masculina. La identificació ha de ser poètica, allò que no trobem aquí, però que és possible, a través de la paraula, dins l'univers imaginari. La literatura, tant Toral com rescrita, és un referent, no un relat interminable de vides exemplars. L'art ens fa somniar d'una altra manera i hem de conviure amb el conflicte entre allò que anomenem «real» i allò que planegem com a imaginari. D'aquesta tensió, sorgeix el desig de narrar, de sentir-nos narrats. Així, jo llegeixo l'*Odissea* com em dona la gana. Veig les tragèdies gregues amb els meus ulls» (1991: 85).

Aquí está quizás el punto, en esta reivindicación de la mirada propia. El texto al cual he hecho referencia, *Digues que m'estimes...* tendría que haberse llamado *La mirada bòrnia*. Prefiero a esta mirada «bizca» la noción de la escritora Maria-Mercè Marçal: *estrábica* (quien, sin embargo, habla en uno de sus poemas de *l'ull que hem perdut com a preu per les paraules*), porque «estrábica» no implica haber perdido nada —«bòrnia», sí—, y sugiere una mirada con un enfoque distinto, desde otro lugar, quizás un lugar propio, difícilmente localizable desde un mirar externo.

En este capítulo (23-93) Natalia inicia un monólogo en primera persona, en el cual reflexiona sobre los personajes de *La Odisea* y sobre su relación con Jordi, dirigiéndose a él en su ausencia en segunda persona, *tú*. A través de la voz narradora, conocemos también la de Norma, que se alterna con la rememoración del vínculo amoroso con Jordi. Con Norma, en directo, hablan de su identidad, del arte, de la vida. Esto se prolonga hasta la página 30. Al mismo tiempo, una mujer espera la vuelta del marido pescador en la isla del Mediterráneo.

A partir de la página 31, en un interludio de dos páginas, la voz narradora pasa a la tercera persona para hablar de Agnés, la mujer de Jordi. Cuenta su abandono y la identificación y al mismo tiempo la desesperada voluntad de no identificarse con la madre, también abandonada (la escena, repetida varias veces, de la puerta del pasillo, la madre de rodillas...). Observemos cómo está expresado el conflicto con la madre: sin negarlo. En el caso de Agnés, la hija ha dejado de identificarse con la madre, y esto ha sido una liberación. En el caso de Norma, la hija ha querido recuperar la figura de su madre quizás a través de la ficción, a través de la escritura, buscando los indicios de algo que pudiera acercarlas. La matrofobia más insuperable está puesta, en cambio, en boca del único hombre que tiene voz en la novela.

En la página 32 vuelve, en primera persona, Natalia, con sus reflexiones sobre el amor y el arte: «des que el nostre amor s'ha trencat, no faig més que mirar. He après de contemplar». Y esto es importante, porque «les dones ens acostumem a ser contemplades». Pero también había escrito («Del jo al nosaltres»):

«A la vida hi ha diversos ritus d'iniciació. Neixes i mors, neixes i mors. Fins que no arribes ais quaranta, i aleshores has d'aprendre a mirar perquè deixes de ser mirada. Un bon moment per a venjar-te, un bon moment per a escriure» (1991: 55).

Y a partir de aquí alternará la voz en tercera persona para contar la historia de Agnés, y en primera para las reflexiones de Natalia. En estas reflexiones se habla de Norma. Se intercalan diálogos sin las palabras que los introduzcan, entre Norma y Natalia. En el apartado dedicado a Agnés se habla de su embarazo, del nacimiento del primer hijo (un niño). La experiencia del embarazo no es narrada de manera positiva: el feto es percibido como un vampiro, un cuervo; habla de las miradas de los hombres, la bola de pelos en la boca —la misma bola que sentirá, asociada al abandono del hombre...—; en cambio el nacimiento, sí. Pero este momento coincide con el inicio de la huida de Jordi (un nombre emblemático en la sociedad catalana). Cada domingo se presentará puntual en casa, para ver a los (ya) dos niños.

En este capítulo se incluyen unas afirmaciones de Mercé Rodoreda, que debieron impresionar, visto que las incluye en una novela, a la futura escritora. Rodoreda es la madre literaria —o al menos, una de ellas; la que parece producirle más conflicto— para Roig. Más que matar a la madre literaria, hay que reconocer su influencia y las distancias entre ellas antes de emprender un camino propio. No se puede repetir a Rodoreda, pero es positivo para la escritora Roig reconocer su propia filiación literaria.

En la pág. 97, y hasta la 144, empieza «La novel·la de l' hora violeta», propiamente la novela por encargo que hubiera debido escribir Norma con los datos que su amiga Natàlia le ha proporcionado y a petición suya. Esta parte está escrita en tercera persona y como un diario, el de Judit, que salta hacia adelante y hacia atrás en el tiempo. La historia de Judit, del marido superviviente de un campo de concentración (retazos de su obra sobre los campos nazis), su hijo Pere, que sufre de síndrome de Down, muerto a los cinco años, «un amor inútil», y Kati, que se suicida después de que muera Patrick, un brigadista de quien se ha enamorado. Si Natalia nos evoca inmediatamente a Colometa, no podemos dejar de pensar en Kati como una reescritura de Julieta (otro homenaje a la madre literaria, simbólica). Diez años después de la muerte de Pere, en el 1958, Judit vuelve a estar enferma, una enfermedad paralizante que la coloca en una silla de ruedas para el resto de su vida. En 1964 muere. Su vida y su muerte son narradas por la tía Patricia en tono admirativo (las propias mujeres hablan de otras mujeres):

«La meva cunyada era diferent de tots nosaltres, no sé com explicar-ho... Com si visqués en una època que no li pertocava, com si s'hagués errat d'espai, de lloc geogràfic, i ho saps. La Judit, ara ho veig clar, va ser el centre de totes nosaltres. Hi tendíem com si fos un pol amb iman».

También habla de su amiga Kati, «Volia conquerir el món, ser a tot arreu, saber-ho tot, conèixer tothom i, a més, ser bojament estimada». Como Norma:

«La Kati feia el que volia, i també ho va fer durant la guerra, la més optimista de totes, segura que, si guanyaven els rojos, les dones viuríem d'una altra manera».

Como Julieta, de la novela de Rodoreda, como muchos y muchas de las y los vencidos. Es algo que repiten una y otra vez las escritoras, «las mujeres fuimos las grandes perdedoras de la guerra», dice Roig.

Un *flash-back* nos presenta la Kati de antes de la guerra arreglándose ante el espejo. Es uno de sus amantes quien le comunica la sublevación militar. En la página 29 Judit y Kati se encuentran y pasean por una Barcelona ya en guerra. Joan, el marido de Judit, quiere alistarse. Hablan de la guerra en plena «hora violeta» (en el marco de la Plaça de Sant Felip Neri). En una escena siguiente, Joan está ya en el frente. Ellas dos se encuentran en casa de Judit. Pasean otra vez a la misma hora. En la siguiente, Kati le comunica a Judit su enamoramiento. Se intercala una carta (27.10.1938) de Kati a Patrick. En la próxima escena, las dos cuñadas, Judit y Patricia, ven llegar a Kati con la noticia de la muerte de Patrick. Un salto nos lleva al 1.11.1950: Judit cuenta que va al cementerio con Natàlia a visitar la tumba de Pere.

Empieza «L' hora dispersa. Ells i la Norma», situada en los años sesenta, y en un ambiente universitario. Esta hora empieza (I) por la muerte, en accidente de coche, de Germinal, amigo de infancia de Ferran, quien no parece tener tiempo para ir al entierro. Se alternan sucesivamente una tercera persona con una narración, entrecuillada, de Norma, en primera persona; de Ferran, también en primera persona. La relación entre Norma y Ferran también se está rompiendo.

El apartado II empieza cuando Norma se encierra, sola, a escribir (los niños están con los abuelos). Hay otro hombre, Alfred. Es el pretexto para más reflexiones sobre el amor, las relaciones entre hombres y mujeres, entre mujeres y entre hombres. A Norma se le mezclan la historia que está escribiendo, las que le cuentan (las viejas en un asilo, el niño en el hospital de Sant Joan de Déu), *Els catalans als camps nazis*, la vecina, Mozart... Y es que:

«La Norma també hauria volgut separar totes les passions, però aquestes es barrejaven dins el cervell i no hi havia manera de convertir-les en un tot, sino que apareixien disperses i confoses».

Está insinuando diferencias en el modo de vivir la realidad entre un personaje femenino y uno masculino. En consecuencia también lo será el modo de organizar la memoria en la ficción. La historia de Norma está hecha, a manera de *patchwork*, de

retazos a los que ella concede igual importancia: no hay una esfera privada, apartada de lo que es la actividad profesional, y ni siquiera la ficción está libre de contaminación con la vida, y viceversa. Pero, atención, esto no es un descuido propio de la manera de narrar de las mujeres, sino una voluntad de borrar fronteras de género, patrimonio ya de todas las personas que escriben (como la primera persona, como las «voces» narrativas). Norma cuenta a Alfred de los campos de concentración, siguiendo su fuerte voluntad de reflexión sobre el olvido y la memoria. Norma habla con un ex-deportado, que le cuenta su experiencia (185-198). Ferran, Alfred, Artur, el ex-deportado, la mujer de Alfred... El cuento de los salmones^[11]. El ex-deportado la llama por teléfono... Todo se mezcla e interfiere en el relato.

«L' hora oberta» es la más corta. Empieza como la primera: «La Natàlia llegeix l' Odissea...». La relación Jordi-Natàlia (un primer fragmento en primera persona) ha acabado, y ella volverá a casa de tía Patricia. Norma también ha acabado su novela, de la cual no parece del todo contenta: «S' adonava que només era un esbós de novel·la, que no havia anat fins al fons». El deportado ha muerto. Agnès decide defender su vida en soledad:

«Era com si per fi travessés la porta del rebedor on la seva mare s' havia arrapat fent aquell plany llarg i discontinu. Havia travessat la porta i deia que no...».

La experiencia de la madre ya no es paralizante para la hija. Quizás la hija haya avanzado en su camino hacia «el orden simbólico de la madre». Quizás la hija haya rescatado a la madre. En la escritura parece como si hubiera una voluntad de rescatar para las madres lo que las hijas entienden que aquéllas no pudieron ser^[12].

Reflexiones sobre la estructura y sobre el punto de vista de la narración

Al parecer, la autora no ha podido o no ha querido escribir, solamente, la novela^[13] de Judit y Kati, sino que ha tenido que incorporar en ella su propio presente, explicando de dónde viene y las perspectivas que adivina en él. Y ha tenido que incorporar su propia experiencia de escritora y de mujer y la experiencia de otras mujeres en la escritura, y sus reflexiones sobre su condición de mujer en el momento y en el contexto histórico en el que le ha tocado vivir. De alguna manera, está llevando lejos la afirmación de que contar, narrar, es «añadir algo propio al mundo», como dice la filósofa Fina Birulés (1994). Si el centro, el corazón del libro, es la historia de Judit y Kati, la novela toma sentido en cuanto que esta historia precede y anuncia la vida de otra generación de mujeres, con las que se puede incluso «confundir»:

«Després de rellegir els papers diverses vegades, he arribat a confondre-les, com si totes dues fossin una sola persona, o tu o jo, i també l’Agnès —de qui no negó que em sentó gelosa. Totes les dones del món que s’havien perdut o estavellat. Pero al mismo tiempo, «tota una esperança».

Este podría ser el sentido de la novela. Llegamos así a la voluntad testimonial que atraviesa toda la obra —de ficción o periodística— de Montserrat Roig. Se ha dicho que, con frecuencia, las obras literarias escritas por mujeres incurren en el a veces considerado defecto de escapar a la clasificación clásica de los géneros literarios claramente separados. Esta novela de Roig contiene fragmentos narrados en primera persona, al lado de otros en tercera, y continuo cambio del punto de vista. Diarios, cartas, materiales propios del género biográfico. Esto contribuye a crear la ilusión de que el texto contiene mucho material autobiográfico. De hecho, puede que no tenga ningún interés investigar cuánto es autobiográfico y cuánto no. Desde que algo entra a formar parte de la literatura, es ya texto, y como texto se ha de analizar. También contiene reflexiones sobre la vida, sobre la escritura y sobre el arte, propias del ensayo literario (y prueba de ello es que encontramos, en sus cuadernos —*Digues que m’estimes encara que sigui mentida*— reflexiones prácticamente idénticas, o que se explican mutuamente). Leo en Ciplijauskaité al respecto una cita de Marie Cardinal: «Je n’aime pas que les livres aient un genre défini, j’aime qu’ils soient à la fois román, poésie, essai, recherche, histoire, philosophie» (1988: 64). Aunque Ciplijauskaité se está refiriendo a las escritoras francesas, yo diría que este abatir las fronteras de los géneros se debe en gran parte a las autoras, quienes han explorado y conquistado este territorio, con frecuencia a costa de sufrir por este motivo críticas (la misma Roig, Martín Gaité...) para la literatura del siglo xx.

La propia Montserrat Roig había construido la crónica sobre el cerco de Leningrado también con material autobiográfico, o ensayístico (reflexiones sobre el viaje, sobre la nostalgia...), con reflexiones literarias, sobre historia de la literatura y sobre los literatos. Había convertido a su guía soviético en un personaje de novela, y había reflexionado sobre la peor manera de hacer historia, como si se tratara del «lluf congelat que de tant en tant es treu del frigorífic». Su manera de hacer crónica es distinta:

«Em semblava que calia salvar per les paraules tot allò que la història, la Història gran, o sigui la deis homes, havia fet imprecís, havia condemnat o idealitzat».

Observemos la gradación: «hacer impreciso, condenar o idealizar»; las tres cosas, igualmente negativas.

Volvamos a las palabras que dan comienzo a este capítulo: «Solamente lo escrito

podrá mantener su existencia». Son palabras extraídas del apartado final de *Digues que m'estimes*, en el que persigue una «geografía literaria» de su ciudad, Barcelona. Lo hace imaginándose rostros de mujer, a través de las diferentes épocas («dama, senyora, menestrals o xinxas»), asomados a la ventana. Y lamenta que no dejen testimonios escritos. Lo que no nos dejaron, según Roig, se ha perdido:

«Era una mirada que encara no havia trobat les paraules, les seves, per a expressar allò que veia. I es això el que li falta a la història de Barcelona. I a la seva literatura».

En la misma novela, Roig reflexiona:

«Em sembla que no som capaços de valorar la realitat fins que aquesta no es converteix en record. Com si així volguéssim tornar a viure. Per això cree que la literatura encara té un sentit. La literatura no és història. La literatura s'inventa el passat a partir d'uns quants detalls que han estat reals, encara que sigui a la nostra ment».

«El difícil arte de la memoria», el título que he parafraseado para este capítulo, es el título^[14] de una conferencia de Roig, y es también una de sus preocupaciones centrales, si no la central, también en su obra de creación. Lía dicho Castellet que Roig había entendido que:

«els individus [...] i la seva obra están inscrits en un teixit social de consistència històrica. [...] que tot té un sentit —ni que sigui relatiu— si es Higa amb un passat que és l'essència de la humanitat i es projecta cap a un futur que serà la seva continuïtat» (Castellet, 1992:14).

Este intento de buscar un sentido para la experiencia individual en la narración, en la inserción en un espacio compartido, es algo que también el feminismo ha teorizado (específicamente referido a las experiencias «femeninas»). Hacer

«de la experiencia singular un lugar común de signos compartidos, estables y protegidos del vacío que constantemente engulle lo subjetivo no compartido en una repetición eterna. Solo este lugar compartido (decible, comunicable, narrable, y en el que pueda ser relatada cada historia individual) tiene la fuerza de sustraerles sentido a sus negaciones [...]» (Cavarero 1996:132).

Narrar es así contar para que no se interrumpa la cadena de transmisión, para no

tener que comenzar eternamente por el principio, para no tener que repetir la historia inevitablemente.

¿Qué se pregunta la novela y qué nos pregunta?

¿Qué se preguntan, a finales de los años setenta, las mujeres? (¿Qué mujeres?: mujeres de Barcelona, hijas de la burguesía, mujeres que viven en L'Eixample^[15], pero que viven de su trabajo...). He reunido, por apartados, las preguntas a las cuales me refiero. Son afirmaciones, observaciones, reflexiones, que creo que mantienen su vigencia y sobre las cuales continuamos preguntándonos. Las extraigo del texto y las ofrezca a manera de apuntes para la reflexión, preguntas sobre la relación de las mujeres...

Conigo mismas, encontramos una reflexión sobre el paso del tiempo, esforzándose en separarlo del envejecimiento, de la pérdida de la belleza, a los que va siempre unido lo femenino:

«has provat alguna vegada, de mirar-te al mirall sense analitzar si fas goig o encara ets jove? Vull dir, has provat de mirar-te al mirall i només veure-hi els teus ulls, la teva mirada?».

Y sobre la propia identidad:

«De vegades, quan alguna amiga arrenca a plorar perquè se sent molt desgraciada [...], la Norma [...] li pregunta, és que no t'agrades a tu mateixa?».

Identidad que se modifica o construye en la relación con el otro, especialmente el otro amoroso:

«[...] només t'adones que tens un eos quan hi ha algú al teu costat que 1' estima».

De alguna manera, estos personajes femeninos están situándose entre ellas mismas, además de hacerlo con respecto a los hombres:

«Norma: És que no et sents orgullosa de ser dona?
No, no em sentí orgullosa. Orgullosa d'haver nascut amb el mateix sexe que la Silvia, l'Agnès o la Patricia? [...] Jo sóc com els homes, Jordi, com els

homes. Em sents? I així ho vam decidir quan em vaig quedar prenyada de tu i et vaig dir que no volia filis, que les fotografíes eren la meva obra».

Y más adelante, una especie de acusación:

«Si jo havia lluitat, si jo havia arribat a pensar per compte meu, per què caram no ho fan les altres dones?

Norma: És que no saps on has nascut, nena? És que no saps qui eren els teus pares? [...]

Norma: D'acord, bonica. Però el teu pare era arquitecte i havia estat republicà. I la teva mare, pianista i jueva. Tu no saps el que és una Mundeta de l'Eixample».

Está introduciendo toda una serie de elementos que pueden ser contradictorios entre sí. Puede haber en ello una voluntad de provocar la duda, la interrogación, el debate. Así se explican fragmentos como éste:

«Natàlia: Què et penses? Et penses que jo no he renunciat a res? Que m'ha estat fàcil, això de renunciar al paper tradicional de la dona?

Norma: No, ja ho sé que no t'ha estat fàcil. Però per combatre'l, ara per ara, cree que has d'haver passat per aquest paper tradicional. Haver-lo interioritzat, haver pensat que aquesta era l'única raó de la teva vida. [...] T'ho has d'haver cregut abans per poder-lo trencar. Només així, em pensó, podràs entendre les altres dones».

También reflexionan sobre la relación con el trabajo:

«En Jordi em va dir, és que per a les dones, sembla com si el treball no fos cosa vostra».

Una afirmación de este tipo se puede leer en Muraro, que busca, además, explicaciones:

«Los hechos demuestran que la sociedad no hace responsables de la vida colectiva a las mujeres; que algunas quieran serlo y participar en ella se incluye absurdamente en el capítulo de las cosas a las cuales tienen derecho. [...] Un hombre en la plenitud de sus fuerzas y excluido de las responsabilidades colectivas es una mina a la deriva en medio del cuerpo social; las innumerables mujeres que se encuentran en la misma situación

sirven al bien común sin causar problemas» (Muraro, 1994: 182).

Sobre la necesaria soledad del ser humano, leemos:

«La soledat, per a un home, pot ser el primer esglaó cap al poder i cap a l'art. Per a una dona és la buidor, la bogeria o el suïcidi».

Los personajes femeninos observan actitudes de las unas y de los otros e introducen elementos de reflexión:

«Dius que tiñe una mentalitat masculina i no saps que m'he passat la vida buscant en vosaltres la saviesa que heu sabut acumular durant segles».

O bien:

«Norma: Ja ho diu la Doris Lessing^[16], les dones som o lesbianes, o amargades o ressentides.

Natàlia: Cree que hi ha homes que també son uns ressentits o uns amargats.

Norma: Però és diferent. Les dones ho som en relació amb l'home. Ells, si més no, en poden ser en relació amb el món».

La actitud respecto a la creatividad es plenamente optimista:

«L'art posa en ordre la vida. A més, no t'adones que és la primera vegada que les dones gosem fer art?».

Es decir, de manera numéricamente significativa.

El apartado de reflexiones sobre las maneras de afrontar el amor es amplio y abarca toda la novela. Podemos observar unas afirmaciones indagadoras (Natalia):

«Endevino els teus retrets: 'no et lances mai a res, sigui l'amor o la feina, tot t'ho mires des del racó'. [...] No hi puc fer més. Les dones ens hem de guardar sempre bona part de nosaltres mateixes ben endintre».

Además de la tan citada:

«[...] *madame* de Staël deia que l'amor és la història per a les dones, mentre que per als homes és un episodi.[...] Ja té raó, ja, el vell Homer. Les dones,

per molt honestes que siguem, tenim el cervell regirat per culpa de l'amor».

Maria-Mercè Marçal, citando a la poeta rusa Tsvetáieva), parlava de algo similar: «Déu, no jutgis, no has estat mai dona sobre la terra» (1998: 166-167), escrivia Tsvetáieva.

El dilema de los hijos se pone en boca de los personajes de la novela, y se presenta con la ambivalencia de las opciones racionales:

«Natàlia: Es una vergonya, avui, teñir filis.

Norma: Però s'aprén tant amb ells! Per què renunciar-hi?

Natàlia: Això és una nova mística feminista».

Los sentimientos al respecto son también ambivalentes:

«[...] i aleshores sortirà la nosa, el vampir, o l'enorme corb de plomatge flamejant i li dirán que Lha d'estimar. I és cert, se l'estimarà...».

Muchas de las reflexiones acerca de una supuesta manera de ser o de comportarse los hombres, vienen inspiradas por la observación de los gestos y las actitudes cotidianas de los personajes masculinos:

«En Jordi sempre té pressa. Si The de descriure en una imatge, et diré que així quejo li vull parlar d'alguna cosa, comentar, o, simplement, comunicar-m'hi, ell fica tot atabalat els papers dins la cartera i em respon que no es pot esperar, que té pressa».

O bien:

«No sé qui em deia aquest dia que, per molt generosos i intel·ligents que siguin els homes, a Lhora de substituir-te sempre busquen la femella, la bellesa i la joventut. Suposo que el comentari, el deuria sentir dins del cercle de les feministes, que sempre esperen veure què passa per codificar-ho tot en home-dolent i dona-víctima».

Las conclusiones son, más de una vez, desencantadas:

«[...] això d'establir un llenguatge comú entre un home i una dona no és sino un engany del romanticisme. Això és el que pensó».

Aunque estén formuladas en forma de pregunta:

«I si, en realitat, tot ve per culpa del romanticisme, que ens ha fet creure que hi pot haver comunicació 'eterna' entre tots dos sexes? I si, en realitat, visquéssim en ramats, separats els uns dels altres, i només ens retrobem quan ens desitgem».

A veces, podemos descubrir coincidencias con otras autoras. Cuando una de las voces narrativas de la novela observa: «Un home no acostuma a desitjar la llibertat de la seva amant si no és per deslliurar-se'n», recuerdo haber leído en el *Diario* de Carla Lonzi algo parecido:

«5 gen 1974. Con un uomo non è mai entusiasmante perchè non ti dice «Forza, il mondo ti appartiene, segui i tuoi desideri, gli impulsi... Vuoi incontrare persone? Incontrale. Vuoi amare un uomo? Amalo. Vuoi rompere la routine? Rompila». No, l'uomo ti guarda con occhi profondi e mormora «Non so come potrei superare». Solo una donna può dirti «Forza, il mondo ti appartiene...» (1978: 525)^[17].

Hay un único personaje masculino con voz en la obra, Ferran. A Ferran se atribuyen las reflexiones siguientes:

«Al cap i a la fi era una dona i, com quasi totes les dones, es movia només pels sentiments».

Y también:

«Pensava en les vetllades de la Norma, voltada de les seves amigues decadents. Totes separades del marit. Feministes ressentides. El fastiguejava quan les senda riure, o disfressar-se, o petonejar-se amb impudícia».

Pensando en las figuras femeninas, generaliza sobre las mujeres y las madres:

«No li preocupava gens tot aquell enrenou de dones, que les dones, ja se sap, tenen preocupacions petites. [...] La mare plorava i li rentava la roba, les mares no entenen mai res...».

Mientras que el personaje femenino que tenía cuentas pendientes con la madre, Agnés, conseguía superar el ejemplo paralizante de su madre, abandonada, como ella

misma se siente, por un hombre, con el simbólico gesto de franquear una puerta y negarse a Jordi, Ferran no parece necesitar ponerse al día respecto a la figura materna.

Finalmente la novela incluye coincidencias y, sobre todo, discrepancias, respecto a la también narradora catalana Mercé Rodoreda. Claramente Rodoreda es un punto de referencia, literario y humano, básico para Roig y para su generación y las posteriores, especialmente para las autoras, como también lo es Maria Aurelia Campmany. Pero es un modelo que presenta más problemas. Se refiere a ella con frecuencia (la había entrevistado largamente, aunque Rodoreda no era persona fácil de dejarse entrevistar). Uno de los personajes femeninos cuenta las declaraciones de Rodoreda y su reacción, que bien pudiera ser la de Roig:

«Tot això de les reivindicacions de la dona actual, va afegir, és una mica literatura. Des del punt de vista social no m'interessa, i des del punt de vista íntim té la partida guanyada, una dona sempre guanya: si no és amb la feina, serà amb la maternitat o l'amor. La Norma i jo ens vam irritar amb aquella sortida».

Y más adelante:

«[...] busqueu la felicitat pels camins de l'art i pels camins de la vida. I totes dues coses no vénen mai juntes. Heu d'escollir».

Pero Norma, que es quien da voz a las opiniones de Rodoreda, no quiere escoger: lo quiere todo. Es decir, el todo que hacen las dos opciones presentadas como contradictorias: la maternidad y la escritura. La escritora joven parece rebelarse al pronóstico de la experimentada, y busca su propio lugar simbólico.

Para terminar

En una entrevista-diálogo con la también escritora Marta Pessarrodona^[18] (1991), Roig formula una cuestión que ella misma podría suscribir: «Tú tienes una enorme confianza en la palabra escrita. Has dicho en más de una ocasión que las cosas que no han sido dichas o escritas es como si nunca hubieran sucedido». Es una certeza de quien cree en la palabra escrita y, en consecuencia, continúa escribiendo.

Somos conscientes de que *La hora violeta*, a veinte años de distancia, está ligada a los sentimientos y emociones que nos inspira nuestro pasado más cercano. El rechazo que podamos sentir hacia él podría extenderse a una obra de creación marcada por la época en la que fue escrita la novela, que concuerda ¿demasiado? con

experiencias de las cuales quisiéramos alejarnos: la evocación del ambiente universitario progresista, con su moral política tan estricta y tan masculina, entre otros atributos.

Escuchando a la propia Roig, tendríamos que preguntarnos si, veinte años después de su publicación, esta novela nos ha gustado, nos ha emocionado o convencido, ya que: «En definitiva, busques emocionar, tant el cor com la ment, i si ho fas malament, ni emociones ni convences». Creo también que hemos de agradecer a Montserrat Roig el enorme esfuerzo de reconstruir para nosotras el perfume literario de la historia del siglo xx, un siglo que fue el suyo y también nuestro. El haber asumido el riesgo de convertir, no sólo el pasado, sino el presente, su y nuestro presente más inmediato, en escritura. De ese modo nos lo ha podido dejar en herencia, ya que seguramente sólo lo que queda escrito pueda mantener su existencia.

Bibliografía

- Roig, Montserrat (1.^a ed. en catalán, 1980): *L'hora violeta*, Barcelona, Edicions 62.
—Varias ediciones en castellano (traducción Enrique Sordo): *La hora violeta*, en Plaza & Janes y en Salvat.
- Campmany, Maria-Aurèlia (1991): «Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure», *Cultura*, 22,13-26
- Castellet *et al.* (1992): *A Montserrat Roig en Homenatge / Hommage to Montserrat Roig*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- Ciplijauskaité, Biruté (1994): *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos.
- Charlon, Anne (1990): *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Barcelona, Edicions 62.
- Dupláa, Cristina (1996): *La voz testimonial en Montserrat Roig*, Barcelona, Icaria.
—(1991): *En Homenatge: María Aurelia Capmany / Montserrat Roig*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.
— (1993): *Memorial Montserrat Roig. Cicle de Conferències. Del 9 al 23 de novembre 1992*, Barcelona, Institutí Catalá de la Dona.
- Lessing, Doris (1983): «Prefacio», *El cuaderno dorado*, Barcelona, Noguer, 7-21.
- Marçal, Maria-Mercè (1991): Introducció a Valentí, Helena, *D'esquena al mar*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, 7-23.
- Nadal, Marta (1989): «Montserrat Roig, un cant de maduresa», *Serra d'Or*, 360, 13-17.
- Nichols, Geraldine C. (1988):«Mitja poma, mitja taronja: Gènesi i destí literari de la literatura catalana contemporània», *Literatura de dones: una visió del món*, Barcelona, laSal edicions de les dones, 121-155.
- Roig, Montserrat / Simó, Isabel-Clara (1985): *Diàlegs a Barcelona*, Barcelona, Laia.

Roig, Montserrat (1991): *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, Barcelona, Edicions 62.

Notas

[*] Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres. <<

[1] Profesor de la *London School of Economics*, en una conferencia en el Círculo de Debates de Madrid (2, 11,2000). He utilizado polifónico, en forma más restringida y para los textos literarios, en *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI, 1995, término que se acerca también al concepto dialógico que utilizan Iris M. Zavala: «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico» y Myriam Díaz-Diocaretz: «La palabra no olvida de donde vino». Para una poética dialógica de la diferencia» en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (Coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1993, 5 vols., vol. I, pp. 27-76 y 77-124.

<<

[2] *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press en España, 1995, Introducción de Stefan Collini p. 18, y Eco pp. 76-79. <<

[3] Covadonga López Alonso y Arlette Séré, «La construcción del sentido en lengua extranjera: contexto e inferencia», en Maria do Carmo Henríquez y Miguel Angel Esparza (eds.) *Estudios de lingüística*, Departamento de Filología Española, Universidad de Vigo, 1997, pp. 139-152; Gilliam Brown y George Yule, *Análisis del discurso*, Madrid, Visor, 1993; Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Cremos, 1997 (1991). <<

[4] Pregunta que se hizo Roland Barthes en 1959 y revolucionó la crítica literaria. <<

[5] Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988 (1983), analiza estas ausencias a partir de Kristeva y Derrida en pp. 161-164. Desde el libro innovador de Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995 (1957), la bibliografía sobre teoría de los géneros literarios se ha hecho inabarcable, sin que por ello se hayan establecido categorías y definiciones indiscutibles. <<

[6] Biruté Cipliauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 188-189 y pp. 220-221. <<

[7] *Ibíd.*, pp. 204-228 y en Carmen Martín Gaité, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, pp. 32-49 y Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987. <<

[8] Margaret Atwood, *Second Words*, Toronto, 1982, pp. 346 y 430 en Pilar Somacarrera, Margaret Atwood, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, p. 66. <<

[9] María Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable, Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y Horas, 1996. <<

[10] «La femme, c'est le désir. On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat», Marguerite Duras y Michèle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 102. <<

[11] Daniel Goleman, *Inteligencia emocional*, Barcelona, Kairós, 1996. <<

[12] Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y Horas, 1994. <<

[13] La narración en primera persona es la perspectiva que unifica los estudios de Biruté Cipliauskaité, *ob. cit.*, e Isolina Ballesteros, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York, Peter Lang, 1994. <<

[14] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975. Además este yo femenino, como el de santa Teresa y María Zambrano, suele ir acompañado de la humildad de saberse, sólo, un yo: «Y así lo ofrezco... a través de la palabra, con temblor. Cuándo dejaré de escribir, me pregunto, cuándo, Señor, dejaré de temblar». María Zambrano, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 9. <<

[15] Paola di Cori, citada por María Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994, pp. 184-185; Alicia Redondo Goicoechea, «Mujer y espacio narrativo» en Cristóbal Cuevas (ed.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Universidad de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, XIII, 2000, pp. 223-234. <<

[16] Carmen Martín Gaité, prólogo a sus *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pp. 8 y 9. <<

[17] Lydia Masanet, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 35 a 41. <<

[18] Dice Ana María Matute: «(Mis libros) vienen a ser como una espiral. Nunca se sabe si van subiendo o bajando. Un libro empieza pero nunca se acaba». También ofrece ejemplos de finales abiertos: «Siempre queda una puerta abierta para que el lector juzgue y pueda hacer sus conjeturas sobre lo que en realidad pasa o ha pasado, o lo que podría pasar. Como hice en *La torre vigía* donde ponía puntos suspensivos». Asegura, a su vez, que sólo el tiempo interior es el verdadero: «El ritmo interior, ese tiempo que no tiene nada que ver con lo que se entiende por tiempo, no se refiere a ese tiempo falso inventado por el hombre y medido con relojes: es el tiempo de la vida... Ese tiempo que puede hacer más valiosos y duraderos cinco minutos que mil años», en Marie-Lise Gazarian-Gautier, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997, pp. 171, 144 y 153. <<

[19] Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván*, Madrid, Cátedra, 1998 (1979); Patrizia Violi, *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1991 (1984); NOMBRA, *Lo femenino y lo masculino en el Diccionario de la lengua de la Real Academia Española*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1998. <<

[20] Analizo la escritura matutiana y defiendo su estilo en la introducción a Ana María Matute, *Historias de la Artámila*, Barcelona, Destino, 1997, pp. IX-LVII, y en Ana María Matute, Madrid, Ediciones del Orto, 2000. <<

[21] Elaine Showalter las llama: «feminine, feminist, female» en «Toward a Feminist Poetics» en *Women, Literature, Theory*, Pantheon Books, Nueva York, 1985, pp. 125-143 traducidas por Biruté Cipliauskaité como *femenina, feminista y de mujer*; en *La novela femenina contemporánea*, *ob. cit.*, p. 15 y 31, nota 11. <<

[22] Marina Mayoral decía en un congreso de mujeres novelistas: «Dejaos llevar por vosotras mismas, escribid desde vuestro yo, con autenticidad, no censuréis vuestra escritura por temor», *Primer Congreso Internacional de Narrativa Española en lengua castellana. Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx*, Toledo, 5-7 Mayo 1998. <<

[23] En el Homenaje a Elsa Morante (X Aniversario), organizado por Elisa Martínez Garrido, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 24-11-1995; y Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 33-41. <<

[24] Alicia Redondo Goicoechea, *Historias de la Artámila*, de Ana María Matute, ob. cit., p. xxii, nota 32. Por otro lado, Laura Freixas demuestra, con datos de las propias editoriales, que la tan temida hegemonía literaria femenina es una entelequia ya que la producción de las escritoras se sitúa en torno al 20% del total nacional. *Ob. cit.*, pp. 33-41. <<

[25] «Margarita Porete, lectora de la Biblia sobre el tema de la salvación», *Duoda*, 9 (1995), pp. 69-80, p. 69 y en Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, ob. cit., p. 59. <<

[26] Con respecto a la narrativa anglosajona posfeminista puede consultarse Pilar Hidalgo *Tiempo de mujeres*, Madrid, Horas y Horas, 1995, pp. 191-251. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2 vols., 1998 (1949), vol. II, p. 13; y vol. I pp. 26-28. <<

[27] Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997 (1929), pp. 162-172. Toril Moi recoge y rebate las críticas a Virginia Woolf en *Teoría literaria feminista*, *ob. cit.*, pp. 15-32. <<

[28] Teresa Garbí, *Mujer y literatura, ob. cit.*, pp. 81 y 224. <<

[29] Doris Lessing, *El cuaderno dorado*, Barcelona, Noguer, 1977 (1962), p. 13; Biruté Cipliauskaitė, *ob. cit.*, pp. 56 y 66-73. Laura Freixas, *ob. cit.*, p. 224. <<

[30] Germaine Greer, *La mujer completa*, Barcelona, Kairós, 2000 (1996), p. 357. <<

[31] Señalada por Kristeva desde perspectivas psicoanalíticas: Moi Toril, *Teoría literaria feminista, ob. cit.*, pp. 170-174. <<

[32] María Milagros Rivera Garretas, en «Teresa de Cartagena. La infinitud del cuerpo» Seminario *Mujeres en la Historia*, Santander, UIMP, 23-8-1999 y, menos expresamente, en *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, ob. cit., pp. 205-215; Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, ob. cit.; Isabel Gómez-Acebo en *Dios también es madre*, Madrid, San Pablo, 1994, p. 191 donde la autora incluye la siguiente cita de Gandhi: «hacerse divino es entonarse con toda la creación» p. 190 <<

[33] Melanie Klein, *Amor, culpa y reparación* (1937) en *Obras completas*, Buenos Aires, Paidós, I, pp. 310-346 y *Envidia y gratitud* (1957), III, 181-241. Véase también Almudena Hernando (ed.), *La construcción de la subjetividad femenina*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, U.C.M., 2000, así como Germaine Greer, *ob. cit.*, pp. 319-332. Algunas madres terribles en la narrativa de mujeres, en Alicia Redondo Goicoechea «Almudena Grandes» en Annie Bussièrre-Perrin (Coor.), *Le roman espagnol actuel. Tendances & perspectives*, I, cit., pp. 301-318, y en Ana María Matute, *ob. cit.* También Biruté Ciplijauskaitė, *ob. cit.*, p. 75, 77, y 84 <<

[34] María Milagros Rivera Carretas, *El fraude de la igualdad. Los grandes desafíos del feminismo hoy*; Barcelona, Planeta, 1997, p. 108. <<

[35] *Una habitación propia*, ob. cit.,: «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas» p. 6. Con esto Virginia Woolf señalaba la necesidad de una independencia económica y personal para la mujer escritora, cosas que hoy, en teoría, no se cuestionan, pero que ni siquiera estaban planteadas cuando se publicó este libro en 1929. Véanse también las páginas 176-180 que muestran la imposibilidad de los pobres en Inglaterra (y las mujeres lo han sido especialmente) de escribir literatura. <<

[36] Propuesta que hace Victoria Camps en *El siglo de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1998, en el que también defiende complementar la liberal ética social de la justicia con la ética del cuidado, propia del espacio privado y familiar casi exclusivamente femenino, lo cual da sentido a la política de «acción positiva» a favor de las mujeres y las minorías. <<

[37] Lola Luna, «Las lectoras y la historia literaria» en Cristina Segura Graíño, *La voz del silencio II*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993, pp. 75-93. <<

[38] Germaine Greer *La mujer completa* y Victoria Camps, *El siglo de las mujeres* citadas. Aunque esa mitad disminuye bastante si de lo que hablamos es de mujeres que realmente quieran serlo sin perder por ello su capacidad de hacer muchas otras cosas. <<

[1] Siempre que aparezca un número aislado entre paréntesis, sin más referencias, citamos la página correspondiente a la edición de Javier San José Lera de *La perfecta casada*, y seguimos también su numeración de los capítulos, ausente de la edición original (vid. Bibliografía). <<

[2] Este trabajo se centra principalmente en *La perfecta casada* de fray Luis de León y el *Jardín de nobles doncellas* del también agustino Martín de Córdoba, si bien la autora se equivoca en hacer del último un personaje que viviera en el siglo XVI. Murió seguramente en 1476 y, aunque la primera edición impresa del *Jardín* es de 1500, redactó esta obra en 1468 (Lorenzo Arribas, 2000a). <<

[3] La primera edición de la obra completa de san Isidoro apareció en París en 1580. Además, las *Etimologías* fueron muy bien conocidas durante el humanismo, como lo acreditan los numerosos incunables de la obra. Finalmente, Felipe II auspició también la edición de la obra completa, una vez terminada la Políglota de Arias Montano (Díaz y Díaz, 1993: I, 226-8). Sobre la erudición filológica y exegética del agustino, y especialmente en los aspectos referidos a la Biblia (Guy, 1960: 81ss). <<

[4] En el caso de Luis de León, si pretendemos realizar una lectura feminista no se debe prescindir tampoco de una hermenéutica filológica de género, añadible al análisis formal de la obra y al desmenuzamiento de sus contenidos. Quizá con tal omisión también evitaba los problemas que le acarreó utilizar palabras como «besos» o «pechos» en su traducción del *Cantar de los Cantares*, utilizado por sus críticos en su contra (Martínez-Góngora, 1999: 165). <<

[5] El agustino también resalta en su introducción el carácter especular de la propia fuente veterotestamentaria, que «pinta acabadamente una virtuosa casada, con todas sus colores y partes, para que, las que lo pretenden ser, y dévenlo pretender todas las que se casan, se miren en ella como en un espejo clarísimo, y se avise, mirándose allí, de aquello que les conviene para hacer lo que deven» (73). <<

[6] Discrepamos de J. San José, su último editor, cuando afirma que «Fray Luis podía haber seguido aquí la tradición de libros medievales de ilustres mujeres (...) extendiéndose en ejemplos, pero evita alejarse del texto bíblico, cuya declaración constituye su auténtico interés» (86-7, nota 37). El agustino sí cita o sigue otro tipo de doctrinales o libros cuando quiere, aunque ello le suponga una pequeña digresión de su declaración, y resulta algo sorprendente este enunciado en pluma de quien se ha encargado de rastrear la procedencia de los préstamos de *La perfecta casada*. A mi parecer, no cita los libros en defensa de las mujeres sencillamente porque los desprecia, situándose tal literatura en el horizonte de la obra luisiana como un referente polémico silenciado. <<

[7] Como Cristóbal Acosta, que publica en 1592, aunque escrito antes de 1585 su *Tratado en loor de las mugeres*. Lo hace como respuesta a una carta antifemenina que le escribe un amigo. ¿Sería tal misiva un trasunto de *La perfecta casada*, que aparecería así como referente polémico? (Vargas, 1998: 95-103). <<

[8] Líneas antes, enumera negativamente «los lugares por donde ha de andar (...) que es su casa propia, y no las calles, ni las placas, ni las huertas, ni las casas ajenas».

<<

[9] Pero que no sea para maquillarse (121-122). Ciertamente es que la costumbre de madrugar la hace extensible a todas las personas, e incluso le exaspera la vida regalada de la aristocracia que «guardan cama hasta las doce del día» (119). Las referencias a no dejarse caer en el «vicioso sueño» son continuas. <<

[10] Una vez más, es pertinente el comentario de Martínez-Góngora sobre la crítica feroz que hace Luis de León de los cosméticos y afeites femeninos: «...las mujeres de clase alta son utilizadas como cabezas de turco que pagan los excesos de los miembros de su estamento» (1999:211). <<

[11] Se da la coincidencia de que la obra de Huarte sufrió continuas expurgaciones desde 1581, llegándose a prohibirse por atentar contra el dogma y considerársela muy empirista. Otra muestra más de cómo no es nada infrecuente localizar simultáneamente discursos científicamente progresistas y a la vez misóginos (Femenías, 1992: 15-27), ejemplo muy apropiado por la estricta contemporaneidad de estos dos personajes y las correspondientes persecuciones que cada cual libró en su ámbito <<

[1] La edición que manejamos es la de Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988. <<

[2] Cuestión estudiada por Asunción Rallo, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 8, 1989, pp. 160-179, con abundante bibliografía. <<

[3] Véase Fernando Copello, «La femme, inspiratrice et receptrice de la nouvelle au XVII^{ème} siècle», en A. Redondo, ed., *Images de la femme en Espagne aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994. Copello señala como precedente de la destinataria de Lope, la de Salas Barbadillo en *Corrección de vicios* (1615), doña Ana de Zuazo. <<

[4] Acerca de esta cuestión en la novela corta se interroga Wolfram Krómer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, Introducción. <<

[5] A la «mascarilla moral» ya se refirió Agustín González de Amezúa en su estudio ya clásico *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tip. De Archivos, 1929, p. 85; y más recientemente Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siécle d'Or*, Montpellier, Université, 1987. V. también mi artículo «Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, 1989, pp. 77-94. <<

[6] Esta idea aparece ya en Francisco Ynduráin, «Lope de Vega como novelador», en *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 115-167; en la Introducción de Francisco Rico a su edición de las novelas lopescas, Madrid, Alianza, 1968, y en el artículo citado de Asunción Rallo, p. 165 <<

[7] Véase Gonzalo Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos*, Oviedo, Universidad, 1978, pp. 479-494. <<

[8] Véase la Introducción de J. Barella a su edición, citada, de las novelas. <<

[9] Véase Lía Schwartz, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX, 2000, pp. 265-285. <<

[1] Sobre este punto cfr. Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, y Pierre Salomón: *George Sand*, París, Ed. de L'Aurore, 1984. Más recientemente, Milagros Rivera Garretas se pregunta por qué son relegadas al olvido autoras de textos originales y significativos y se mantiene con tesón la memoria de escritoras cuya obra se ha perdido por completo, lo que nos lleva a la cuestión de los modelos femeninos que se nos proponen a las mujeres Vid: Rivera Garretas, María Milagros, *Textos y espacios de mujeres*, Barcelona, Ed. Icaria, 1990. Asimismo es esclarecedor el ensayo de Germaine Greer, *La mujer completa*, Barcelona, Ed. Kairós, 2000. <<

[2] Véase la introducción de Benito Várela Jácome a la novela de Emilia Pardo Bazán *La Tribuna*. La expresión *alabar denostando*, utilizada brillantemente por Robería Quance al hablar de la poesía escrita por mujeres: «Entre líneas. Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres», en *La Balsa de la Medusa*, n.º 4, 1987 y glosada por Freixas, Laura: *Literatura y mujeres*, Barcelona, Ed. Destino, 2000. <<

[3] Cfr: Ehrenrich, Bárbara y English, D., *Por su propio bien. 150 años de consejos de expertos a las mujeres*, Madrid, Ed. Taurus, 1990 y Doménech, Asunción, *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Valencia, UNED, 2000. <<

[4] Cfr: Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid. Ed. Novelas y Cuentos, 1973. Sobre la relación entre biografía y escritura, J. M. Caballero Bonald, «Autobiografía y ficción», en *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara, 1999, págs 358 y ss. <<

[5] Nada más aparecer los artículos de *La cuestión palpitante* fue acusada de plagio. Icaza pronunció una conferencia en el Ateneo en la que se expresó con los siguientes términos: «Hay intelectos hembra que necesitan para concebir la fecundación extraña. Los libros de la señora Pardo Bazán, aunque sean hijos suyos, tienen padre...». Cit. por González Herrán J. M., «Zola y Pardo Bazán», en *Letras Peninsulares*, vol. 2, 1, Primavera. 1989, págs 31 y ss. <<

[6] Respecto a España, Iris Zavala señala la democratización de la imprenta y la difusión del periodismo para explicar el auge de la novela en la segunda mitad del siglo, «El naturalismo y la novela», en *Historia crítica de la Literatura española*, tomo v, Barcelona, Ed. Crítica. 1982, pags 403-412. <<

[7] Cfr: Ferreras J. I., «La generación de 1868» en *Historia crítica de la Literatura española, op. cit.*, págs. 416 y ss. <<

[8] Las escenas y tipos como subgénero del costumbrismo son claramente deudores de las llamadas «fisiologías», como ha puesto de relieve Margarita Ucelay en «Escenas y tipos», en *Historia crítica de la Literatura española, op. cit.*, pág. 354. <<

[9] Cfr: Pardo Bazán, Emilia, *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1973, págs 537-574. La frase entrecomillada del biólogo escocés es citada por Bonnie S. Anderson y J. P. Zinsser en *Historia de las mujeres*, Vol. II, Barcelona, Ed. Crítica, 1991, pág. 179. <<

[10] El término «fantápolis» es utilizado por Benito Varela Jácome en nota a pie de página al prólogo para referirse a Orbajosa como localización de *Doña Perfecta*, de Galdós y a Coteruco como ambientación de una novela de Pereda, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, cuyos referentes reales probablemente serían, en el primer caso, Sigüenza y, en el segundo, Santander. Del mismo recurso se servirá Clarín en *La Regenta* al ubicar su novela en Vetusta, trasunto de la muy noble, leal, heroica y benemérita ciudad de Oviedo. La Marineda de Pardo Bazán recuerda notablemente a La Coruña. <<

[11] Las alusiones mitológicas y muy especialmente el descenso a los infiernos son, según algunos de sus críticos, un «tema imagen» de esta novela, de rancia raigambre en la novela realista, al ser secularizado en *Germinal*. Vid. Rodríguez, A. y Kelly, Rosario, «El descenso a los infiernos», en *Grial*, 49 (Sep. 1975), págs 384 y ss. Pardo Bazán establece un correlato entre el ámbito doméstico y la fábrica en la que se perfilan claramente tres espacios: la zona donde se elaboran los pitillos (Paraíso); en la que se fabrican los cigarros (Purgatorio); y el taller de picadura (Infierno). <<

[12] La obra de Pardo Bazán explota el mundo de las sensaciones y lejos de atribuir esta característica al sexo de la autora suscribimos la afirmación de Nietzsche de que toda sensación es nieta de un juicio. Sobre la importancia de los olores en la novelística de Pardo Bazán no olvidemos que el olfato es el sentido del recuerdo y del deseo. Vid. Vroon Péet, *La seducción secreta*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1999. <<

[13] En el siglo XIX el nebuloso término «vapores» definía el malestar que aquejaba a las mujeres, especialmente de la clase alta. La hermana de Henry James pasó gran parte de su vida en la cama y nos dejó este testimonio estremecedor en sus diarios: «¡Qué enferma se pone una de ser buena, cómo me gustaría a mí misma si pudiera salir corriendo y hacer desgraciados a todos durante veinticuatro horas!». Citado por Brum Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, Barcelona, Ed. Debate, 1986. <<

[14] La figura de Amparo parece estar inspirada en un personaje real, Josefa Carrera, según se desprende de unas cartas a Galdós en las que le pide que interceda para que le concedan un puesto de portera en la fábrica de tabacos. <<

[15] Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, prólogo de Carmen Riera. Madrid, Círculo de Lectores, 1994, págs. 61-62. <<

[16] Cfr: Pérez Garzón, Juan Sisinio (coord.), *La gestión de la memoria. La Historia de España al servicio del poder*; Barcelona, Ed. Crítica, 2000. En esta perspectiva es preciso caer en la cuenta del escaso número de calles, plazas y paseos que tienen un nombre de mujer. <<

[17] Vid: Reberioux, Madeleine, «L'ouvrière», en AA. VV.: *Misérable et glorieuse. La femme de XIX siècle*. París, Fayard, 1980, págs 59 y ss. <<

[18] Cfr. Weber, E., *Francia fin de siglo*, Madrid, Ed. Debate, 1992. <<

[19] Gilbert Sandra, M. y Gubar, Susan, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998. <<

[20] Cfr. Sánchez Reborado, J., «Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera. Notas sobre *La Tribuna*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351 (1979). <<

[21] Scanlon, G. M., «Ideología y experiencia femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», en AA.VV., *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Vol. II, Madrid, Universidad Autónoma, 1989, págs 289-299. <<

[22] Sáez de Melgar, Faustina, *Rosa la cigarrera de Madrid*, Barcelona, Juan Pons ed. 1878. Aunque no estamos plenamente de acuerdo con Cristina Enríquez de Salamanca que sostiene que dicha obra ha servido de modelo literario a *La Tribuna*, nos resulta sospechoso que la mayor parte de la crítica ni siquiera la mencione como posibilidad. Enríquez de Salamanca, C., «*Rosa la cigarrera de Madrid* como modelo literario de *La tribuna*», en *Selected Papers from the Sixth Annual Wichita State University Conference on Foreign Literatures*, University Presses of América, 1993.

<<

[23] Casares, Carlos, «Galleguismos en Los Pazos de Ulloa», en AA. VV, *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Ed. Cátedra, 1989. <<

[24] Millares, E., «La neutralidad de Emilia Pardo Bazán ante el regionalismo gallego. Elusión de una polémica», en AA. VV.: *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoria de M. Hemingway*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997. <<

[25] Pardo Bazán, E., *Obras Completas*, Tomo III, págs 727-728. Madrid, Ed. Aguilar, 1973. <<

[26] La cursiva es mía. Cit por Varela Jácome, B., «Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía», en *Cuadernos de estudios gallegos*, 1951, págs. 405 y ss. <<

[27] Cit por Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1981. <<

[1] Alborg, Concha, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Fórmica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 219.

<<

[2] Aguirre Molina, B. *et alii* (1990): «La narrativa escrita por mujeres durante la postguerra» en *La mujer en Andalucía. Actas I Encuentro Interdisciplinar de estudios de la Mujer*, tomo II, Granada, Universidad, pp. 733-747. <<

[3] Alborg, C., *op. cit.*, p. 206. <<

[4] Como por ejemplo el personaje de Julia en la obra *La enredadera*. <<

[5] Alborg, C. (1993): *op. cit.*, p. 242. <<

[6] Alborg, C. (1993): *op. cit.*, p. 241. <<

[7] Navarro, M. (coord.) (1993): *La enseñanza. Hablando con Josejina R. Aldecoa*, Madrid, Acento, p. 7. <<

[8] Navarro, M., *op. cit.*, p. 9. <<

[9] Alborg, C. (1993): *op. cit.*, p. 242. <<

[10] Navarro, M., *op. cit.*, p. 12. <<

[11] Alborg, C. (1993): *op. cit.*, p. 244 <<

[12] Navarro, M., *op. cit.*, p. 8. <<

[13] Pérez Galán, M. (1988): *La enseñanza en la Segunda República*, Madrid, Mondadori p. 201. <<

[14] Capel Martínez, R. (1986): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Instituto de la Mujer, p. 315. <<

[100] San Román, S. (1998): *Las primeras maestras. Los orígenes del proceso de feminización docente en España*, Barcelona, Ariel, p. 231. <<

[16] Pérez Galán, M., *op. cit.*, p. 309. <<

[17] Para corroborar la idea expuesta sobre la correlación de ideas pedagógicas entre el regeneracionismo educativo y los proyectos republicanos, sólo mencionar que este autor, presidente del patronato de las Misiones Pedagógicas, ya en 1899 publicaba un texto sobre la reforma escolar, con puntos similares a los expuestos a lo largo de la novela. En VVAA (1982): *Historia de la educación en España*, Madrid, MEC, pp. 338-351. <<

[18] Nash, M. (1999): *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus. <<

[1] Me pregunto sobre algo que la autora afirma en un prólogo a la novela fechado en 1982. Allí escribe: «Vull tornar-hi a insistir, perquè em dolgué que algú ho negués: vull afirmar ben alt que *La plaça del Diamant és per damunt de tot una novel·la d'amor*, per més que sense ni un gra de sentimentalisme». (El subrayado es mío). <<

[2] Cito a partir de la edición catalana mencionada en la Bibliografía. <<

[3] Incluyo el pasaje completo en donde aparecen estas palabras: «Hay, pues, que entender la narración como producción de significado y no sólo como vehículo de transmisión de una información preexistente. Sólo podemos hablar del sentido o del significado del pasado a la luz de un futuro, nuestro presente. Siempre que narramos una historia lo hacemos desde la perspectiva de su conclusión. [...] al narrar retrospectivamente introducimos cambios, creamos sentido, añadimos algo *propio* al mundo» (Birulés, 1994:22). <<

[4] Nos preguntamos: ¿y por qué no 50? Quizás —y ésta es una hipótesis mía— para re presentar el 7×7, los siete septenios, superados los cuales escribe la autora y la edad atribuible a Natàlia en el último episodio, en los años de la madurez. <<

[5] Respecto a la exclamación: «Pobra Maria», es inevitable pensar en la Virgen, modelo de las virtudes de la mujer. Hallamos —sorprendentemente— esta invocación en Nerval, en el capítulo final («Memorabilia») de *Aurélia, ou le rêve et la vie* (edición en catalán en Columna, 1985). Allí se trata de las palabras de una especie de cántico entonado por los pastores de Auvèrnia: «*Pobra Maria. Reina deis cels!*». <<

[6] Observemos la descripción física de Quimet (p. 53) en la que se transparenta la atracción de Colometa (*estava bastant ben fet i li ho vaig dir*) y la escueta descripción de Antoni, que nos recuerda la del primer novio de la muchacha, Pere. <<

[7] Se podría insistir más sobre el lugar común de la moto como símbolo de poder masculino. <<

[8] Joaquim Poch i Bullich, *Estudi de la psicopatologia narcisista femenina en la obra de MR* publicada por el Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitària de la Universitat de Barcelona, 1984. <<

[9] Estamos cerca de Anne Sexton, cuando afirma: «Toda mujer es su propia madre: esto es lo importante»: (*All woman is her own mother / that's the main thing*). <<

[10] No puedo dejar de comentar que la versión castellana de Enrique Sordo parece temer que no se entienda la frase «Jo estava així», y la completa: «Yo estaba así, en estado». <<

[11] En catalán, no se distingue la diferencia entre «antojo» y «deseo», expresados con la misma palabra «desig». Esto da lugar a una doble significación, que se pierde sin remedio con la traducción. <<

[12] También en este caso creo que perdemos algo con la traducción. En la versión castellana, dice Quimet: «Ya la tengo llenita». <<

[13] De alguien, necesariamente una mujer, capaz de ayudarla. Podríamos probar una interpretación simbólica que nos llevaría quizás otra vez a Rich. <<

[14] Una vez más hemos de buscar en Carbonell la interpretación de la escena del baile entre Colometa y su hijo que, con la ruptura del collar de perlas (imagen del cordón umbilical), corta la mutua dependencia. <<

[15] No se trata propiamente de un «balcón», como dice la versión castellana. La galería puede ser cubierta. <<

[16] Notemos cómo Colometa parece que piensa por dos veces quitarse la vida: con un método considerado «de mujer» (el veneno, y un veneno doméstico) y con un arma masculina, el cuchillo. Las dos veces son intentos superados. <<

[17] «Escrivia perquè m'agradava escriure, perquè no sé fer res més que llegir o escriure. Escrivia novel·les i contes, perquè si escriure és com passar un mirall al llarg de la vida, a mi m'agradava passar-lo, mantenir-me al darrere. Darrere el mirall hi ha els somnis, i jo tinc la impressió que tot el que he viscut ho he somniat [...] Els meus llibres són llibres de dona, i els homes no en saben res, del món de les dones» (Castellet, 1988:42). <<

[1] Blanco, R. (1997): *Zambrano*, Ediciones del Orto. Madrid, pág. 17. <<

[2] Cioran, E. (1983): *Papeles de Almagro*, Ed. Zero Zyx, Madrid, pág. 100. <<

[3] Moreno Sanz, J. (1993): *Antología del pensamiento de María Zambrano*, Ed. Siruela, Madrid. <<

[1] Lessing escribe en el Prefacio (datado en 1971, aunque el año de publicación de *El cuaderno dorado* fue 1962): «[...] cuando la trama, el modelo y la vida interior de un libro están tan claros para el lector como para el propio autor, quizás haya llegado el momento de echar a un lado el libro, como si ya hubiera pasado su momento, y empezar algo nuevo» (1983: 21). Agradezco a la profesora Alicia Redondo Goicoechea que me hablara de similitudes entre la obras de Lessing, que yo no había leído, y *L' hora violeta*. <<

[2] Imagino que los paréntesis quieren traducir el posesivo «her» del original que el «sus» (sin marca de género) no haría visible. <<

[3] He leído en *El cuarto de atrás* que, para Carmen Martín Gaité, guerra y postguerra se confunden: «Pensé que Franco había paralizado el tiempo», y ésta debe ser para ella una noción importante, porque la repite, a poca distancia, tres veces (Martín Gaité, 1998: 108, 111,116). <<

[4] El título, «Dime que me quieres aunque sea mentira», parafrasea la súplica del personaje femenino de la película *Johnny Guitar* y evoca, la relación entre verdad y mentira en la literatura. <<

[5] Propongo leer el exabrupto final, no como la negativa a explicar una decisión tomada por capricho, sino como producto del cansancio de oír repetir la misma pregunta. <<

[6] Las mayúsculas, significativas, pertenecen al texto de Eliot. <<

[7] Me parece muy oportuno el consejo de Lessing, siempre en el Prefacio ya citado: «Recuerde que el libro que le aburre cuando tiene veinte o treinta años, le abrirá perspectivas cuando llegue a los cuarenta o a los cincuenta años, o viceversa. No lea un libro que no sea para usted el momento oportuno». (1983: 18). <<

[8] Puede que sea una coincidencia, pero también Lessing habla en el Prefacio de su novela del fracaso como «tema» (1983: 8). <<

[9] Quiero decir, una «mala lectura». Vuelvo a referirme al artículo de Schweickart (1999: 133): «Sabemos leer lo que ya hemos leído y desarrollamos estrategias de lectura a partir de estas experiencias de lectura anteriores. Es necesaria una revisión continua del canon —que incluye y margina según criterios androcéntricos— y de los procedimientos de lectura. Se trataría quizás, no de leer como una mujer, sino de leer *como feminista*». <<

[10] Leo este verso y su importancia en la poesía escrita por mujeres, en el artículo de la profesora Helena González Fernández (2000: 205): «Las poetas y las poéticas desde la post-guerra hasta hoy». <<

[11] «Madre, no entiendo a los salmones», incluido en la Antología de Ángeles Encinar, *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas* (1995:199-206). <<

[12] ¿Se corresponde con la voluntad «real» de rescatar a las propias madres? ¿Se da este fenómeno también entre los escritores? ¿Hay en sus textos una necesidad de rescatar al padre? ¿Cuál es el papel de la madre simbólica en la escritura masculina? ¿Hay esta necesidad, en la escritura masculina, de rescatar, (re)definir, renombrar? <<

[13] Por tercera vez, cabe citar unas palabras del prólogo de Lessing, a propósito de su propia novela: «[...] creí que en un libro titulado *El cuaderno dorado*, la parte íntima llamada así, cuaderno dorado, debía presumirse que era su punto central, el que soporta el peso del asunto y propone un planteamiento. Pero no. Otros temas intervinieron en la elaboración de este libro y dieron lugar a una época crucial para mí: se juntaron pensamientos y temas que había guardado en mi mente durante años». (1983: 10). Salvando las distancias, estas afirmaciones se podrían aplicar a la novela de Roig <<

[14] Y también el de una obra de Francés A. Yates, glosada por Castellet en el «prefaci» a su libro *Els escenaris de la memòria* (1988: 9-11). <<

[15] En Duplúa leo que una serie de narradoras barcelonesas crecen y viven en el barrio de l'Eixample barcelonés: Moix, Laforet, la misma Roig, Riera (barcelonesa adoptada), Tusquets. <<

[16] Observemos la referencia a la autora de *El cuaderno dorado*. <<

[17] Valgan estos apuntes para recordar el papel de Carla Lonzi cuyo *Escupamos sobre Hegel*, y la práctica de la «autococienza» de su grupo, «Rivolta femminile», fue fundamental a finales de los setenta para toda una generación, no sólo en Italia. La traducción al castellano de *Sputiamo su Hegel e altri scritti* (1970) llegó editada en Buenos Aires (La Pléyade) en 1975. <<

[18] «Montserrat Roig and Marta Pessarrodona: A dialog between writers», *Catalan Writing*, 6. <<