



CEU

*Instituto de Estudios
de la Familia*

Universidad San Pablo

Documento de Trabajo

Serie Ámbitos de la Mujer

Número 1 / 2007

Voces de la feminidad

Literatura y retórica de la mujer

M^a Ángeles Varela Olea (Ed.)

CEU Ediciones

Documento de Trabajo
Serie Ámbitos de la Mujer
Número 1 / 2007

Voces de la feminidad
Literatura y retórica de la mujer

M^a Ángeles Varela Olea (Ed.)

CEU Ediciones

Los Documentos de Trabajo del Instituto difunden los resultados de las investigaciones y reflexiones de sus equipos o de alguno de los investigadores o colaboradores en particular.

El Observatorio Universitario de la Mujer es el área del IF dedicada a la investigación multidisciplinar sobre la mujer, en todas las funciones que ésta puede desarrollar en la sociedad, prioritariamente en la familia. Los estudios se desarrollan según la metodología de las distintas disciplinas de las humanidades, las ciencias de la salud y las ciencias sociales. «Ámbitos de la Mujer» difunde los estudios del Observatorio y otros que concuerdan con sus líneas de trabajo.

Las opiniones de los autores no expresan necesariamente las del Instituto.

Serie *Ámbitos de la Mujer* de Documentos de Trabajo del Instituto de Estudios de la Familia

Voces de la feminidad. Literatura y retórica de la mujer

No está permitida la reproducción total o parcial de este trabajo, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Derechos reservados © 2007, por M^a Ángeles Varela Olea

Derechos reservados © 2007, por Fundación Universitaria San Pablo-CEU

CEU Ediciones

Julián Romea, 18 - 28003 Madrid

<http://www.ceu.es>

Instituto de Estudios de la Familia

Julián Romea, 23 - 28003 Madrid

<http://www.ceu.es/usp/if>

ISBN: 978-84-96860-41-4

Depósito legal: M-39302-2007

Compuesto e impreso en el Servicio de Publicaciones de la Fundación Universitaria San Pablo-CEU

Sumario

Presentación

(por Enrique Martín López, Director del Instituto de Estudios de la Familia) 5

Prólogo

(por M^a Ángeles Varela Olea [ed.], Directora del Observatorio Universitario de la Mujer) 7

Dios madre. Estudio de una imagen

(por Lourdes García Ureña) 9

Paralelos entre la Literatura Latina y Henry James ante la retórica y la libertad/soledad de la mujer

(por Luis Pablo Tarín Martín) 21

Ideología y retórica feminista de dos representantes del Realismo. Un acercamiento comparativo a partir de *Tormento* de Galdós y *El americano* de H. James

(por M^a Ángeles Varela Olea) 27

La figura de Pilar Sinués. Una voz de mujer en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX

(por M^a Ángeles Suz Ruiz) 43

Impugnación del realismo: *Pequeño teatro* de Ana María Matute

(por Fernando González Ariza) 51

Estudio del concepto de *catarsis* en algunas memorias de la narrativa femenina actual

(por María del Carmen Ruiz de la Cierva) 59

Presentación

El sentido de estas palabras es servir de pórtico a una serie de publicaciones que recogerán actividades en las que participe, de algún modo, el Observatorio Universitario de la Mujer. Como es sabido, dicho Observatorio es una de las áreas funcionales específicas del Instituto de Estudios de la Familia, de la Universidad CEU San Pablo.

Podríamos decir, tomando como referencia y punto de apoyo una afirmación clásica, que nada propio de la mujer nos es ajeno. Esto es, a fin de cuentas, una confesión de multidisciplinariedad, ya que, siendo la mujer la realidad que se contempla, asumimos como propios los puntos de vista de las más variadas disciplinas. Tanto la medicina como la sociología, la psicología, el derecho, la antropología, la teología o las neurociencias. Pero también la historia, las artes y la literatura.

La razón de que, en un momento dado, prefiramos un tipo de trabajos sobre otros, es meramente coyuntural, ya que no disponemos de medios humanos ni materiales para plantearnos una acción sistemática, simultánea y conjunta, sobre los más diversos aspectos que en estos momentos importan a propósito de la mujer. Esa sería nuestra meta deseable, a la que, de momento, sólo podemos aspirar, pero a la que, en todo caso, no renunciamos. Si en las artes marciales de Oriente, los luchadores se proponen vencer al otro utilizando la fuerza del contrario, lo que nosotros nos proponemos es, en unos casos, aprovechar las fuerzas y las iniciativas de los profesores e investigadores de esta Universidad, para encauzarlas dentro del esfuerzo sinérgico del Instituto de Estudios de la Familia. En otros casos, propondremos iniciativas o sugeriremos temas de investigación, para dar sentido unitario a fuerzas y anhelos ya existentes. En todo caso, nuestro mérito será muy reducido, si es que tenemos alguno, pero nos mueve aquel espíritu al que aludiera Rubén Darío, en su “Salutación del optimista”, de unir “tantos vigos dispersos”.

Esta intención a la que aludimos, se muestra, de modo explícito, en la publicación que ahora presentamos, que es fruto de actividades realizadas por profesores del Instituto CEU de Humanidades Ángel Ayala. En ella se presta atención a la literatura que se ocupa de la imagen y del destino de la mujer. La literatura se nos ofrece, en ocasiones, como testimonio fiel de la realidad, tal como es de modo predominante, o tal como pretende ser, abriéndose camino a través de imágenes y situaciones que manan de la capacidad creadora de la imaginación artística.

Próximas publicaciones, ya en preparación, mostrarán el resultado de distintas actividades realizadas con otras áreas de conocimiento, dentro y fuera de nuestra Universidad.

ENRIQUE MARTÍN LÓPEZ
Director del Instituto de Estudios de la Familia

Prólogo

El presente volumen recoge los trabajos de investigación realizados a raíz de las Jornadas celebradas en 2006 por varios profesores del área de Lengua y Literatura del Instituto de Humanidades Ángel Ayala y que contaron con la colaboración del Observatorio Universitario de la Mujer-CEU y del Instituto de la Mujer. En aquel encuentro se discutieron las azarosas relaciones entre la lingüística y el feminismo, así como las estrategias discursivas con las que la literatura da expresión a las voces femeninas. Como fruto de aquel debate y puesta en común ha resultado una compilación que ahonda en las peculiaridades de la recreación literaria de un ámbito femenino diferente del masculino.

La búsqueda de la igualdad de derechos entre varones y mujeres no implica olvidar la diferenciación existente, ni que ésta suponga la superioridad o inferioridad de unos u otros. La identidad sexual va más allá del cuerpo, no es únicamente un rasgo genético, sino una manifestación de la persona que nos configura fisiológica y psicológicamente. Somos seres sexuados, llamados a la vida como varón o mujer, con diferencias físicas que, como la literatura se ha ocupado de reivindicar, deben superar la vinculación determinista entre el sexo y la función social de la persona. No olvidemos que durante mucho tiempo y desde el ámbito científico se extendió la falacia de la inferioridad intelectual de la mujer basándose en su menor tamaño cerebral. Si hemos de lograr la igualdad de género, no será negando la diferencia biológica, como pretenden algunas teorías de género en aras de la igualdad. Antropológicamente, hemos de rescatar las peculiaridades enriquecedoras de cada sexo para lograr una auténtica dignidad de la mujer que contemple sus rasgos distintivos.

En este sentido, los trabajos reunidos estudian cómo la literatura refleja esta diferencia, cuáles son las técnicas retóricas que los escritores masculinos han empleado para lograr la integración social de la mujer, cuáles las de las escritoras y las dificultades a las que se han enfrentado, cómo, en definitiva, la literatura se ha convertido en la voz de quienes muchas veces no eran escuchadas, tratando de reproducir el mundo interno femenino en el texto escrito.

Como señala la Prof. Lourdes García, la afirmación del Génesis de que tanto varón como mujer son creados a imagen y semejanza de Dios, acarrea que las perfecciones de ambos géneros son reflejo de su infinita perfección. En su investigación sobre los textos veterotestamentarios busca los recursos con los que se alude a la *maternidad* de Dios, entendiéndola como una perfección que también asume. Así, Dios es también la madre que consuela a sus criaturas, enriqueciéndose la descripción literaria de la relación filial que mantiene con su pueblo con rasgos *proprios* de la feminidad.

El mundo clásico establece una serie de modelos femeninos que reaparecen a lo largo de la Historia de la Literatura y sirven para categorizar modos de expresión de la feminidad, formulaciones literarias que rescatan personajes griegos y latinos para aproximarnos el problema de la incomunicación femenina. En este sentido, es especialmente interesante la literatura realista por la aportación y desarrollo de la introspección psicológica. No en vano, las grandes novelas del siglo XIX tienen por protagonista a la mujer y sus concretas dificultades sociales, familiares, psicológicas y emocionales: *Ana Karenina*, *La Regenta*, *Madame Bovary*, *Fortunata y Jacinta...*, por citar sólo algunas de las que además, titulan la obra. El texto realista atiende a la peculiaridad femenina como nunca antes había hecho, de ahí que varias de las investigaciones se hayan centrado precisamente en este periodo como pórtico de la literatura y situación contemporánea. El Prof. Luis P. Tarín aborda la obra de uno de los escritores más atentos al problema de la libertad y de la incomunicación femenina: Henry James. Las penélopes de nueva raigambre bordan labores domésticas como única expresión socialmente aceptable de un talento mutilado antes de brotar. Las teorías de la corriente de conciencia que

después desarrollarán Joyce o Faulkner, principiaban en un escritor que las conoció pronto gracias a la labor investigadora de su hermano psicólogo. Este mismo escritor y su coetáneo español, Benito Pérez Galdós, fueron dos de los mayores talentos universales a la hora de poner voz a la mujer de su tiempo. Por eso, yo misma he dedicado la investigación presente al estudio de las técnicas retóricas empleadas por ambos escritores para transmitir una ideología concreta, de modo que no se viese perjudicada la apariencia de objetividad que los escritores realistas pretenden. Resulta de interés enumerar y analizar algunos de los recursos con los que el escritor trata de persuadir al lector de la necesidad de mejorar la situación social de la mujer.

Como muestra de la urgencia de esta reivindicación, surgen escritoras como Pilar Pascual de Sanjuán, Julia de Asensi o Pilar Sinués, quienes siguen una línea didáctica y moralizante durante la segunda mitad del siglo XIX. Frente a terrenos más fáciles, como la traducción o la didáctica, irán surgiendo talentos creadores como los de Emilia Pardo Bazán, impensables sin mujeres que abrieran camino, enfrentándose al rechazo familiar, a las envidias o al temor de ver en entredicho su virtud, como afirma la Prof. Ángeles Suz.

Ya en el siglo XX, el cambio en el modo de narrar avanza desde las introspecciones existencialistas hasta una literatura de mayor intención social, aunque con la pretensión de objetivismo formal común a los realistas. Durante los años cincuenta, escritores como Aldecoa, Goytisolo o Sánchez Ferlosio continuarán con la pretensión de convertir la literatura en un medio de transformación social. Escritoras como Esther Tusquets, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité o –la aquí estudiada por el Prof. Fernando González-Ariza– Ana María Matute, se aferran a un realismo compatible con el imaginario mundo de las hadas, la magia y la fantasía.

Sin apartarse de la base retórica de estos estudios, la Prof. Carmen Ruiz de la Cierva ahonda en el concepto de catarsis literaria: cómo las memorias femeninas llegan a convertirse en un acto de purificación del dolor. La escritora busca en la función comunicativa de la literatura el efecto terapéutico que le proporciona la reflexión existencial, la búsqueda del significado de la vida cuando el dolor y la enfermedad revelan la inconsistencia de la materia, dándole un valor mínimo frente a inquietudes esenciales.

Se trata por lo tanto de un recorrido por textos literarios en los que la mujer lucha por mantener su peculiaridad e individualidad, sin tener que renunciar a la libertad, a la comunicación o al amor. Una perspectiva *de género* que no renuncia a la singularidad femenina por entenderla como patrimonio imprescindible para la felicidad humana.

M^a ÁNGELES VARELA OLEA

Dios madre. Estudio de una imagen

Lourdes García Ureña. Universidad CEU San Pablo (Madrid)

1. Introducción

Leyendo la Biblia es fácil descubrir la variada gama de imágenes plasmadas en lenguaje humano a través de las cuales Dios se da a conocer al hombre. Así YHWH se revela como Creador (*¿Acaso no es Él tu Padre, tu Creador, el que te hizo y te formó?*, Dt 32,6)¹, como Padre (*Él me invocará: “Tú eres mi Padre...”, Sl 89,27*)², como Rey (*El Señor es rey por siempre*, Sl 10,16)³, como Juez (*Porque el Señor es nuestro juez*, Is 33,22)⁴, como Señor de los ejércitos (*Señor de los ejércitos, si te dignas mirar la aflicción de tu sierva*, 1Sam 11,1)⁵. E, incluso, en el profeta Oseas, aparece la imagen de Dios como Esposo, y, más concretamente, como Esposo fiel a pesar de los devaneos de Israel, que es presentada como la Esposa⁶. Se trata de atributos que muestran una imagen masculina del Dios de Israel, adecuada al antropomorfismo con que lo contempla su pueblo inmerso en una sociedad patriarcal.

No obstante, hay textos que presentan al Señor con un amor tan cargado de ternura que se plantea el problema de si esos textos en vez de reflejar un amor de padre no expresan más bien un amor de madre. Un claro ejemplo es Os 11,3-4:

*Yo enseñé a andar a Efraím, lo tomaba en mis brazos;
pero ellos no entendían que Yo los cuidaba.
Con vínculos de afecto los atraje, con lazos de amor.
Era para ellos como quien alza a un niño hasta sus mejillas,
y me inclinaba a él y le daba de comer*⁷.

En esta perícopa el modo cómo Dios explica su relación con Efraím es más parecida a la de una madre que a la de padre⁸.

¹ En el AT Dios aparece como Creador con una doble terminología: בְּרָאָה y קָנָה Creador y עָשָׂה tu Hacedor. El primer término aparece en Gn 14,19.22 y Dt 32,6; en cambio, el segundo, בְּרָאָה, se usa en Is 40,28; 43,15; 45,18. El de Hacedor, עָשָׂה, tiene un uso mayor, así por ejemplo, puede encontrarse en: Jer 10,12; 33,2; 51,15; Os 8,14; Amos 4,13; 5,8; Sl 134,3; 136,4.5.7; 146,6.

² Vid. *infra*, nota 30.

³ Sirva de ejemplo: Sl 5,3; 10,16; 24,7.8. 9.10; 44,5; 47,3.7.8; 48,3 68,25; 74,12 ; 84,4 ; 89,19 ; 95,3 ; 98,6; 99,4; 145,1; 149,2 ; Is 6,5; Ml 1,14 ; So 3,15; 14,17.

⁴ Cf. Sl 7,9.12; 50,6; 94,2; Is 33,22.

⁵ Es el caso de: 1Sam 1,3; 4,4; 15,2; 17,45; 2Sam 6,2; 6,18; 7,8.26.27; 1Re 18,15; 21,19; 2Re 3,14; 19,31.

⁶ También se encuentra en Is 54,5; Jr 3,4-19.

⁷ Texto hebreo:

וְאַנְכִי תִרְנָנִיתִי לְאַפְרַיִם קָחַם עַל-זְרוּעֹתַי וְלֹא יָדְעוּ כִּי רִפְאֵתִים
בְּחֶבְלֵי אֲדָם אֲמַשְׁכֵּם בְּעֵבְתוֹת אֶחָבָה וְאַחֲזִיחָה לָהֶם כְּמַרְיָמִי עַל
עַל לְחִיָּהֶם וְאַט אֶלְיוֹ אוֹכִיל

⁸ A favor de la paternidad se encuentra: Keil, C. F., *Minor Prophets* en Keil C. F.—Delitzsch F. J., *Commentary on the Old Testament in Ten Volumes*, (1867 rev.), vol. 10, trad. ingl. a cargo de J. Martin, Eerdmans, 1871 (reimpr. 1980), Michigan, Grand Rapids, 67: «It is a figurative representation of paternal care for a child's prosperity». En la misma línea, años después, se encuentra: Harper, W. R., *A critical and exegetical commentary on Amos and Hosea*, (1966), Edinburgh, Clark, 363. Recientemente *Sagrada Biblia. Antiguo Testamento. Libros proféticos*, trad. esp y notas a cargo de Profesores de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, (2002), Pamplona, EUNSA, comenta: «La novedad del poema está en que si antes esta fidelidad se proclamaba bajo la imagen del esposo, ahora se hace bajo la imagen del padre (...) Si en los capítulos iniciales el amor de Dios por Israel era comparado al amor loco y apasionado de un esposo por su mujer infiel, aquí se expresa con el amor imborrable de un padre por un hijo ingrato». La *Biblia de Jerusalén*, (1998), Bilbao, Desclée de Brouwer, cuestiona dicha imagen

En el *Libro de Isaías*, si bien no se encuentran metáforas sobre la maternidad de Dios, sí se utilizan símiles en torno a ésta:

Is 66,13:

*Como cuando a uno le consuela su madre,
así Yo os consolaré...*⁹

Is 49,15:

*¿Olvida acaso una mujer al hijo de su vientre?
¡Aunque éstas olvidaran, Yo no te olvidaría!*¹⁰

Is 42,14:

*Como una parturienta me quejaré, resoplaré y jadearé a la vez*¹¹.

Ahora bien, si según el relato del Génesis tanto el varón como la mujer son creados a imagen y semejanza de Dios¹² y, en consecuencia, las perfecciones del varón y de la mujer son reflejo de la infinita perfección de Dios¹³, es lógico plantearse si es posible encontrar en los textos veterotestamentarios alguna imagen que muestre cómo la maternidad es una perfección que Dios también asume¹⁴. Los textos de Isaías, citados anteriormente, no son suficientes para confirmarlo, pues los símiles constituyen una figura retórica que no comporta una identificación, sino una cierta semejanza que se realiza por medio de un vehículo *como*¹⁵. Por

en la nota 11 y da un giro mucho más duro al texto: «La imagen ya no es la del padre que rodea a su hijo con ternura, sino la del campesino que tiene “atenciones” humanas con sus animales».

⁹ Texto hebreo:

כְּאִישׁ אֲשֶׁר אָמוּ תִנְחַמְנוּ
בֶּן אֲנָכִי אֲנַחֲמְכֶם

¹⁰ Texto hebreo:

הֲתִשְׁכַּח אִשָּׁה עוֹלָה מֵרַחֵם בֶּן-בֶּטֶן
גַּם-אֵלֶּה תִשְׁכַּחַנָּה וְאַנְכִי לֹא אֲשַׁכַּחךָ

¹¹ Texto hebreo:

כִּי וְלָדָה אֶפְעֶה אֲשֶׁם וְאֲשַׁאֲף יָחַד

Símil frecuente en los textos veterotestamentarios aplicados en sentido figurado al varón: Is 21,3; Jr 30,6; Sir 19,11; 34,6; o a los pueblos: Jr 4,31; 22,23; 49,24; Ez 30,16; Os 13,13; Mi 4,9.

¹² Gn 1,27:

וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם בְּצַלְמוֹ
בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ
זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם
*Y creó Dios al hombre a su imagen,
a imagen de Dios lo creó;
varón y mujer los creó.*

¹³ *Catecismo de la Iglesia Católica* n° 370: «Dios no es, en modo alguno, a imagen del hombre. No es ni hombre ni mujer. Dios es espíritu puro, en el cual no hay lugar para la diferencia de sexos. Pero las “perfecciones” del hombre y de la mujer reflejan algo de la infinita perfección de Dios: las de una madre (cf. Is 49,14-15; 66,13; Sal 131,2-3) y las de un padre y esposo (cf. Os 11,1-4; Jr 3,4-19)».

¹⁴ Desde principios del siglo XX, han surgido afirmaciones que aplican la perfección de la maternidad a Dios. A pesar del escaso periodo de tiempo que ocupó la sede petrina, Juan Pablo I llegó a sugerir en uno de sus discursos lo siguiente: «Noi siamo oggetti da parte di Dio di un amore intramontabile. È papà; più ancora è madre» (*Insegnamenti di Giovanni Paolo I*, Città del Vaticano 1979, 61). Afirmaciones semejantes se encuentran en las enseñanzas de Juan Pablo II ya sea en la encíclica *Dives in misericordia* (Ioannes Paulus II, Litt. enc. *Dives in misericordia* [30.IX.1980], en AAS 72 [1980], 1189-1191, nota 52) como en la Carta Apostólica *Mulieris dignitatem* donde afirmaba: «El amor de Dios se describe en muchos pasajes como el amor ‘masculino’ de un esposo y padre (Os 11,1-4; Jr 3,4-19), pero a veces también como el amor ‘femenino’ de una madre (Ioannes Paulus II, Litt. apost. *Mulieris dignitatem* (15.VIII.1988), en AAS 80 (1988) 1668-1669). En el 2000, la teóloga Jutta Burggraf escribía un artículo titulado «¿Dios es nuestra Madre?» donde se planteaba esta cuestión (Burggraf J., «¿Dios es nuestra Madre?», en Izquierdo C. — Muñoz R. (eds.), *Teología. Misterio de Dios y saber del hombre. Textos para una conmemoración*, (2000), Pamplona, EUNSA, 97-113). La misma línea de investigación se ha desarrollado en el AT: Briggs R. S., «Gender and God-Talk. Can We Call God ‘Mother?’», *Themelios* 29 (2, 2004) 15-25, and in reference to the NT: Gempf C., «The Imagery of Birth Pangs in the New Testament», *Tyndale Bulletin* 45 (1, 1994) 119-135).

¹⁵ Según Richards en toda imagen hay dos elementos: un *vehicle*, vehículo y un *tenor*, término. El primero es el portador de la imagen, mientras que el segundo, es el término que pertenece al discurso comunicativo real (Richards I. A., *The Philosophy of the Rhetoric*, (1965), New York, Galaxy Books 118). Ya la Retórica Clásica señalaba que la principal diferencia entre metáfora y símil estaba en la presencia del como: *Metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur; comparatio*

ejemplo en el caso de Is 66,13, Dios consuela a su pueblo como una madre, pero lógicamente no se afirma que Dios sea madre. Por tanto, es preciso descubrir si en el texto bíblico existe algún tipo de recurso retórico que confirme la semejanza a la que apunta la comparación. Entre todos los recursos, el más adecuado es la metáfora, pues, en efecto, se caracteriza precisamente por plasmar una semejanza que implica una identificación a través de una predicación impropia¹⁶. Así por ejemplo, Aristóteles en su *Retórica* sostiene que cuando se dice: saltó un león referido a Aquiles, lo que se quiere expresar es que Aquiles al saltar lo hace de un modo semejante al león por su valor, su arrojo o aspecto¹⁷. La metáfora es una figura literaria que permite afirmar simultáneamente que Aquiles es un león y que Aquiles no lo es¹⁸. Retomando los textos veterotestamentarios, es lógico preguntarse si es posible encontrar en ellos la identificación que propone la metáfora. Es decir, ¿se puede encontrar textos que afirmen en sentido figurado la maternidad de Dios?

Para responder a esta pregunta es preciso determinar cuál es el rasgo específico o los rasgos que definen la maternidad en la mujer en los textos veterotestamentarios (apartado 2) y comprobar si dichos rasgos se aplican a Dios bien porque se diga expresamente que Dios es madre, o bien porque se use la figura literaria que comporta la identificación, la metáfora (apartado 3).

2. La maternidad de la mujer en TM

La mujer rara vez es protagonista de los relatos bíblicos y cuando se la menciona, su condición suele estar ligada a la de madre. Aún así, escasos son los textos que dibujan las distintas facetas que comporta la maternidad como el amor por los hijos, el cuidado solícito por ellos, su educación... Como contraste, lo que define la maternidad, a saber, el hecho de *dar a luz*, va a ser una constante a lo largo del relato bíblico. De hecho, la expresión: *y dio a luz* es usada 181 veces en el texto bíblico¹⁹ y, excepto en algún relato puntual, las diferentes mujeres hebreas que se mencionan en el AT (Sara, Raquel...) han pasado a la historia precisamente por haber dado a luz, ya sea a patriarcas, profetas, jueces, reyes... En este sentido, el relato más significativo es el de Ruth, la moabita, a quien YHWH premiará su fe otorgándole el don de la maternidad de Jesé, abuelo de David (cf. Rut 4,13-17)²⁰.

Por otro lado, la esterilidad se consideraba un oprobio, ya que la maternidad definía de algún modo la posición

est, cum dico fecisse quid hominem "ut leonem" (Quintiliano M. E., *The Institutio Oratoria of Quintilian*, Butler H. E. (ed.), vol. 1, (1969), London, Heinemann, 8,6,8).

¹⁶ Genette G., *Figure III. Discorso del racconto*, (1972), trad. it. a cargo de Zecchi L., 1976 (reimpr. 1998), Torino, G. Einaudi, 27-29. La insistencia en la semejanza se encuentra ya en la *Poética* de Aristóteles donde se afirma: τὸ γὰρ εἶ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν (Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe, trad. esp. a cargo de V. García Yebra, 1974 [reimp. 1999], Madrid, Gredos, 1459a). Aspecto que precisado en la *Retórica*: δεῖ δὲ μεταφέρειν, καθάπερ εἴρηται πρότερον, ἀπὸ οἰκείων καὶ μὴ φανερῶν, οἷον καὶ ἐν φιλοσοφίᾳ τὸ ὅμοιον καὶ ἐν πολὺν διέχουσι θεωρεῖν εὐστόχου (Aristóteles, *Retórica*, ed. con aparato crítico, traducción, prólogo y notas a cargo de A. Tovar, (3)1985), Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1412a).

¹⁷ *Ibidem*, 1406b.

¹⁸ Ricoeur enfatiza este aspecto en *La metáfora viva*: «La visión de lo semejante que produce el enunciado metafórico no es una visión directa, sino... un "ver como" (seeing as)» (P. Ricoeur, *La metáfora viva*, (1975), trad. esp. a cargo de A. Neira, (1980), Madrid, Europa, 311). Más adelante afirma: «no hay otra forma de hacer justicia a la noción de verdad metafórica sino incluir el aspecto crítico del "no es" (literalmente) en la vehemencia ontológica del "es" (metafóricamente)» (*ibidem*, 343).

¹⁹ Vid. *infra*, nota 27.

²⁰ Rt 4,13:

וַיִּקַּח בַּעַז אֶת־רוּת וְתַהֲיֶילָוּ לְאִשָּׁה וַיִּבְרָא אֱלֹהֶיהָ וַיִּתֵּן יְהוָה לָהּ הַרְיוֹן וַתֵּלֶד בֶּן
Booz tomó, pues, a Rut como esposa. Se llegó a ella y el Señor le otorgó concebir y dar a luz un hijo.
 Como contraste, de algunas mujeres sólo se ofrece ese dato: dio a luz a... y puede servir de ejemplo la mujer de Caín (Gn 4,17):
 וַיִּדַע קַיִן אֶת־אִשְׁתּוֹ וַתַּהַר וַתֵּלֶד אֶת־הֶנוֹךְ
*Luego conoció Caín a su mujer,
 y ella concibió y dio a luz a Henoc*

de la mujer dentro de su matrimonio, de su familia y de su comunidad²¹. De ahí la angustia de Ana, futura madre de Samuel, que clama a Dios con tal ahínco pidiendo un hijo, que el sacerdote piensa que está ebria (1Sam 1,5-20). O la desolación de Sara que, al ver que transcurren los años sin quedarse en estado, se siente obligada a entregar a Agar a su marido para que perpetúe su linaje (Gn 16,1-2). Lo mismo propondrá Raquel a Jacob. Sus palabras son de gran interés ya que nos muestran el rito necesario para legalizar la adopción:

Gn 30,3:

Ella respondió: -Ahí tienes a mi esclava Bilhá; llégate a ella y que dé a luz sobre mis rodillas. Así, yo tendré hijos por medio de ella²².

Era preciso que la esclava diera a luz sobre las rodillas de su señora (cf. Gn 30,3).

Otro texto que ilumina la importancia de la maternidad estrechamente ligada al alumbramiento es el *Libro del Génesis*. Al relato de la caída de Adán y Eva, sigue el del castigo. La pena que Dios infringe a la mujer es doble, una afecta directamente a su maternidad y la otra a su feminidad:

Multiplificaré los dolores de tus embarazos; con dolor darás a luz tus hijos; hacia tu marido tu instinto te empujará y él te dominará (Gn 3,16)²³.

El castigo de la mujer no consiste en la esterilidad, es decir, la mujer no se ve privada de su maternidad sino que ésta va a ser fruto del dolor, es decir, el alumbramiento tendrá lugar en medio del sufrimiento que la mujer experimentará. Curiosamente la lengua hebrea lexicaliza este matiz en un verbo: **חיל** en la forma Polel, que significa expresamente *dar a luz con dolores*²⁴. No obstante, su uso es muy reducido, 7 veces²⁵ y aparece en un contexto específico: los textos poéticos. Además sólo se encuentra un ejemplo en el *Libro de Isaías* del verbo **חיל** aplicado a la mujer. Se trata de la elección y bendición de Israel que sigue al tercer canto del Siervo, donde se alude al nacimiento del pueblo de Israel. Su uso es, por tanto, metafórico:

Is 51,2

Mirad a Abrahán, vuestro padre, y a Sara, que os dio a luz con dolores de parto: uno solo era cuando lo llamé, pero lo bendijo y lo multiplicó²⁶.

A pesar de que la lengua hebrea dispone de un lexema verbal para indicar ese dar a luz con dolores, el verbo que expresa por excelencia el hecho de dar a luz, de parir es **ילד** en la forma Qal con sujeto femenino²⁷. De

²¹ Phyllis A. Bird, «Women. B. The Israelite Family. 1. Wife and Mother», en Freedman D. N. (ed.), *The Anchor Bible Dictionary*, vol. 6, (1992), New York, Doubleday, 947: «The role of mother dominates OT references to women. Motherhood was expected and honored, reflecting social need (Judg 21:16–17) and divine sanction (Gen 1:28). Desire for many children, and especially sons, is a prominent OT theme (1 Sam 2:7; Gen 30:1; Pss 127:3–5; 128:3–4), attributed to women as well as to men, despite the pain and dangers of childbirth...».

²² Texto hebreo:

וְהָאִמָּר הִנֵּה אִמְתִּי בִלְהָה בְּאֵי אֵלֶיהָ וְהִלְדָּה עַל־בְּרָכִי וְאֶבְנָה גַם־אֲנֹכִי מִמֶּנָּה

²³ Texto hebreo:

אֱלֹהֵי־אִשָּׁה אָמַר חַרְבָּה אַרְבָּה עֲצָבוֹנָה וְחַרְבָּה בְּעֲצָב תִּלְדִּי בָנִים וְאֵל־אִישׁ תְּשׁוּקָתָךְ וְהוּא יִמְשֵׁל־בְּךָ

²⁴ Koehler L. – Baumgartner W., *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament* (1967), ed. ingl. a cargo de Richardson M. E. J., vol. 1, (1994), Leiden-New Cork, Brill, 310, s.v.חיל: «bring forth (through labour-pains): Dt 32,18; Is 51,2; Ps 90,2 (? rd. ותחולל Or. Sept. Aq. Symm. Jerome Tg.); Jb 39,1; Pr 25,23 (‘ vd Ploeg VT 3:189f) †».

²⁵ Dt 32,18; Is 51,2; Sl 29,9; 90,2; Job 35,14; 39,1; Pr 25,23.

²⁶ Texto hebreo:

חִבִּיטוּ אֶל־אֲבֹתֵיכֶם וְאֵל־שָׂרָה תַחֲוֹלְלֵכֶם כִּי־אֶחָד קָרָאתוּ וְאֶבְרָכְהוּ וְאֶרְבֶּהוּ

²⁷ Si el sujeto es masculino el verbo significa *engendrar* (vid. *infra*, nota 26).

hecho, ילד presenta un uso mucho más frecuente, 181 veces referido en voz activa a la mujer, y se emplea en los distintos textos bíblicos, ya sean poéticos, históricos o proféticos²⁸, sirva de ejemplo las palabras que pronuncia Abraham ante el inesperado anuncio de los ángeles sobre el cercano alumbramiento de Sara:

Gn 17,17b

...y Sara, con noventa años, puede dar a luz?²⁹

Así pues, se puede concluir que, en efecto, la mujer israelita es presentada fundamentalmente como madre en los textos veterotestamentarios y en ellos el rasgo que más se destaca de la maternidad es el hecho de dar a luz expresado por medio de dos raíces verbales: ילד en Qal y חיל en Polel.

3. La metáfora del parto en los textos: Dt 32,18, Job 38,29 y Sl 2,7

Si se lee el AT, se comprueba rápidamente que Dios no recibe nunca el nombre de madre, mientras el apelativo de padre lo recibe en 22 ocasiones³⁰. Si el rasgo específico de la maternidad es el hecho de dar a luz, es preciso realizar una búsqueda para ver si los verbos que expresan el parto se aplican a Dios. De este modo, se podría afirmar la presencia de la metáfora del parto referida a Dios. Tras hacer la búsqueda pertinente, tres son los textos en los que aparece la metáfora del parto, los tres son textos poéticos, como se verá después: Dt 32,18, Job 38,29 y Sl 2,7. Dt 32,18 emplea tanto el verbo ילד en Qal como חיל en Polel; mientras Job 38,29 y Sl 2,7 usan tan sólo el verbo ילד en Qal.

Antes de continuar la argumentación, se mostrará brevemente los significados del verbo ילד en Qal que es la forma verbal pertinente para el estudio presente³¹. El verbo ילד en Qal posee distintos significados según connote un sujeto femenino, masculino, o Dios. En el primer caso, el significado es *dar a luz*³², en cambio cuando el sujeto es masculino, el verbo ילד adquiere la acepción más usada de la forma Hiphil: *engendrar*³³. No obstante, se trata de un empleo muy reducido³⁴ que exige tanto unos contextos específicos (sapiencial

²⁸ Gn 3,16; 4,1. 2. 17. 20. 22. 25; 6,4; 16,1. 2. 11. 15 (2x). 16; 17,17b. 19. 21; 18,13; 19,37. 38; 20,17; 21,2. 3. 7. 9; 22,20. 23b; 22,24; 24,24. 36. 47; 25,2. 3. 12. 24. 26; 29,32. 33. 34 (2x). 35 (2x); 30,1. 3. 5. 7. 9. 10. 12. 17. 19. 20. 21. 23. 25; 31,43; 34,1; 35,16 (2x). 17; 36,4 (2x). 5. 12. 14; 38,3. 4. 5 (2x). 27. 28; 41,50; 44,27; 46,15. 18. 20. 25; Ex 1,19; 2,2. 22; 6,20. 23. 25; 21,4; Lv 12,2. 5. 7; Nm 26,59 (2x); Dt 21,15; 25,6; 28,57; Jue 8,31; 11,2; 13,2. 3 (2x). 5. 7. 24; Rut 1,12; 4,12. 13. 15; 1 Sam 1,20; 2,5. 21; 4,19 (2x). 20; 2 Sam 11,27; 12,15. 24; 21,8 (2x); 1 Re 1,6 (el sujeto está implícito; es Haggit que aparece en el v. 5.); 3,17. 18 (2x). 21; 11,20; 2 Re 4,17; 19,3; 1 Cr 1,32; 2,4. 17. 19. 21. 24. 29. 35. 46. 48. 49; 4,6. 9; 18; 7,14 (2x). 16. 18. 23; 2 Cr 11,19. 20; Job 24,21; Sl 48,7; Pr 17,25; 23,25; Ct 6,9; 8,5; Is 7,14; 8,3; 13,8; 21,3; 26,17; 37,3; 42,14; 54,1; 65,23; Jr 6,24; 15,9. 10; 16,3; 20,14b; 22,23. 26; 29,6b; 30,6b; 31,8; 49,24; 50,43; Ez 23,4; Dn 11,6; Os 1,3. 6. 8; 9,16; 13,13; Mí 4,9. 10; 5,2 (2x).

²⁹ Texto hebreo:

וְאַם־שָׂרָה הִבְתִּיתְשָׂעִים שָׂנְחָה תֵּלֵד

³⁰ Dios es denominado padre en el AT: 2Sam 7,14; 1Cr 17,13; 22,10; 29,10; Tb 13,4; Job 31,18; Job 38,28; Sl 68,6; 89,27; Sb 2,16 ; 14,3; Sir 23,1,4; 51,14; Is 63,16 (2x); 64,7 ; Jr 3,4.19; Jer. 31,9; Ml 1,6; 2,10. Además, en tres perícopas (Sl 103,13; Pr 3,12; Sb 11,10) aparece el símil de la paternidad:

כִּרְחֵם אָב עַל־בְּנָיִם
רַחֵם יְהוָה עַל־יְרֵאָיו

Como se apiada un padre de sus hijos,
así el Señor tiene piedad de los que le temen.

³¹ Un estudio detallado de las distintas acepciones contenidas en el verbo ילד puede encontrarse en García Ureña L., «El verbo ילד en Sal 2,7d», en *La metáfora de la gestación y del parto al servicio de la analogía. Una lectura de Sal 2,1-7*, (2003), Roma, Edusc, 105-138.

³² Vid. *supra*, nota 27.

³³ El verbo ילד en Hiphil aparece 176 veces connotando siempre un sujeto masculino, excepto en Is 59,4 que presenta un sujeto indeterminado. Posee dos acepciones en Hiphil: *engendrar* (174x) y *hacer dar a luz* (2x) (vid. García Ureña L., *La metáfora de la gestación*, 115-116).

³⁴ 19x: Gn 4,18 (3x) 10,8. 13. 15. 24 (2x). 26; 22,23a; 1 Cr 1,10. 11. 13. 18 (2x). 20 (cf. *ibidem*, 121).

y la genealogía) como unas estructuras determinadas (designación del sujeto con el término אב *padre* [cf. Pr 17,21; 23,22.24] o bien el esquema sintáctico de las genealogías: nombre propio + ילד + את [od] [Gn 4,18 (3x); 10,8.13.15...] respectivamente)³⁵. Cuando el sujeto connotado del verbo ילד en Qal es Dios (Dt 32,18, Job 38,29 y Sl 2,7), ¿significa *engendrar* o *dar a luz*? Para la primera acepción, debe estar presente uno de los dos contextos mencionados –el sapiencial o la genealogía– y una de las dos estructuras propias. Ninguno de los dos requisitos se dan en Dt 32,18, Job 38,29 y Sl 2,7 pues son textos poéticos y carecen de dichas estructuras, ya que en Dt 32,18 y en Sl 2,7 el verbo va acompañado de un sufijo pronominal: יְלִידִי y יְלִידֵיךָ respectivamente, y Job 38,29 lleva un objeto directo וְכִפֹּר שָׁמַיִם *escarcha de rocío*. De lo expuesto se puede concluir que el verbo ילד en Qal cuando connota a Dios como sujeto, significa *dar a luz* y es usado en sentido metafórico.

3.1 Dt 32,18

Dt 32,18 es un texto poético, corresponde al *Cántico de Moisés* que entona tras haber redactado las palabras de la Ley (cf. Dt 32,1-43).

En este poema, tras una introducción cargada de símiles procedentes de la naturaleza (טל *la lluvia*, מטר *el rocío*, רִבְבִים *aguacero*), Moisés comienza alabando a Dios (Dt 32,4) y lo designa con un apelativo que engarza con el ya mencionado contexto de la naturaleza: צור, *Roca*³⁶. Inmediatamente después, Moisés prosigue su canto mostrando con distintas figuras literarias el amor de Dios por su pueblo y, como contraste, la falta de correspondencia de Israel (Dt 32,6-18). Después, se muestra el enojo de YHWH hablando en primera persona (Dt 32,19-42) para concluir con una nueva alabanza de Moisés dirigida a su Dios (Dt 32, 43).

La perícopa, objeto de estudio, se encuentra en la segunda parte del poema, donde Moisés muestra el amor del Señor (Dt 32,6-14) y el desdén de Israel (Dt 32,15-18) haciendo un resumen de la historia sagrada. En la primera parte, los versos, fieles al empleo del paralelismo, se suceden narrando en un *crescendo* dramático los cuidados amorosos del Señor: primero se presenta a Dios como אב *padre* de su pueblo (Dt 32,6), paternidad que, aunque la ejerce desde la creación (Dt 32,8), se verifica en el momento en que elige a Israel como pueblo de su heredad (Dt 32,9-10). Luego, el poeta se detiene en puntualizar los cuidados amorosos de Dios durante la estancia de Israel por el desierto; para ello recurre a dos símiles uno basado en una visión antropomórfica de Dios: el Señor cuida a Israel *como a la niña de sus ojos* (Dt 32,10), para continuar con el símil del águila³⁷. Después se detiene en la falta de correspondencia de Israel. Precisamente cuando Israel disfruta de su bienestar —crece grueso y rollizo—, es cuando se olvida de su Hacedor (Dt 32,15) y cae en la idolatría (Dt 31,16-17). Ante ésta, tiene lugar la triste exclamación de Moisés que se lamenta del comportamiento de Israel:

³⁵ Cf. García Ureña L., «Dios da a luz (Sal 2,7d). Estudio de una metáfora», en Aranda G. — Caballero J. L. (eds.), *XXV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. La Sagrada Escritura, palabra actual*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 2005, 431-440.

³⁶ El término Roca es una imagen de amplia raigambre testamentaria, la razón es que: «a rock outcrop would provide crevasses to hide in (Ex 33:22; 1 Sam 24:2), shade from the sun (Is 32:2), a defensible position (Ps 27:5) and a potential source of water from springs. Seemingly based on this comes the idea that God is Israel's rock, a changeless and permanent refuge and protector (2 Sam 2:2; 22:2-3, 32, 47) and numerous verses in the Psalms (e.g., Ps 19:14; 18:46; 62:1-2, 7) (...) This emphasis on rock as a place of security is heightened by recurrent expressions, such as "rock of refuge," particularly in the Psalms (e.g., Ps 31:2; 62:7; 71:3). The concept of God as rock is so apposite that Rock is actually used as a name of God (2 Sam 23:3; Hab 1:12)» (Ryken L. – Wilhoit J. C. – Longman III T., *Dictionary of Biblical Imagery. An Encyclopedic Exploration of the Images, Symbols, Motifs, Metaphors, Figures of Speech and Literary Patterns of the Bible*, (1998), Downers Grove, IL, InterVarsity, s.v. *rock*). La denominación de Dios como Roca se repite en el Cántico en diversas ocasiones (cf. 32,4.15.18.30.31).

³⁷ *Ibidem*, s.v. *eagle*: «The eagle, a large, solitary bird of prey, is known for its keen eyesight, power and sharp beak and talons. With a wingspan up to seven and a half feet, it hunts high in the air and swoops down on its prey at great speed. Eagles mate for life and care for their young in nests, called aeries, high in trees or rocky ledges. This provides protection for the eaglets, which remain helpless for a long period, up to 100 days. Palestine is home to four varieties of eagles, of which the most common is the short-toed eagle (...) The eagle symbolizes the speed and power of both God's deliverance and God's destruction (...) Similar images of God's protection as an eagle, swift and powerful, are found in Deuteronomy 32:11 and Revelation 12:14».

*En cambio, desprecias a la Roca que te dio a luz,
te olvidas de Dios, que te alumbró con dolores de parto (Dt 32,18)³⁸.*

Los versos, en paralelismo sinonímico, están cargados de amargura por el fuerte contraste que se produce entre los verbos principales: שִׁירָה *desdeñar*, נִשְׁכַּח *olvidar*, y la imagen pura, sin ambages, de la maternidad de Dios: יְלֵדָהּ *que te dio a luz*, מְחַלְלָהּ *que te alumbró con dolores de parto*. Si el amor de Dios se expresaba al principio del poema con la paternidad de Dios –el poeta recurre expresamente al término אָבִיךָ–, ahora de forma un tanto paradójica, recurre a la maternidad divina a través de la metáfora del parto expresada con los dos lexemas verbales que expresan el alumbramiento: יָלַד וְיָלְדָהּ. La metáfora del parto hace que el dramatismo del *Cántico* llegue a su culmen, pues ¿cabe ingratitud mayor que la de un hijo que se olvida de su madre? ¿Es posible que Israel olvide a un Dios que le ha dado a luz, es más que se retuerce de dolor a causa del parto?

El uso de la metáfora del parto parece tener una finalidad concreta en sí misma enfatizada por el lugar en el que aparece pues, tras la gradación descendente de las imágenes (padre, cuidado como la niña de los ojos, el águila y sus crías), se produce una interrupción para situarse en plano inicial marcado por la relación de paternidad. De este modo, la imagen de la paternidad de Dios y de su maternidad abre y cierra la sección del poema donde se subraya el amor Dios y la infidelidad de Israel.

La paternidad, al menos en Dt 32,6b, va ligada a un Dios Creador, pues junto al término אָבִיךָ *padre*, se encuentran los verbos קָנָה *adquirir* y עָשָׂה *hacer*. Ahora bien ¿qué añade la maternidad, una maternidad que se realiza además en medio del dolor? La metáfora del parto confiere un fuerte realismo a la relación de filiación que se establece entre Dios y su pueblo. De una parte, porque refuerza la elección de Dios pues en el momento del parto la identidad de la madre es indiscutible como indiscutible es la filiación de Israel. Además, la metáfora del parto expresa la íntima relación que se establece entre Dios e Israel, la misma que existe entre una madre y su hijo, de ahí que el término רֵחַמַיִם *entrañas, vientre* se haya aplicado para aludir al amor misericordioso de Dios³⁹.

Por lo que se refiere al dolor, si el dolor es fruto del castigo que Dios impone a la mujer en el *Libro del Génesis*⁴⁰, convirtiéndose de algún modo en la pena debida a su pecado, que Dios asuma ese mismo dolor es quizás el modo poético de enfatizar aún más a los ojos de los hombres el amor que Dios siente por su pueblo: su donación es tan grande que da a luz del mismo modo que lo hace la mujer, con dolor. Sin embargo, al principio de este trabajo, se ha mostrado cómo a pesar de que Dios castiga a la mujer con el dolor en el alumbramiento, este dolor no se refleja en los textos, al menos con el verbo חָיַל, pues sólo se encuentra en Is 51,2 y en un contexto metafórico. ¿Qué significa entonces?

Si la ira divina expresada con el término אַף es el modo como el AT plasma el dolor que Dios siente ante el pecado de Israel⁴¹, el *dar a luz con dolor* sería otro modo de referirse a este mismo sufrimiento, pues dada

³⁸ Texto hebreo:

צוֹר יָלַדְךָ תֵּשֶׁר
וְהִשְׁכַּח אֱלֹהֵי מְחַלְלֶךָ

³⁹ Cf. Ioannes Paulus II, *Dives in misericordia*, nota 52.

⁴⁰ Vid. *supra*, 5.

⁴¹ La ira de YHWH es frecuente en el Antiguo Testamento y el texto sagrado se refiere a ella en más ocasiones que a la de los hombres. Siempre va asociada a su justicia, a su santidad, a la alianza; de ahí que exista una conexión directa entre la ira de YHWH y el pecado del hombre. Ante el pecado, Dios se irrita ya que éste es el modo como la Sagrada Escritura expresa que Dios toma en serio el pecado de los hombres (cf. McKenzie J. L., «Aspetti delle relazioni tra Dio e Israele. (I) L'ira», en Dalla Vecchia E.— Segalla G.— Vironda M. (eds.), *Nuovo grande commentario biblico*, (1997) Brescia, Queriniandiana, 1711). «La sua ira non è una cieca rabbia; è guidata dal giudizio, e i giudizi di YHWH non sono impersonali» (*ibidem*, 1718). En la misma línea se encuentra: G. Sauer, «אַף, af, ira», en Jenni E.— Westermann C. (eds.), *Dizionario teologico dell'Antico Testamento*, (vol. 1: 1971), ed. it. a cargo de G. L. Prato, Marietti, Torino – Casale Monferrato, 1978, col. 196: «L'ira divina è così il correlativo necessario dell'amore divino che vuole la salvezza del suo popolo».

su omnisciencia sabe que Israel no va a ser un buen hijo. La diferencia entre esas dos manifestaciones de sufrimiento es que la ira comporta lejanía, un poner distancia con aquel que causa la ira, mientras el dolor del parto, lo contrario, la cercanía, la proximidad que hace posible, incluso, la filiación. Se podría así decir que la ira se adecua más a la imagen de la paternidad de Dios, mientras el dar a luz con dolor corresponde a su maternidad.

3.2 Job 38,29

El texto de Job se encuentra prácticamente al final de la obra. Los versos que se estudian corresponden al primer diálogo que Dios mantiene con Job (Job 30,1-39,30). El tema central del discurso de YHWH consiste en mostrar a Job cómo toda la realidad creada es manifestación de su omnipotencia ejercida con sabiduría y amor⁴². Tras los versos iniciales (Job 38,2-3), en los que Dios interpela a Job en parte por su atrevimiento a convocarle en un רִיב, comienza un largo discurso en boca del Señor. Dicho discurso está organizado por medio de la sucesión de una serie de preguntas retóricas cargadas de un fuerte lirismo, apoyándose, como es natural, en el paralelismo.

Las preguntas giran en torno a cuál es el origen de las distintas realidades que componen el mundo y pueden agruparse en dos grandes bloques: los seres inanimados (Job 38,4-38) y los animados, los animales (Job 38,39-39,30). El primer bloque puede, a su vez, subdividirse en cuatro secciones: la primera sección incluye las preguntas que se formulan sobre la creación de la tierra, el mar y la luz (Job 38,4-15); la segunda sección comprende las preguntas que giran en torno a las realidades misteriosas que se ven en la tierra (Job 38,16-21); la tercera sección sobre los fenómenos atmosféricos (Job 38,22-30); y, por último, la que se refiere a las constelaciones y cuerpos celestes (Job 38,31-38).

El estudio presente se centrará únicamente en la tercera sección: los fenómenos atmosféricos. Dicha sección comienza refiriéndose a שְׁלֵג la nieve y al בָּרָד granizo (22), אור la luz (24), שֶׁטֶף el aguacero (25) y tras él, מָטָר la lluvia, טל el rocío, קָרַח el hielo y כְּפֹרֶר la escarcha:

[28] ¿Quién es el padre de la lluvia,
o quién engendra las gotas del rocío?⁴³

[29] ¿De qué vientre nace el hielo?,
¿quién da a luz la escarcha del cielo?⁴⁴,

Como se observa, el poeta recurre en primer lugar a la imagen de la paternidad de Dios. Para ello utiliza expresamente, por un lado, el lexema nominal אָב y, por otro, el verbo יָלַד en Hiphil que, como se dijo anteriormente, significa *engendrar*. Sin embargo, en los versos siguientes, en vez de dar continuidad a la imagen de la paternidad divina, introduce un contraste y la cambia por la de la maternidad de Dios⁴⁵. Para

⁴² Cf. *Sagrada Biblia. Antiguo Testamento. Libros poéticos y sapienciales*, trad. esp y notas a cargo de Profesores de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, (2001), Pamplona, EUNSA.

⁴³ Texto hebreo:

הִישָׁלֵמָטָר אָב אוֹ
מִי־הוֹלִיד אֲנִי־טָל

⁴⁴ Texto hebreo:

מִכֵּתָן מִי יָצָא הַקָּרַח
וּכְפֹרֶר שָׁמַיִם מִי יִלְדוּ

⁴⁵ «Le domande chiedono la paternità (*jalad* hi. al v. 28) e la maternità (*jalad* qal al v. 29) dei fenomeni metereologici descritti nella sezione» (Fedrizzi P., *La Sacra Bibbia. Giobbe*, (1972), Verona, Marietti, 263). «Noter l'opposition entre l'Hiphil engender et le qal enfanter (v.29). Les deux vers sont inséparables» (Dhorme P., *Le Livre de Job*, (1926), Paris, Librairie Victor Lecoffre, 536, nota 28).

ello recurre a la metáfora del parto expresada de dos formas paralelas. Primero se refiere al parto con la gráfica expresión salir del seno materno, concretamente dice: מִבֶּטֶן salir del *vientre*; después con el verbo יָלַד en Qal, que significa, como ya se ha mencionado: *dar a luz*. Se pone así de manifiesto el deseo expreso del poeta por emplear la metáfora del parto y referirse así, sin lugar a dudas, a la maternidad de Dios.

Como sucedía en el *Cántico de Moisés*, en este poema se contempla tanto la paternidad de Dios como su maternidad. Si bien en el texto deuteronomista las imágenes abrían y cerraban una sección, en Job aparecen una tras otra en perfecta continuidad. En el primer caso, el contexto en que se usan las imágenes es la filiación del pueblo elegido, ahora las imágenes se refieren al origen de la realidad creada.

3.3 Sl 2,7

El Salmo 2 abre con el Salmo 1 el *Libro de los Salmos*, es un salmo real y, dentro de este grupo, se considera un salmo de entronización del rey. Es decir, se trata de un salmo que se dedicaba al rey con motivo de su subida al trono.

Una vez más el objeto de estudio es un texto poético cargado de un fuerte dramatismo, pues el Salmo 2 comienza con una pregunta por parte del orante que reclama una respuesta: por qué se amotinan los reyes de la tierra contra el Señor y contra su ungido (Sl 2,1-2). La respuesta no se obtendrá de inmediato, mientras tanto, se oye la voz de los reyes preparando la revuelta (Sl 2,3) y se contempla *Al que está sentado en el trono en los cielos* riéndose ante el comportamiento de sus enemigos (Sl 2,5). Entonces Dios pronuncia unas palabras cargadas de ambigüedad (Sl 2,6) y es, entonces, cuando entra en escena el rey diciendo que va a proclamar el decreto que contiene lo que Dios le ha dicho (Sl 2,7-9). Este mensaje ofrece al orante la respuesta definitiva a su pregunta: los reyes se sublevan porque no saben que el descendiente de David es hijo de Dios (Sl 2,7) y, como hijo, heredero de un dominio universal (Sl 2,8) y de una autoridad absoluta (Sl 2,9). De ahí que el poema concluya con una exhortación a los reyes de la tierra a que reconozcan al rey de Israel como hijo de Dios (Sl 2,10-12).

Dado el tono beligerante del poema⁴⁶, sorprende la irrupción de la metáfora del parto, precisamente en el momento álgido del Salmo: la respuesta del rey ante la inquietante pregunta del orante. Tras la conocida fórmula del mensajero (יְהוָה אָמַר אֵלַי), se oye:

*Tú eres mi hijo,
Yo te he dado a luz hoy⁴⁷*

Primero, en boca del propio YHWH, se afirma la filiación divina del rey con la oración nominal בְּנִי אַתָּה *tú eres mi hijo*; inmediatamente después, cómo tiene lugar ésta: אֲנִי הַיּוֹם יָלַדְתִּיךָ *yo te he dado a luz hoy*. La filiación divina del rey de Israel no es fruto, por tanto, de un acto declarativo de carácter performativo⁴⁸ sino del parto de Dios⁴⁹.

⁴⁶ Nótese la elección del léxico en los dos primeros versículos del Salmo que describen las distintas acciones militares que están realizando los reyes de la tierra: *Amotinán, traman en vano, toman posiciones los reyes de la tierra, conspiran*.

⁴⁷ Texto hebreo:

בְּנִי אַתָּה
אֲנִי הַיּוֹם יָלַדְתִּיךָ

⁴⁸ Cf. Mettinger T., *King and Messiah. The Civil and Sacral Legitimation of the Israelite Kings*, CWK Gleerup, Lund 1976, 261; Blum E., «Ps 2,7c — eine performative Aussage», en Rupprecht K. (ed.), *Sefer Rendtorff. Festschrift zum 50. Geburtstag von Rolf Rendtorff*, (1975), Dielheim, Selbstverlag der Autoren), 5.

⁴⁹ Para el estudio de las consecuencias teológicas de esta metáfora, véase el capítulo VII «Lectura e interpretación de Sl 2,1-7» de García Ureña L., *La metáfora de la gestación*, 169-203.

Una vez más, la metáfora del parto se emplea en el contexto de la filiación, ahora bien ya no se trata de una filiación que afecta a un grupo de personas como es el pueblo de Israel (cf. Dt 32,18), o a las criaturas (cf. Job 38,29), se trata de una filiación que afecta a una persona concreta: al rey de Israel. Existe además otra diferencia con respecto a los textos anteriores, la metáfora del parto aparece no sólo en labios de Dios sino en primera persona, recurriendo al uso del pronombre personal **אֲנִי** *yo* que enfatiza el contenido del verso⁵⁰ con una fuerza mayor que la del texto de Job, en el que Dios se apropiaba la imagen de forma indirecta, por medio de una pregunta. Ahora, en cambio, no se cuestiona nada, se emite un enunciado afirmativo: *Yo te he dado luz*. Además, se precisa el momento en que este singular acontecimiento tiene lugar: **הַיּוֹם** *hoy*, lo cual contribuye a dar veracidad a la afirmación. El parto de Dios se cumple en un tiempo determinado: el hoy que corresponde al momento de la entronización del ungido como rey de Israel⁵¹.

En resumen, a diferencia de los textos anteriores, en el Salmo 2 Dios mismo se apropia de la maternidad a través de la metáfora del parto que refleja el rasgo que define la maternidad en el AT: dar a luz.

3.4 Síntesis

Una vez estudiados Dt 32,18, Job 38,29 y Sl 2,7, se pone de manifiesto que, a pesar de que los textos no son numerosos, sí evidencian con claridad el uso de la metáfora del parto sea a través del verbo **חיל** o **ילד**. Con ambos verbos se quiere expresar la relación de filiación entre Dios y sus criaturas: sea a nivel colectivo como sucede en Job 38,29, o al referirse al pueblo de Israel (Dt 32,18), o a nivel personal (Sl 2,7).

La imagen de la maternidad de Dios aparece no de forma indiscriminada sino en momentos bien precisos: cuando se quiere aludir al momento en que se hace visible a todos la filiación. Esto se ponía de manifiesto en Dt 32,18 a través del uso del verbo **חיל**, en Job 38,29 al remontarse a los orígenes de la nieve y la escarcha y, por último, en el Salmo 2 al referirse a la entronización del rey. Es decir, la metáfora del parto se aplica a Dios en el AT en un contexto concreto: la relación de filiación y, especificando aún más, el momento preciso en que se pone de manifiesto dicha filiación. Esto, quizás, explique el limitado uso que se hace de la metáfora.

Finalmente, sólo destacar que la metáfora del parto que predomina es la que se construye con el verbo **ילד**, como sucede con la expresión de la maternidad de la mujer en los textos veterotestamentarios; y parece poner de relieve la íntima y amorosa relación que existe entre Dios y su pueblo, o entre Dios y el descendiente de David. En cambio, la metáfora del parto con el verbo **חיל** *dar a luz con dolor* sólo aparece en una ocasión y el contexto lleva a concluir que es una forma de expresar el dolor de Dios ante la falta de correspondencia de su pueblo.

⁵⁰ Waltke B. K. — O'Connor M., *An Introduction to Hebrew Syntax*, (1990), Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, § 16.3.2e, refiriéndose al uso de los pronombres personales en hebreo, sostienen que el empleo de los de 1ª y 2ª persona conllevan la expresión de aquellos aspectos que forman parte de la psicología. En el caso de la 1ª persona implica un estado de elevación (Jue 5,3), de profunda meditación (Qo 1,16) o de *flash of self assertion* (Gn 16,5; Sl 2,6; 2 Cr 6,2).

⁵¹ Cf. Gese H., «Natus ex Virgine», en Wolff H. W. (ed.), *Probleme biblischer Theologie: Gerhard von Rad zum 70. Geburtstag*, (1971), Manchen, Kaiser, 81.

4. Conclusión

El estudio realizado pone en evidencia que en los textos veterotestamentarios Dios se apropia de imágenes femeninas sea a través de símiles sea a través de metáforas, concretamente, la metáfora del parto expresada a través de los verbos ילד *dar a luz* en Qal o חיל in Polel *dar a luz con dolor*. Dicha metáfora se encuentra en tres textos poéticos: Dt 32,18, Job 38,29 y Sl 2,7. Se pone así de manifiesto que del mismo modo que Dios se revela al hombre sirviéndose de imágenes masculinas, no tiene inconveniente en recurrir a las femeninas (la maternidad), cuando es preciso. Es más, Dios se muestra apropiándose del rasgo que define la maternidad de la mujer en el AT: el *dar a luz* y el *dar a luz con dolor*.

La aplicación de la perfección que comporta la maternidad expresada a través del lenguaje del parto, permite al autor sagrado plasmar con palabras el origen de la relación que existe entre Dios y sus criaturas, y de modo más específico el origen de la relación de filiación entre Dios y su pueblo, y entre Dios y su rey y, en consecuencia, los estrechos vínculos que les une entre sí.

Paralelos entre la Literatura Latina y Henry James ante la retórica y la libertad/soledad de la mujer

Prof. Dr. Luis Pablo Tarín Martín. Universidad CEU San Pablo.

(Lord Warburton:) Yo estoy seguro de que va a haber grandes cambios, y de que van a ocurrir toda clase de cosas raras... recordará que el otro día me dijo que lo que tengo que hacer es «aferrarme» a algo. Pero no se decide uno a aferrarse a algo que al momento siguiente puede salir volando por los aires. [...]

-Tú deberías aferrarte a una mujer guapa... -¡También las mujeres guapas pueden salir volando! –exclamó lord Warburton -No, no, ellas aguantarán, replicó el anciano; a ellas no les afectarán los cambios sociales y políticos a los que acabo de aludir. -¿Quiere usted decir que ellas no serán abolidas? Bueno, pues voy a conseguirme una cuanto antes y me la ataré al cuello a manera de salvavidas. -Las mujeres nos salvarán –dijo el anciano-; es decir, las mejores..., porque para mí hay diferencias. Conquítese usted a una mujer buena y cátese con ella, y su vida será mucho más interesante.

(*Portrait of a lady*, cap. 1)

Según cuenta Hesíodo, Zeus buscó un modo de vengarse de Prometeo, que había devuelto el fuego a los hombres y les había enseñado otras técnicas, entre las que se encontraba la de no sacrificar a los dioses más que los huesos y la grasa no comestible. Hefesto recibió el encargo: crear a la mujer, sacándola de una pella de arcilla. Atenea le insufló la vida y los otros dioses le dotaron de todos los encantos (*Pan dora*), pero Hermes le enseñó la seducción y la picardía. La mujer fue enviada no a Pro-meteo, sino a su hermano Epi-meteo, que había sido advertido para que no aceptara dones de Zeus. Consigo Pandora trajo una jarra (después considerado un cofre por contaminación con el mito de Psyche, del *Asno de Oro*), que albergaba todos los males de los que los hombres habían estado libres hasta entonces. Dentro del recipiente quedaría sólo la esperanza, consuelo de los hombres.

La visión de la mujer en la literatura occidental se presenta a menudo transida por el *odi et amo* catuliano. Una concreción literaria de ese sentimiento ambivalente puede encontrarse en las obras que plasman las dificultades de comprensión entre los dos sexos.

Hombres y mujeres pueden emplear la misma lengua, pero la panoplia de artificios retóricos que cada uno despliega es diferente. La presencia de un personaje femenino o masculino afecta a la selección del código de lectura.

Al referirnos a los problemas de comprensión entre los sexos creo que estamos hablando de retórica, porque es un tipo de comunicación que emplea las palabras, pero que persuade y mueve mediante mecanismos más complejos que el de su contenido primero.

Mi propósito es estudiar el reflejo de esta realidad en un autor conocido por su capacidad de reproducir con precisión el mundo interno como es Henry James (1846-1916), y mencionar algunos paralelos clásicos en los que se encuentran descritas estas situaciones. El objetivo *no* es el de la búsqueda de modelos de inspiración de James (que están más bien en los novelistas franceses contemporáneos: la formación clásica de este autor no es muy profunda), sino el de descubrir formulaciones literarias de las apreciaciones de James sobre algunos aspectos de los modos de expresión de la feminidad.

1. América frente a Europa, tableros de damas

La disección de la psicología femenina y el contraste entre Europa y Estados Unidos, son dos temas primordiales de la literatura de James. Una Europa compleja, fascinante a la vez que inescrutable y a veces perversa, femenina y mítica, ante una América ingenua y algo anodina cuyos personajes son atrapados frecuentemente en los laberintos milenarios de los europeos.

América frente a Europa, la mujer ante su libertad y la sociedad con patrones fijos se entrecruzan en el dibujo los protagonistas del autor, americano de nacimiento, inglés por adopción al final de sus días. El viaje del Atlántico es tantas veces en sus obras el elemento de cambio o la oportunidad para mostrar los contrastes (*Los embajadores, Washington Square, Los europeos, Retrato de una dama, El americano, y un largo* etc.).

El itinerario biográfico de James condicionaba probablemente la elección y el enfoque. Su padre pensaba que la educación más lograda podía provenir tan solo de la experiencia vital de diversos lugares. Sometió a su familia a un constante trasiego por Europa, con el correspondiente desarraigo, nota frecuente en los protagonistas de James.

William James, hermano de Henry, por su parte, en sus *Principles of Psychology* de 1890 elabora la teoría de la «corriente de conciencia» que se encontraba ya literariamente como mecanismo caracterizador principal en las obras del Henry y que tendría en Joyce y Faulkner su desarrollo más logrado.

Filósofo, teólogo y pedagogo bastante original, el padre de Henry sostenía que el papel de la mujer frente al hombre era el de redimirle de su brutalidad (algo parecido a lo manifestado por el anciano tío de Elisabeth Archer en la cita que abría estas palabras). No obstante, entre sus convicciones, quizás guiadas por el sincretismo que profesaba, no se encontraba la de aceptar valoraciones taxativas de las conductas, lo que le impedía proponer un modelo de «mujer ideal». Esta ausencia de valoraciones morales influyó, probablemente, en la obra literaria de su hijo (éste y otros aspectos han dado pábulo a numerosas especulaciones no siempre desinteresadas).

Como señalaba Ch. Moeller, el juicio de James no interviene nunca en sus novelas: los personajes son representados únicamente a través del reflejo que dejan en la conciencia de los otros; son refractados en un complejo juego de espejos... lo esencial no se dice jamás. Por esto, los códigos empleados por cada personaje son además un elemento relevante de la interpretación de sus textos.

2. ¿Ella me convenció?

La capacidad de persuadir como innata en las mujeres la expresa James en algunos pasajes, como éste del capítulo 11 de *Washington Square*, en el que la pobre Catherine decide hablar primero a su padre, el radicalmente masculino Dr. Sloper (quizás trasunto personal de la figura del padre pedagogo), de su compromiso con el ambiguo Morris:

We must do our duty –she said– we must speak to my father. I will do it to-night; you must do it to-morrow.

It is very good of you to do it first –Morris answered– The young man --the happy lover-- generally does that. But just as you please!

It pleased Catherine to think that she should be brave for his sake, and in her satisfaction she even gave a little smile. «**Women have more tact –she said– they ought to do it first. They are more conciliating; they can persuade better.**»

You will need all your powers of persuasion. But, after all, –Morris added– you are irresistible.

Podemos apreciar que la reflexión sobre los modos de persuadir no es transitoria, por la insistencia sobre el argumento. El padre de Catherine responde a la petición formal de Morris:

You speak very well, –said the Doctor– but that is not all that is necessary. I told Catherine yesterday that I disapproved of her engagement.

Aunque quien conociese la trama podría objetar que quien está siendo engañada es Catherine, hay en el significado global de la obra una venganza esencial de la mujer herida. En un final dramático, Catherine transforma el sentido de la única labor en la que el padre le reconoce valía –el bordado- en su manera de decir al mundo que ha comprendido su crueldad y es capaz de afrontarla sola: una soledad ante el bastidor que se presenta como una contrafigura radical de la rueda de Penélope, tejiendo y destejiendo para ser fiel.

Aunque si en vez de la versión homérica contamos con la que sigue Dante en la *Commedia*, esa actividad densa de significado cobra un valor extremo. En Dante, Ulises no aguanta la tranquilidad del hogar y sigue rumbo hacia las Espérides (California, para Morris). En cualquier caso, si Penélope teje, es porque entiende el significado, que desespera a los pretendientes: **un implícito femenino**.

Es interesante este fenómeno del implícito que las mujeres bordan. Ante él se hace patente la indefensión que los hombres experimentan frente las estrategias comunicativas de los personajes femeninos de James.

Los distintos sobrentendidos de hombres y mujeres hacen inviable con frecuencia la comprensión mutua: así sucede, por ejemplo, en el balance final de *Daisy Miller*, donde Winterbourne reconoce no haber comprendido a Daisy, que aún sigue valorando lo que él pueda pensar sobre ella. En el capítulo XVII de *La Jaula*, el Capitán Everard y la protagonista mantienen una conversación imposible sobre un telegrama que alimenta las sospechas previas: pero la telegrafista terminará ayudándole a solucionar sus problemas, pese a la diferencia social que hay entre ambos; tampoco los telegramas que Lydia Touchett, la tía de Elisabeth

Archer, enviaba a su hijo y marido desde Albany tenían un sentido claro para éstos:

«Cambié hotel, malísimo, gerente insolente, esta dirección. Recogí hija hermana, huérfana año pasado, vamos Europa, dos hermanas, gran independencia».

...Desde entonces hemos estado papá y yo dándole vueltas: ¡parece prestarse a tantas interpretaciones! –Una cosa sí está muy clara –dijo el anciano–; que le ha dado un buen vapuleo al del hotel. –Ni de eso estoy seguro, puesto que él la ha puesto en fuga...

La obra de James demuestra varias veces que no se trata de una incompreensión recíproca, sino de los hombres hacia las mujeres: en *La fiera en la jungla*, por ejemplo, la interlocutora de John Marcher comprende y supera el drama interno del personaje del que acabará enamorándose: la «sensación de que le hubiera sido decretado un destino insólito y extraño (...) que debía ocurrirle tarde o temprano, cuyo presentimiento y convencimiento tenía metido hasta la médula y que incluso podía aniquilarlo». Pero Marcher, en cambio, no reacciona, no comprende los implícitos femeninos y el lector ve cómo pierde en esa confusión su oportunidad de redención.

3. Eagles don't flock

La incompreensión llega a veces al rechazo si la mujer ha optado por seguir una vía autónoma y personal. El caso más radical es el de Elisabeth Archer. En un episodio del capítulo IV de *Portrait of a Lady*, su hermana dialoga con su marido, Edmund Ludlow:

–No sé qué tienes que decir de ella, aparte de que sea tan original.

–Pues a mí no me gustan los originales, prefiero las traducciones. Isabel está escrita en lengua extranjera, y **yo no la sé descifrar**. Debería casarse con un armenio o con un portugués.

–Eso es precisamente lo que me temo...

Porque la libertad femenina es otra característica en la que James gusta de detenerse. Es un rasgo ambivalente que cambia los datos, en el que están presentes feminidad, atlantismo y lenguaje:

–Catherine told me yesterday what has been going on between you –he said.– You must allow me to say that it would have been becoming of you to give me notice of your intentions before they had gone so far.

–I should have done so, –Morris answered–, if you had not had so much the appearance of leaving your daughter at liberty. She seems to me quite her own mistress.

Y la expresión de Morris suena más bien a una sentencia de la soledad a la que estaba condenada Catherine, huérfana de madre, incomprendida por un padre racional.

En un primer malentendido entre su primo Ralph y Elisabeth Archer, ésta aclara que no ha sido adoptada por su tía: to Ralph, «I am not a candidate for adoption. I am very fond of my liberty.»

Pero la libertad autónoma no es garantía de realización, y James lo hace saber con realismo. En un pasaje de *Madam de Mauves* vemos planteadas dos facetas de este tema que parece haber reclamado constantemente la reflexión de James: por un lado el implícito:

Afirmó ser la criatura más feliz del mundo y a continuación, pobrecilla, se echó a llorar. Yo imploré verme libre de una felicidad así.

Y a continuación el sufrimiento por la incompreensión, vinculada una vez más al elemento atlántico:

Es la triste historia de una muchacha norteamericana que no ha nacido para ser una esclava ni un juguete, que se casa con un francés disoluto que piensa que la mujer ha de ser una cosa o la otra. La más tonta de las mujeres norteamericanas es demasiado buena para el mejor de los extranjeros y la que menos vale de las nuestras tiene necesidades morales que un francés no es capaz de entender. Mi amiga era romántica y obstinada, y los norteamericanos le parecían vulgares. Quizá sea vulgar la felicidad matrimonial; pero me parece que ahora le gustaría ser un poco menos elegante.

Y es que esa disparidad en la comunicación no es presentada por James como un mero rasgo descriptivo. Sirve desde luego como representación poliédrica de la realidad, como herramienta del perspectivismo que caracteriza sus narraciones; pero es también la identificación de un elemento dramático a veces sólo literario, en ocasiones también real. Catulo lo había sentido así: *feri sentio et excrucior*. Muchos críticos han querido ver en James a un autor feminista. Y sin duda por esta aportación lo es en el más noble sentido de este término (hay muchos que no lo son): por haber presentado en sus personajes un aspecto que necesita de la atención que muchos lectores habrán dedicado.

Una cita de *Los embajadores* (libro 5, cap. 3) transforma *motto* de raigambre clásica procedente del *Laelius. De amicitia* de Cicerón; decir de quien se aprecia que es «hombre para todas las estaciones». Lo usan también Quintiliano, Erasmo, quien la aplica a Moro, y Vives, sobre diversos personajes. Pero James lo utiliza, por vez primera quizás, aplicándolo a la mujer:

There are women who are for all your 'times of life.' They're the most wonderful sort.

Probablemente entre ellas, comprendidas o no, se encuentren las que, según las palabras del anciano tío de Elisabeth, salvan la humanidad en sus cambios incesantes.

Ideología y retórica feminista de dos representantes del realismo.

Un acercamiento comparativo a partir de *Tormento* de Galdós y *El americano* de H. James

M^a Ángeles Varela Olea. Prof. Adjunta de Literatura Española

Son muchas las coincidencias entre dos de los mayores talentos literarios de todos los tiempos –el español Benito Pérez Galdós y el americano nacionalizado inglés Henry James–. Sus coincidencias cronológicas, biográficas, ideológicas y literarias permiten un estudio comparativo capaz de valorar con mayor perspectiva sus logros literarios y de enjuiciar su posicionamiento ideológico, y más concretamente, su postura respecto a la situación de la mujer.

Ambos escritores vivieron el mismo periodo histórico y escribieron sobre una misma clase social –fundamentalmente, la burguesa con pujos aristocráticos–, como narradores se situaron en una similar perspectiva omnisciente, fueron escritores aficionados a viajar por Europa (Francia, Italia e Inglaterra preferentemente), ideológica y religiosamente similares en su reformismo y en su deseo de plasmar literariamente la existencia de otros modos de pensar y la necesidad de convivir armoniosamente con ellos, y ambos, en lo privado –y esto es también significativo para nuestro estudio– fueron solterones impenitentes. Como curiosidad anecdótica, se habla incluso de que ambas vidas estuvieron marcadas por una devoción adolescente a sus respectivas primas (Mary Temple y Sisita⁵², quienes además habrían sido modelo decisivo de heroínas posteriores).

Las mujeres serán protagonistas de la mayoría de sus novelas: inteligentes, psicológicamente muy interesantes, atractivas y, en muchas ocasiones, víctimas de una sociedad masculina y machista, con normas muy diferentes para las féminas.

⁵² Lyndall Gordon, *A private Life of Henry James*, Norton, 1998 y P. Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, Barcelona: Crítica, 1996.

1. Focalización narradora, localismo y europeísmo

A pesar de trayectorias vitales tan similares, destaquemos una diferencia básica en su concepto literario: Los protagonistas jamesianos serán viajeros cosmopolitas, muchas veces extranjeros clarividentes enjuiciadores de las costumbres del lugar en que viven, y en la novela galdosiana, en cambio, las referencias a otros países son escasas y superficiales, muestra del tenaz deseo del novelista por convertir la obra literaria en análisis de la sociedad española; menos ambicioso en extensión geográfica, pero más peculiar y profundo. Podría añadirse que, aun así, su tierra natal canaria prácticamente no aparece, en tanto que opta por un Madrid síntesis española, lugar de encuentro y representación del todo nacional.

Henry James -quizás por haber nacido americano- realiza un análisis social menos localista y más europeo. Los personajes, incluso las mujeres, llevan una carga biográfica: son seres con pasado sentimental y con experiencia cultural de otros países. El protagonista de *El americano* se enamora de Claire, perteneciente a una familia aristocrática en la que sólo logra simpatizar con el hermano menor, muy unido a ella. Aunque los hermanos viven en Francia, de donde era su padre, son hijos de madre británica y esta circunstancia les hace peculiares respecto a los franceses, tanto, que James hablará del «abismo producido por la diferencia de razas» latina y anglosajona⁵³. Después de esta gran novela, James escribe otra, corta, que invierte la perspectiva contando las vicisitudes de otros dos hermanos de caracteres semejantes a los de la anterior novela, pero protagonistas del éxodo contrario: Ellos son *Los europeos* del título que viajan a Norteamérica, a Boston, donde contemplan y reflexionan sobre las costumbres de este país. El padre de los protagonistas (Eugenia y Felix) era siciliano; la madre, norteamericana; los hermanos, la primera nacida en Austria, casada con un príncipe alemán, y él, nacido en Francia. Asistiremos aquí nuevamente al choque entre dos culturas: La tradición y la seriedad europea, como dice Felix, y el moderno pragmatismo desenfadado de lo norteamericano.

Sin embargo, a pesar de este cosmopolitismo, James por boca de un personaje con mucho de autobiográfico, dice considerar una desgracia el hecho de que una buena novela tenga por escenario el extranjero⁵⁴. En este otro relato reflexivo sobre la naturaleza, condiciones y fines de su oficio literario –*La lección del maestro* (1892)–, el escritor maduro aconseja al joven, viajero mundano, que se quede entre ellos en Inglaterra, y, como novelista, se ocupe «de lo que nos toca más de cerca»⁵⁵. Valora lo nacional y propio como la materia novelable, exactamente igual que expondrá Galdós en innumerables ocasiones. No cabe duda de que el escritor español se propone y realiza un análisis social nacional, en el que Inglaterra o Francia son vagas referencias idealizadas de sistemas más democráticos y tolerantes que el propio. Ni siquiera los aristócratas de *Lo Prohibido* (1884-5) son tan cosmopolitas y viajeros como los de James, posiblemente, porque siendo Galdós un hombre que viajaba, era consciente de que no era ésta una costumbre tan arraigada en España como en el extranjero y, además, por circunstancias históricas evidentes, Cuba y Filipinas son los lugares fuera de la Península mencionado más frecuentemente en sus novelas como destino de los escasos personajes que viajan.

El siempre lúcido Rodolfo Cardona escogió tres novelas de cada uno de estos autores para mostrar las

⁵³ H. James, *El americano*, Alba Editorial, Barcelona, 2002, pp. 130-1 respecto a las diferencias fisonómicas, si bien, toda la novela retrata a estos hermanos como peculiares en Francia por su origen anglosajón. Respecto al ideal social de H. James, vid. M. Antonia Álvarez, *América-Europa como ideal de civilización en Henry James*, Madrid: UNED, 1988.

⁵⁴ Estas son las palabras del Maestro literario a su discípulo y que, sin que sea aventurarnos mucho, podemos atribuir como pensamiento de H. James. (*La lección del maestro*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p. 109).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 115.

coincidencias y diferencias de ambos. A pesar de las evidentes disparidades culturales y estilísticas, coinciden temática y argumentalmente, quizás por beber ambos de las mismas fuentes contemporáneas (Dickens, Balzac, Flaubert, Manzoni, Turgenief...). No obstante, como el crítico indica se limita a sugerir un esquema, prometedor, de los encuentros y desencuentros entre *Doña Perfecta* y *El americano*, *La Desheredada* y *Retrato de una dama*, *Fortunata y Jacinta* y *Las alas de la paloma*⁵⁶. De entre los muchos acertados apuntes de dicha conferencia, cabe destacar algunas semejanzas entre estas dos últimas novelas cumbre de ambos escritores sobre triángulos amorosos en los que las protagonistas femeninas no legítimas sobresalen por su indómito carácter: Fortunata y Kate. Ambas maquinan el modo en que lograr el matrimonio con el hombre amado, aunque personalmente no me cabe duda de la superioridad de la madrileña, más humana y tierna al pretender sólo amor, en tanto que la inglesa, como personaje de James, se mueve por dinero (como sucederá en *La copa dorada* o en *Washington Square*). Fortunata se redime por amor, un clásico de nuestra literatura nacional que nos la eleva moralmente; Kate, no. Pero, volviendo a un aspecto coincidente que señala Cardona, la verdadera novela se encuentra en los deseos y pensamientos de las cuatro mujeres que las protagonizan, siendo la trama algo secundario⁵⁷.

En ambos escritores, la perspectiva americana es el soplo de aire renovador. Centrándonos en las novelas escogidas, el americano viene del Nuevo Mundo a enjuiciar el Viejo Continente con la mirada fresca y candorosa que los europeos hemos perdido. Resulta sumamente interesante tener en cuenta que en novelas argumentalmente tan diferentes como *El americano* de James y *Tormento* de Galdós, ambos escritores recurren a la perspectiva de un personaje americano en la sociedad europea de fines del siglo XIX. Este recurso les posibilita un juicio distanciado con dos rasgos especialmente estimables y difíciles de aunar en un sólo personaje: *inocencia* y *experiencia*. Viniendo de otro país, los americanos son libres de pecado como niños para sorprenderse ante lo absurdo y a veces injusto de nuestras convenciones, pero además, son maduros e inteligentes como hombres para enjuiciarlo. Su estupefacción parece preguntarnos cómo es posible que hayamos convertido en costumbre comportamientos tan injustos. Injusticia que se ejerce primordialmente sobre los más indefensos: Las mujeres.

Los protagonistas de las dos novelas son hombres provenientes de América, es decir, del Nuevo Mundo. Lo cual significa también, que son portadores de las nuevas ideas y de la modernidad frente a una sociedad europea llena de convenciones, justo cuando surgen las primeras tentativas de progreso. En las dos novelas mencionadas, los personajes americanos se enamoran de europeas. Juzgadas de acuerdo a estas nuevas ideas, ambas mujeres son un dechado de virtudes, a pesar de que sean unas incomprendidas en la enferma sociedad europea en la que viven.

La literatura realista de este periodo pretende ser un reflejo fidedigno de la realidad, de ahí que las víctimas más sumisas y desarmadas de la sociedad europea sean las mujeres. Los dos autores delegan en sus protagonistas masculinos la perspectiva enjuiciadora respecto a la situación de las mujeres en el Viejo Continente, siendo transcripción de sus propios pensamientos. Tanto Galdós como H. James se sitúan en un progresismo bastante semejante, que emplea el texto literario para ilustrar algunas de las dificultades y nocivas costumbres que impiden el avance social.

Recuerda Cardona que Ezra Pound hizo también referencia a la sustancial semejanza de ambos escritores a la hora de encarar el texto literario sumergiéndose totalmente en una lucha contra las tiranías y coacciones. A E. Pound, Galdós, Turgenief, Flaubert y Henry James le parecen representantes del combate contra el

⁵⁶ R. Cardona, «Henry James y Benito Pérez Galdós: Encuentros y desencuentros», *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 894-898.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 897-8.

provincialismo que fuerza a los demás hacia la uniformidad⁵⁸. James y Galdós defienden la individualidad que el localismo coarta.

James y Galdós emplean una perspectiva narradora semejante: La narración se realiza a través de personajes portadores de sus propias ideologías, a quienes respetan o admiran, logrando así la **focalización** o **perspectivismo** con la que el mundo es percibido a través de la experiencia de dichos personajes. El narrador ve, oye y sabe lo que su personaje ve, oye y sabe, pero lo que más nos interesa es que piensa lo mismo que el autor. El narrador todavía no se ha subsumido en el personaje, recurriendo a la primera persona de las novelas en las que desaparece todo límite y el monólogo interior se apodera de la novela. En cierto sentido, Agustín Caballero y Newman son versiones perfeccionadas de sus creadores y sus vidas están llenas de acontecimientos posibles basados en experiencias propias.

Para sugestionar al lector y persuadirlo de la ideología que defienden, hacen uso de **estereotipos**: Los protagonistas son el americano honrado, práctico y renovador social que aleccionará al europeo, y la europea atractiva, sometida a injustas normas sociales y necesitada de salvación y cariño.

2. Contexto histórico y político

Aunque pueda resultar obvio, no está de más repetir que la representación realista no es una mera transferencia al papel de signo y referente. La devaluación de tal concepto lleva al altivo desprecio del talento imaginativo de los escritores realistas, considerados como cronistas –ni siquiera fieles– de la realidad contemporánea. El hecho es que el contexto social, la situación histórica y política de los llamados realistas tiene un peso incuestionable en su obra, pero un peso en absoluto incompatible con la carga ideológica que define esta literatura tanto como el rasgo anterior. De ahí que la pretendida mimesis de la realidad, sea para estos escritores una pretensión que sólo difiera en los medios para alcanzarla. El realista acude a la **retórica** con más ahínco del que otros escritores requieren, si bien, en su talento artístico radica que el andamiaje ideológico quede oculto o no afee demasiado el resultado final con torpes manipulaciones o técnicas artificiosas e inútiles por ostensibles.

En el caso de Galdós, la novela que nos ocupa fue escrita en 1889 y recrea un Madrid anterior y pre-revolucionario; el de finales de 1867 y 1868. El protagonista masculino es un indiano, lo que es lo mismo, un hombre que se ha hecho rico en América y vuelve a Europa para «situarse»: casarse, tener familia y disfrutar de lo ganado allí. Sus negocios, vagamente mencionados, se localizan en diversas ciudades europeas. Es decir, el mismo afán internacional de James en *El americano* para describir la situación de su protagonista, aunque en este otro autor más pormenorizado. La novela de James menciona y se sitúa en numerosas ciudades europeas, si bien, la narración principal tiene lugar en París. Como la galdosiana, fue escrita anteriormente (1876-7), aunque la acción, también en ésta, se desarrolla prácticamente en las mismas fechas: comienza en 1868 y se prolonga poco más de un año.

El trasfondo político es el mismo, con las lógicas particularidades. En ambos casos: un revolucionarismo antimonárquico enfrentado al absolutismo en que la nobleza era la clase más beneficiada. En el París que

⁵⁸ A pesar de la pretendida objetividad de estos escritores, sus novelas analizan y protestan contra esas pequeñas coacciones «es una lucha en contra de los derechos de la personalidad». Cit. por Cardona, p. 895, E. Pound, *Selected Prose: 1909-1965*, Faber, London, 1973, pp. 159-165.

H. James retrata, la aristocracia francesa sigue fiel a una monarquía borbónica desaparecida, a pesar de que los tiempos son muy distintos y el Imperio napoleónico ha impuesto un cierto democratismo del que reniegan⁵⁹. El único personaje rebelde de esta clase social es una mujer, madame Bellegarde, quien se declara revolucionaria radical por su deseo de ser hija de su tiempo. Aunque ella se autodenomina «demócrata», al lector no acaba de agradaarle porque el pretendidamente objetivo narrador se inmiscuye en el relato inicialmente para declarar estas manifestaciones como una «simpática veta», apostillando luego que son un rasgo más de extravagancia en quien revela no tener ningún fundamento⁶⁰. Nuevamente, James realiza un **juicio de valor** –esta vez explícitamente– encaminado a convencernos de la vacuidad aristocrática, inclinándonos al sistema democrático puesto que, además, como nos muestra claramente, el lector es moralmente superior a quien socialmente lo domina.

Lo que Henry James traza superficialmente, identificando a los desocupados y detentadores de privilegios con el legitismo monárquico antinapoleónico -**generalización estereotipada** que sirve para señalar al enemigo–, recuerda a lo que Galdós retrata con mayor detenimiento en ésta y otras novelas. Con todo, en el español hay una intensa relación entre la convulsa historia política nacional y los cambios sociales que sus personajes viven en primera persona: caída de la monarquía, revolución, libertad de cultos...⁶¹

En este sentido es de señalar que las mujeres, carentes de toda posibilidad de voto, se mantienen al margen, como individuos pasivos a quienes no se les ha educado ni enseñado a pensar. Recuértese como Jacinta (de la galdosiana *Fortunata y Jacinta*) no sabe nada del mundo: pasa de la custodia paterna a la de su marido y, sólo entonces, en su viaje de novios, ve cómo es la vida de muchas mujeres que inocentemente se entregan a los hombres por amor y luego son burladas y abandonadas. Rara es la mujer que tiene conciencia social más allá de la caritativa (Guillermina Pacheco en la misma novela, la intuición de una Benina en *Misericordia*, quizás la Leré de *Ángel Guerra*), pero más raros aún son los casos de personajes femeninos que tengan una ideología política (ni Tristana llega a elaborar políticamente su conciencia de fémina sometida).

3. Caracterización de los americanos: Focalización enjuiciadora

Como realistas que Galdós y James son, aún coinciden en más recursos habituales del género, como la **elección de los nombres** de los protagonistas. El protagonista galdosiano, Agustín Caballero, revela en su nombre una hidalguía y augusteza de nuevo cuño, más allá de lo prescrito socialmente. Se trata, por supuesto, de otra técnica de persuasión explícita, pues prescinde de términos neutrales, anunciando al instante de mencionarlos que se trata de hombres importantes a quienes el autor quiere inclinarnos favorablemente.

Aunque Caballero es español de nacimiento, es totalmente americano por educación. Viene a Europa con ideas nuevas y, a pesar de que intenta amoldarse a la sociedad española, son muchas las circunstancias que lo asombran y de las que no sabe salir. Su físico, extraño al europeo y algo ajado, revela la nobleza también

⁵⁹ La familia protagonista, y como ella, su círculo social, apoyan el derecho al trono del conde de Chabord, Enrique Carlos, llamado Enrique V por los legitimistas a pesar de no llegar nunca a reinar. Así lo declara monsieur Bellegarde a Newman, declarando que «estaba conteniendo el aliento para no inhalar el aroma de la democracia.», op. cit., p. 237.

⁶⁰ Op. cit., p. 223.

⁶¹ Pérez Galdós, *Tormento*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 110.

extraña a las costumbres españolas de luchar para sobrevivir:

El color de su rostro era malísimo: color de América, tinte de fiebre y fatiga en las ardientes humedades del golfo mejicano, la insignia o marca del apostolado colonizador que, con la vida y la salud de tantos nobles obreros, labra las potentes civilizaciones del mundo hispanoamericano.

Siempre vi en Caballero una vigorosa constitución física, medio vencida en ásperas luchas con la Naturaleza y los hombres; una fuerte salud gastada en mil pruebas; una hermosura gastada al sol⁶².

La primera persona del segundo párrafo vuelve a colarnos al narrador en la presentación de su alter ego, de su campeón ideológico para convencer de la naturaleza moral superior de su aspecto.

Christopher Newman se le asemeja en que también él se ha labrado su inmensa fortuna con el trabajo duro y el esfuerzo. Como aquél, su nombre es todo un símbolo, en este caso del continente del que procede –renovador y descubridor como Cristo o como Cristóbal Colón– y del modelo de humanidad que ha de regenerar la sociedad europea –Newman: hombre nuevo⁶³. Viene de EE.UU y, como Caballero, desconoce buena parte de los usos sociales del Viejo Continente, adonde ha venido para disfrutar, cultivarse y, finalmente, con la esperanza de encontrar una mujer con quien compartir su vida. Su físico se describe como modelo de una nueva belleza que condensa la moral social propuesta por el escritor: apariencia tosca en la que se reconoce la hermosura del trabajo y las huellas de un esfuerzo ennoblecedor. Newman es –James lo repite varias veces– ejemplar genuinamente americano, encarnación nacional, musculoso y magnífico sin presunciones, ni gimnasios, sino como fruto natural de su esfuerzo. Los parecidos físicos de los protagonistas obedecen al simbolismo del que son portadores:

Su tez era morena, y el arco de su nariz enérgico y bien pronunciado. Los ojos eran de un gris claro y frío, y, a excepción de un bigote bastante poblado, iba bien afeitado. Tenía la mandíbula plana y el cuello nervudo que tan frecuentes son en el tipo americano; pero los trazos del origen nacional atañen a la expresión aún más que al rasgo y era en este aspecto donde el semblante de nuestro amigo resultaba sumamente elocuente. [...] Su expresión poseía esa típica vaguedad que no es vacuidad, esa ausencia que no es simpleza, ese aire de no estar comprometido con nada en particular, de adoptar una actitud de hospitalidad general ante las oportunidades de la vida, de disponer enteramente de uno mismo, tan característico de muchos rostros americanos. Era sobre todo la mirada de nuestro amigo la que contaba su historia; una mirada en la que inocencia y experiencia se fundían de modo singular⁶⁴.

Tanto Galdós como James aluden a que los cuerpos de sus protagonistas han sido modelados por la Naturaleza, vinculando coherentemente el desarrollo muscular y la torpeza de sus movimientos con el esfuerzo que reclaman para renovar la sociedad. Newman y Caballero son *vigor* y *vida*, potencia capaz de la reparación social, modelo del *self made man* –como entonces se decía–, del hombre que ha obtenido su riqueza del esfuerzo propio, no heredado, ni gratuito ni fortuito. Nadie les ha regalado lo que tienen, porque ese es uno de los males sociales más censurables para ambos autores. Lo que los narradores nos dicen es que su belleza externa es la pulida por el tesón y el trabajo, no la pálida blancura enfermiza y delicada del europeo. El trabajo es el nuevo valor que proponen ambos como renovador social, capaz de acabar con el dominio de

⁶² Ibid., pp. 34-5.

⁶³ A este respecto, Cardona recuerda que en una primera versión de la *Doña Perfecta* galdosiana, el protagonista narrador Pepe Rey se llamaba Pepe Nuevo, lo que evidencia aún la finalidad común en ambos escritores de la selección de nombres propios.

⁶⁴ H. James, *El americano*, Alba Editorial, Barcelona, 2002, pp. 11-12.

los privilegios por apellido, amistades o recomendación. La burguesía trabajadora es la nueva clase que ha de operar el cambio social.

Newman y Caballero están libres de las cortapisas sociales y su actitud y postura lo anuncian a todo el que los ve –Quijotes de nuevo cuño–. En muchos aspectos representan al *buen salvaje*, y son juzgados por los europeos como incivilizados transgresores, lo cual proporciona narrativamente una perfecta perspectiva enjuiciadora de los vicios sociales. Seres puros, por ello, objetivos y particularmente buenos enfrentados a una sociedad hipócrita y llena de normas que desconocen: «Yo desconozco las mentiras sociales porque no he tenido tiempo de aprenderlas. Así, cuando hablo, digo la verdad pura.⁶⁵», palabras del personaje galdosiano que, *mutatis mutandis*, dirá el jamesiano.

Al leer su desconcierto ante la injusticia de la que son víctimas las mujeres de estas sociedades, el lector, inmerso en tales convenciones, pero ahora sugestionado por el estereotipo, por el nombre y por los hechos urdidos conforme a los fines ideológicos del autor, ha de replantearse la situación. La mirada americana nos proporciona la visión inocente de unos males sociales, tan entremetidos en nuestra vida y a los que nos hemos acostumbrado tanto, que sólo quien se enfrenta a ellos por primera vez puede asombrarse y replantearlos inocentemente.

4. Caracterización de las mujeres ideales

Tanto Newman como Caballero se enamoran de jóvenes bellas, dulces, encantadoras y en una situación económica crítica (cuestión que a ninguno de los dos les importa y les facilita su aproximación). La del escritor español, de clase media, y la del americano, noble.

En ambos casos se trata de mujeres con un pasado misterioso, lo que no es impedimento para que el moderno protagonista masculino desee establecer una relación amorosa con ella, contrariamente a lo habitual en Europa (más concretamente, en España y Francia, donde, de revelarse sus historias quedarían estigmatizadas). Esta situación tortura a las dos mujeres; de hecho, ambas podrían apodarse como lo hace la protagonista galdosiana: Tormento (nueva **sustitución del nombre por un término** con el que el lector simpatiza). En el caso de ésta última, se trata de una mujer de clase media baja, que vive de su humilde trabajo y que desea casarse con el protagonista, pero que se atormenta por haber mantenido una turbia relación con un sacerdote sin escrúpulos. A pesar de estar enamorados, la revelación de este secreto y el escándalo que provoca impedirán que se realice el matrimonio que ambos deseaban.

El tormento de la protagonista jamesiana ni siquiera obedece a algún error que haya cometido ella. En el caso de madame de Cintré, Claire, son sus parientes, autores de un crimen familiar, quienes representan el impedimento para que se realice este matrimonio. Pero es también un problema de clases, la clase aristocrática a la que pertenecen no ve con buenos ojos el enlace con alguien inmensamente rico pero ordinario («mercantil»). En cambio, hace años, Claire se vio obligada por su madre a casarse sin amor con un hombre viejo pero noble y aparentemente rico. Tanto en el caso de Tormento como en el de madame de Cintré, esas historias son secretos horribles que las marcan y dificultan aún más su libertad de elección y su búsqueda de la felicidad. En ambos casos, la sociedad enjuiciada es la responsable de las desdichas de ambas

⁶⁵ Tormento, ed. cit., p. 55.

mujeres y de los hombres que se enamoraron de ellas cuando sus matrimonios se frustran.

Los americanos quedan desconcertados ante la marginación social de las mujeres y, mediante el enlace que las proponen, pretenden liberarlas de buena parte de las ataduras sociales que les impiden ser ellas mismas y, en definitiva, ser felices. Una de las primerísimas impresiones de *Los europeos*, de la novela así titulada, al pasear por Boston es que las muchachas norteamericanas resultan vivas, expansivas, más desenfadadas⁶⁶. La protagonista de *La lección del maestro* (Marian) goza de una desenvoltura e inteligencia poco habituales pero biográficamente explicadas porque, siendo inglesa, se ha educado en la India. La libertad de Marian fascina a los dos escritores que protagonizan la novela, reverberación literaria de la inclinación de James por las mujeres de este tipo:

La libertad de Marian le fascinaba y le subyugaba; parecía simplificar al máximo lo práctico de la cuestión. Estaba en pie de igualdad con cualquier persona independiente, una huérfana recién egresada de la adolescencia, con su posición y sus responsabilidades, que no estaba sujeta a las limitaciones propias de una señorita. Iba y venía sin carabina que la escoltase pegada a sus talones, recibía a sus visitas a solas y, aunque del todo libre de imposiciones, la cuestión de la protección o la tutela no tenía la menor relevancia para ella⁶⁷.

Pero el escritor sabe que un personaje femenino así de peculiar requiere de una disquisición aclaratoria respecto a la compatibilidad de dicho comportamiento moderno y, en palabras del narrador, el hecho de que no se trataba de una joven «ligera de cascos». Las palabras de Marian respecto a las dificultades de las mujeres para dedicarse al arte, habida cuenta de las muchas trabas que se les impone en esta sociedad, son una insinuación que ni recordamos en Galdós ni en obras anteriores de James.

5. El impedimento de clase:

Newman intenta salvar de la pobreza al joven noble, inteligente pero inútil Valentin. Le propone que le acompañe a Norteamérica a él y a su hermana una vez que se hayan casado y se dedique a los negocios bajo su patrocinio. Y aunque Valentin, al principio, considera que para alguien de su estirpe, trabajar sería una «degradación»⁶⁸, acabará contemplando tal perspectiva como un modo de liberarse de las cortapisas sociales.

Este Valentin, consciente del cambio social que se está operando, que ve cómo se comercia con el matrimonio, que siente cómo el honor al que tanto mencionan ha quedado reducido a formulismos vanos, es, en todo esto, muy semejante a otro personaje galdosiano que también estará destinado a la tragedia: Rafael del Águila de *Torquemada en la Cruz* (1893), quien inicialmente también reniega de los matrimonios en que la mujer se vende al hombre rico de baja extracción social. En cierto sentido, ambos mueren al no saber acomodarse al cambio social contemporáneo. Poco antes de que el personaje de James muera en desafío por las atenciones no ya de una dama, sino de una mujerzuela y contra –nada menos que– el hijo de un cervecero, afirma escandalizado:

⁶⁶ H. James, *Los europeos*, , cap. 1, p. 7.

⁶⁷ James, *La lección...*, p. 79.

⁶⁸ *El americano*, ed. cit., p. 318.

-[...] Cuando mi gente, cuando mi raza llega a esto. Es hora de que yo me retire⁶⁹

La misma idea que exclama la hermana de Rafael:

El maldito orgullo de raza. Nosotros lo hemos perdido con este banqueteo espantoso del Destino. ¡Raza, familia, clases! [...] Pero él [Rafael] conserva ese orgullo, la dignidad del nombre que se tenía por ilustre, que lo era... Es un ángel de Dios, un niño: su ceguera le conserva tal y como fue en mejores tiempos. Vive como encerrado en una redoma, en el recuerdo de un pasado bonito, que... El nombre lo indica: pasado quiere decir... lo que no ha de volver⁷⁰.

La **repetición** constante de consignas como éstas inclinan al lector a aceptarlas sin requerir reflexiones ya realizadas inicialmente y permitiéndole seguir construyendo su edificio ideológico sobre bases firmes y comunes.

Lógicamente, si está mal visto que los aristócratas realicen un trabajo con el que ganar dinero, la dificultad se acrecienta en el caso de las mujeres de esta clase. James ni siquiera plantea la posibilidad de que madame de Cintré desempeñe alguna labor que le permita ganarse la vida. Ahora bien, en la misma novela aparece Noemi, joven atractiva de clase media empobrecida que debiera buscar algún trabajo para sacar adelante a su padre. Aunque ella opta por convertirse en una mantenida y vivir de los hombres, enorgulleciéndose de cómo medra socialmente, deseosa de lujos y encantada de que los hombres se batan en duelo por ella. La Isidora Rufete de *La Desheredada* galdosiana, habiendo caído como aquella en la misma situación de vender favores a cambio de dinero, contiene bastante más ternura. Su descenso a las «alcantarillas» madrileñas es tristemente lógico; narrativamente coherente, pero patético. Y este modelo femenino se repetirá en varias novelas del mismo autor, aunque también veremos casos de mujeres de vida irregular como Mauricia la Dura o Aurora Samaniego en *Fortunata y Jacinta*, mucho menos dulces. En *Tormento* el escritor español plantea la misma situación en dos hermanas que quedan huérfanas: la una se pierde del mismo modo que Noemi, la otra, Tormento, sobrevive honradamente como puede, haciendo pequeñas labores. Son muchas las dificultades que ha de afrontar una mujer joven y hermosa cuando es pobre y la sociedad la empuja a ganar dinero con facilidad a cambio de vender su cuerpo. Cuenta el narrador galdosiano que ambas hermanas

habían hecho ese voto de heroísmo que se llama *vivir del trabajo*. El de la mujer sola, soltera y honrada, era y es una como patente de ayuno perpetuo⁷¹.

No obstante, el propio Galdós indica que sin la protección de alguien desinteresado no habrían podido sobrevivir durante aquellos tiempos de inicial honradez. Hasta Rosalía Pipaón de la Barca acabará entregándose a los hombres para obtener dinero en otra novela, *La de Bringas*. A pesar de sus pujos de nobleza, su ansia de lujos la llevará a gastar más de la cuenta, cayendo en una deshonra muy semejante, aunque más discreta.

No cabe duda de que sea cual sea el país en que vivan las mujeres, la situación es muy difícil para quienes siendo pobres quieran sobrevivir sin tener la protección de un hombre. La transacción de la mujer varía de grado en función de la clase a la que se pertenece: En la clase aristocrática suele solventarse con el matrimonio concertado. La burguesa venida a menos puede acabar siendo amante de un hombre rico. La mujer trabajadora, en cambio, posiblemente acabará poco más o menos en la prostitución. En cualquier

⁶⁹ Op. cit., p. 374.

⁷⁰ *Torquemada en la cruz*, O.C., Madrid: Aguilar; p. 1417.

⁷¹ *Tormento*, ed. cit., p. 28.

caso y a cambio de dinero, el hombre obtiene un título y unas relaciones sociales ventajosas en el caso de lograr el matrimonio con una aristócrata (*Torquemada, Lo prohibido, Un americano, Washington Square, Las alas de la paloma...*), sexo o amor sin compromiso en el caso de ser una burguesa (*La de Bringas, Tormento, La desheredada, Un americano, Las alas de la paloma...*), o simplemente lo primero, en el caso de una mujer que no tiene que cuidar las apariencias (*Un americano, Fortunata y Jacinta...*). Pocas son las novelas realistas donde encontramos matrimonios de iguales en los que, además, los esposos se aman. Y cuando es así, suelen ser matrimonios de clase media que, a pesar de haberse celebrado más racional que sentimentalmente, han terminado en un enamoramiento socialmente muy conveniente. Evidentemente, buena parte de la causa de esta ausencia obedece a que son casos literariamente menos interesantes, pero tampoco era una situación tan habitual como desearíamos.

Apuntemos nada más el cambio social que ambos escritores reflejan en sus obras, cómo la burguesía irrumpe como nueva clase directora del cambio, proponiendo el valor del esfuerzo, ganando terreno a los privilegios hereditarios. Ambos protagonistas masculinos representan esa revolución social; ambas féminas, el escaso margen de actuación de las mujeres. Surge una nueva nobleza no aristocrática sino del trabajo, la que representan los héroes de ambos escritores.

6. Destinos femeninos: matrimonio, prostitución o clausura

En una sociedad tradicional, en la que la mujer tiene como valores fundamentales el matrimonio, la religión, la familia y los hijos, el retrato novelístico de ambos escritores, adalides del «progreso», incide en su empeño de llevar a cabo un cambio social. Dado que el trabajo es impensable para muchas mujeres que deben sobrevivir, quedan el matrimonio, la prostitución (o situaciones semejantes), y la opción religiosa.

Ambas novelas presentan mujeres de todos los tipos expuestos. El personaje americano se erige portavoz de la actitud revolucionaria del autor, advirtiendo del surgimiento de una democracia en la que los títulos no importarán y empezará a considerarse al ser humano por lo que vale y trabaja. Como es sabido, en dicha sociedad las mujeres carecen de una autonomía efectiva, pasando de la custodia paterna a la del marido. Sin embargo, los dos protagonistas masculinos se oponen a ser meros custodios de la libertad de sus futuras esposas y pretenden valorarlas como seres humanos a quienes deben hacer felices. Aunque ciertamente en ambos casos, de efectuarse tales matrimonios, las mujeres gozarían de una independencia fruto de una inusual deferencia de sus maridos.

Resta por mencionar la otra opción habitual para las mujeres que no pudiendo casarse, no quieren tampoco convertirse en mantenidas o prostitutas: El ingreso en un convento. No importa si el escritor es más o menos religioso, el hecho de que una mujer joven y hermosa opte por la clausura les parece una perspectiva aterradora⁷².

La protagonista de *El americano* escoge ingresar en un convento cuando su enfrentamiento familiar se hace insostenible. No sólo Newman considera ésta una decisión absurda sino que el propio James la cree

⁷² Cabría mencionar a este respecto la evolución de Ángel Guerra, en la novela galdosiana así titulada, enamorado y redimido por amor a la religiosa Leré.

incoherente, reflejando su propia estupefacción ante tal modo de vida.

Que aquella espléndida mujer, en quien había visto toda la gracia humana y todo el brío de un hogar, se fuese a alejar de él y de todas las cosas brillantes que le ofrecía –él, su futuro, su fortuna, su fidelidad- para embozarse en andrajos ascéticos y encerrarse en una celda era una inexorable combinación de lo inexorable y lo grotesco⁷³.

Recorre el autor a otra técnica retórica de efectividad literaria demostrada enormemente persuasiva: la **repetición de una idea** hasta darle credibilidad. Tanto el narrador como Newman están de acuerdo en que su ingreso en las carmelitas es su «entierro en vida», y al cerrarse la puerta del convento, dicen que se cierra la de su «tumba»⁷⁴. La ideología de James le lleva a pintar el catolicismo como la religión de los aristócratas, la clase inoperante, anquilosada y obstaculizadora del avance social. En ningún momento se distingue entre el catolicismo y su radicalización ultramontana. James, a diferencia del más moderado en esto Galdós, no se detiene en matices: **Identifica** catolicismo con fanatismo y consecuentemente, éste, por un fenómeno de **simplificación** acarrea inexorablemente la infelicidad. Son católicos los personajes perversos –Bellegarde o su madre– o los comportamientos absurdos de quienes siendo aristócratas son también buenos –Claire, Valentin y sus amigos–. En esto, James acude al **maniqueísmo** más tosco: por **contraste**, los personajes bondadosos no son católicos. La Sra. Bread es una «buena anglicana de la *Low Church*», el sector más liberal y que menor importancia concede al clero y a los sacramentos. Newman, el hombre nuevo, no tiene religión ni le preocupa. Ni siquiera se había parado a pensar en el catolicismo de la mujer que amaba hasta que ésta decidió ingresar en el convento:

...el catolicismo no era para Newman nada más que un nombre.[...] Si en tierra católica podían abrirse flores blancas tan espléndidas como ésa, no era una tierra insalubre. Pero una cosa era ser católica, y otra hacerse monja... ¡ante sus propios ojos! Había una suerte de lúgubre comicidad en cómo el optimismo absolutamente contemporáneo de Newman se veía confrontado con este sombrío expediente del viejo mundo. Ver cómo una mujer que estaba hecha para él y para la maternidad de sus hijos se le escamoteaba en esta trágica parodia... era algo para frotarse los ojos, una pesadilla, una ilusión, una patraña⁷⁵.

El párrafo es toda una demostración de técnicas retóricas encaminadas a persuadirnos de que el catolicismo es uno de los más peligrosos enemigos del avance social, incompatible con la felicidad humana. En definitiva, Newman nos plantea el error de mantenernos en la indiferencia hacia el catolicismo que inicial e inocentemente él mostraba. Nos viene a decir que carecía de prejuicios, pues era el buen salvaje inocente partiendo de la objetividad pura. Han sido los **hechos –urdidos a tal fin** por el escritor– los que le han llevado a cambiar su actitud, considerándolo ahora una tragedia y una actitud pesimista y pretérita contraria al optimismo progresista, «sombrio expediente del viejo mundo», caduco modo de vivir que sólo acarrea ataduras e infelicidades, antinatural tragedia semejante a la muerte, y **sentencia**: el catolicismo es una patraña.

Bien sabido es que también Galdós se ocupó del problema religioso con prolijidad. Si bien, no hubiera hecho alegatos tan maniqueos como éste, pues nunca atacó la doctrina católica sino el clericalismo social, la interferencia de cierto clero –que no todo– más allá de lo estrictamente espiritual. Así, sus novelas retratan seráficos sacerdotes como Nazarín, pero también oscuros sacerdotes como Pedro Polo en la novela que nos

⁷³ *El americano*, ed. cit., pp. 392-393.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 415.

⁷⁵ *El americano*, ed. cit., p. 396.

ocupa. La naturaleza apasionada y terrenal de Pedro Polo es la contraria de lo esperable en un sacerdote. Sin embargo, el escritor pretende tomar de la realidad contemporánea un triste fenómeno bastante frecuente, la opción por el ministerio como huida de un medio rural en que se siente atrapado y sin posibilidades de prosperar.

Tormento también plantea la alternativa religiosa en la protagonista femenina. Cuando Tormento aún no se ha puesto en relaciones con Caballero, éste le plantea la posibilidad de hacerse monja, opción que en principio no le convence pero que empieza a plantearse al reconocer en ella uno de los pocos modos decentes de sobrevivir que la sociedad le deja a una mujer.

¡Ay!, don Agustín, dichoso el que es dueño de sí mismo, como usted. ¡En qué condición tan triste estamos las pobres mujeres que no tenemos padres, ni medios de ganar la vida, ni familia que nos ampare, ni seguridad de cosa alguna como no sea de que al fin, al fin, habrá un hoyo para enterrarnos!... Eso del monjío, qué quiere usted que le diga, al principio no me gustaba; pero va entrando poquito a poco en mi cabeza, y acabaré por decidirme...

La respuesta de Caballero, como representante de la renovación de los tiempos es que hacerse monja es «de países muertos. ¡Mendigos, curas, empleados; la pobreza instituida y reglamentada»⁷⁶. Palabras muy semejantes pero en las que el objeto criticable no es la religión católica propiamente, sino la sociedad en la que algunos de sus representantes han instaurado un modo de vida. El matiz es fundamental, pues a pesar de las evidentes similitudes ideológicas entre James y Galdós, no existe esa misma intensa identificación entre personaje, narrador y autor existente en la novela del primero, pero, sobre todo, el segundo **identifica** atraso con el hecho de que la sociedad haya convertido la vocación religiosa en la única opción para una mujer decente y critica la sistematización social a la que el clero ha llegado.

La revelación de la pasada relación de Tormento con el sacerdote impide que Agustín Caballero la convierta en su esposa. Entonces la protagonista se plantea otras opciones: el suicidio y su regeneración mediante el ingreso en un convento; ésta última medida es la misma que, cuando sus amores se vieron frustrados, se planteó Gloria, la protagonista de la durísima novela homónima de Galdós. Se trata de un tema constante en las novelas galdosianas: el de la hipocresía de la religiosidad aparente y de los matrimonios de conveniencias. Pero el español distingue entre la hipocresía y la fe real, sentida y vivida, no así James, quien muestra una incompreensión hacia el catolicismo que lo lleva al ataque frontal. La crítica del anglosajón peca de superficial y su propaganda resulta demasiado maniquea, por eso la de Galdós, sentida desde dentro por hallarse espiritualmente más próximo a aquello que enjuicia es mucho más efectiva e inteligente.

⁷⁶ *Tormento*, ed. cit., pp. 54-55.

7. La muerte por deshonor

Cuenta Stendhal en su prólogo a *Rojo y Negro* que son muchas las mujeres francesas incapaces de soportar la crítica social de la que son víctimas una vez que se han convertido en objeto de censura por sus devaneos amorosos. De ahí, dice el autor, que muchas de estas mujeres acaben con su vida.

En *El americano*, el joven prometedor Valentin muere en un desafío sin restos de la antigua honorabilidad de éstos –pues se enfrenta por el amor de una mujerzuela y ante un hombre de estirpe inferior–. El joven noble se entrega a la muerte como carnero al matadero, sabiendo el riesgo que corre y sobre todo, consciente de que la mujer que ha propiciado dicho enfrentamiento no es en absoluto merecedora de tanto «honor».

La actitud romántica establecía unas condiciones que, aparentemente, embellecían y elevaban estas muertes. En cambio, el suicidio de Madame Bovary obedece al escepticismo de su creador, quien lo relata a través de quien lo vive con un detallismo realista de enorme contraste con el ánimo e intenciones idealizadoras y románticas de la protagonista. Frente al romanticismo criticado por Flaubert como idealización inútil en la prosaica sociedad contemporánea, el suicidio frustrado de Amparo en la novela de Galdós es un magistral manifiesto realista. Ambos suicidios, magníficamente puestos al servicio del trazado psicológico de sus personajes y de la coherencia narrativa, se amoldan a la finalidad última de sus críticas. Por eso, Amparo fracasa en su intento de acabar con su vida, porque en la sociedad contemporánea lo más «realista» no es acabar con la vida por amor, sino renunciar al idealismo y rebajarlo acomodaticiamente. Los protagonistas no se casarán ni tendrán una feliz familia socialmente irreprochable, lo común en esta sociedad moderna es la solución media: si son sólo amantes no habrá desdoro en el honor de nadie. Estigmatizada por un pasado ahora divulgado, la mujer ya no es digna esposa y deberá conformarse con el más deslucido papel de amancebada.

8. Conclusiones:

Queda establecida la incuestionable pretensión propagandística de la novela realista. Tanto James como Galdós recurrirán a diversas técnicas retóricas que los ayuden a persuadir al lector de su propia ideología, la protesta contra el atraso social europeo, la necesidad de renovación y la urgencia de un cambio en la situación de la mujer, víctima propiciatoria de los desmanes de los privilegiados.

La perspectiva narradora de ambos escritores no es idéntica pero sí semejante: El relato es focalizado a través de personajes que trasladan al lector la ideología de sus creadores. Agustín Caballero y Christopher Newman son idealizaciones de sus creadores y sus vidas están llenas de acontecimientos posibles basados en experiencias propias.

Ambas novelas eminentemente sociales, denuncian la situación de anquilosamiento europeo frente al modelo progresista americano. Los personajes tan sólo se distancian ligeramente de sus creadores para adquirir una función narrativa enjuiciadora; la propia del hombre nuevo ajeno, puro e inocente –inteligente y trabajador modelo del *selfmade man* americano– hombre hecho a sí mismo.

Así, proponen la redención social a través del trabajo y la urgente necesidad de acabar con privilegios clasistas y desventajas de género. Presentan un nuevo modelo social: ambas protagonistas femeninas tienen un pasado amoroso, frente al modelo social de la virgen doméstica poco cultivada y ángel del hogar, o únicamente concedora de pequeñas tareas domésticas, sin relaciones amorosas anteriores, sin ideas propias y absolutamente desarmada ante la posibilidad de ganarse la vida. En las novelas analizadas, Galdós arriesga más y parece más avanzado, pues *Refugio* no sólo ha mantenido una relación amorosa sin unión matrimonial (como sí ocurre en otras novelas de James) sino que lo ha hecho con un hombre prohibido por su ministerio sacerdotal. *Refugio* se sabe y reconoce pecadora arrepentida; ese arrepentimiento la eleva moralmente a nuestros ojos, el lector perdona su falta aunque su sociedad no lo haga. Su pertenencia a una clase social más baja que madame Cintré le posibilita dos opciones: entregarse a otros hombres o trabajar. Sólo un Caballero de nuevo cuño puede ofrecerle matrimonio, pero, cuando la sociedad presiona, lo único que logra es ser su amante. Se disipan las esperanzas de orden, regularidad y paz social de los enamorados que fracasan en su enfrentamiento a la sociedad.

Por supuesto, las diferencias estilísticas los separan aún más: Galdós trata de limar su estilo y llevarlo a todo lector, en tanto que James riza su sintaxis e intenta una elevación más elitista. Es también mayor la tendencia ensayística y descriptiva del español, ganando el relato en congruencia y análisis psicológico, en tanto que del amenísimo James habría que elogiar el hábil manejo de la acción. Aunque más superficial, esto redundaría en beneficio del dinamismo, cuya efectividad radica en la agilidad de una narración llena de acontecimientos. Como contrapartida, lo cierto es que, en ocasiones, James opta por no ahondar en los sufrimientos de los personajes, de modo que las motivaciones por las que toman determinadas decisiones pueden resultar algo inconsistentes. A un lector competente le resultará demasiado trivial la generalización con la que identifica nobleza y catolicismo, reconociendo la estrategia del autor que parte de su crítica a la aristocracia como responsable de detener el progreso para dar como evidencia la culpabilidad de dicha religión en el anquilosamiento social. Para lograr un mayor efectismo el escritor se ve forzado narrativamente a encerrar en un convento a la protagonista femenina –descrita como inteligente, buena, coherente, espiritualmente delicada y, en todo extremo, de excelsas cualidades–, lo cual resulta un comportamiento inexplicable e inexplicado. Es una huida de la familia y de la opresión social, pero que hubiera sido perfectamente compatible con su unión a Newman. A lo largo del relato el narrador ha insistido en las excelsas virtudes de madame Cintré, discordantes con la extraña e incoherente obcecación que demuestra al renunciar a todo, pero proporcionando un final contundente y efectista para completar la crítica del autor, poco aficionado a los párrafos reflexivos sobre causas del deterioro social europeo. La tragedia final es suficientemente elocuente y los lectores entienden fácilmente quiénes han sido los responsables de la infelicidad de los protagonistas. Como James anticipaba, es ésta «una sociedad en la que el ambiente hace que todos dejen de ser ellos mismos⁷⁷».

Quedan muchos otros aspectos interesantes por estudiar respecto a estas dos novelas y que revelan más semejanzas temáticas, ideológicas y retóricas en ambas novelas. No hemos podido tocar temas colindantes al femenino como el del ámbito doméstico, su reino por antonomasia, reflejado en ambas novelas –probable herencia balzaquiana– como demanda de la necesidad de introducir innovaciones que hagan más cómoda la vida diaria. En las dos novelas hay interesantes descripciones y reflexiones al respecto, concordando con la ideología y estrategias expuestas. Otro aspecto interesante que no hemos podido abordar es el de las relaciones con el servicio doméstico y cómo estas varían al tiempo que lo hace la sociedad, pasando de los lazos afectivos de antaño a una pura relación comercial. Tanto en Galdós –ya en *La de Bringas* pero continúa en *Tormento*– como en James –fundamental el papel de la antigua empleada de los aristócratas que acaba sirviendo Newman– se trata de un tema de gran operancia narrativa.

⁷⁷ *El americano*, ed. cit., p. 215.

Sintetizando rápidamente la conclusión general, queda de manifiesto que, salvo excepciones, ambos autores logran magníficamente aparentar una objetividad que distan mucho de sentir. Tanto de Galdós como de James hemos de agradecer la escasez de recursos explícitos, como las incursiones del narrador o los juicios de valor. Serán generalmente los hechos los encargados de espolear la premisa discursiva de *movere*, de incitar al lector a tomar una postura.

El realista se propone enseñar deleitando, para lo cual dosifica ingeniosamente artificios y técnicas de persuasión como las enumeradas: la utilización de estereotipos, las repeticiones (en la novela galdosiana, con variantes), la presentación maniquea de una realidad, la búsqueda de contrastes e identificaciones generalizadoras o el efectismo final (la clausura como muerte de madame de Cintré y el amancebamiento de Refugio como una alternativa al suicidio).

Visto lo cual, no cabe duda de la genialidad también retórica de ambos escritores, elocuentes conforme a los requisitos ciceronianos que consideran buen retórico a quien *demuestra*—para lo cual, son ellos los urdidores de hechos—, a quien *deleita* y a quien finalmente *inclina*, empleando el estilo preciso para demostrar, el moderado para deleitar y siendo más vehementes para inclinar.

9. Bibliografía

Álvarez, M. Antonia (1988), *América-Europa como ideal de civilización en Henry James*, Madrid: UNED.

Cardona, Rodolfo (2001), «Henry James y Benito Pérez Galdós: Encuentros y desencuentros», *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 894-898.

Gordon, Lyndall (1998), *A private Life of Henry James*, Norton.

James, Henry (2002), *El americano*, Barcelona: Alba Editorial.

——— *La lección del maestro* (2004), Madrid: Espasa Calpe.

———, *Los europeos* (1999), Madrid: Alianza Editorial.

Ortiz-Armengol, Pedro (1996), *Vida de Galdós*, Barcelona: Crítica.

Pérez Galdós, Benito, *Tormento* (1988), Madrid: Alianza Editorial.

——— *Torquemada en la cruz, O.C.*, Madrid: Aguilar.

Pound, Ezra (1978), *Selected Prose: 1909-1965*, London: Faber.

La figura de Pilar Sinués. Una voz de mujer en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX

Prof. Dra. María Ángeles Suz Ruiz. Universidad CEU San Pablo

Primero, voy a referirme brevemente al panorama socioliterario en el que surge la figura de Pilar Sinués, la cual me interesa especialmente como escritora de relatos breves, pues el objetivo final de este trabajo es analizar uno de sus cuentos dedicado a los niños. En este sentido paso a dedicar unas palabras a *la narrativa breve de la época*.

1. La narrativa breve en la segunda mitad del siglo XIX

En el periodo romántico el cuento contó con el periodismo para ir adquiriendo cuerpo literario. La palabra cuento en el Romanticismo se refería a todo lo susceptible de ser contado y, especialmente, a los asuntos de ficción; se usaban como sinónimos *balada, conseja, leyendas*. Como dice Mariano Baquero Goyanes en su obra: *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*: «Cabe, (por tanto), a los cuentistas románticos el haber conseguido categoría literaria para un género normalmente tenido por ínfimo y casi despreciable.»⁷⁸

Fijándonos en la génesis de este género advertimos que la figura de Cecilia Böhl de Faber -Fernán Caballero- juega un papel fundamental en el proceso de recuperación y fijación del mismo. Esta escritora recopila cuentos populares y leyendas. Es una amante de las tradiciones y el folklore, mientras, por otro lado, crea nuevos cuentos en los que introduce canciones populares, versos, villancicos, que, a veces, rompen la tensión del texto, pero, aun con todo, colabora en gran medida a la *instauración del cuento literario en España*; por ejemplo: *Cosa cumplida solo en la otra vida, La viuda del cesante, Los dos amigos, Sola, Elia o la España de treinta años ha*. En las novelas de esta autora conviven elementos folletinescos y descripciones realistas, vulgares.

Seguidores de Fernán Caballero son Juan de Ariza, Antonio Trueba, Pilar Sinués, Manuel Polo y Peyrolon, el Padre Luis Coloma y José M^a de Pereda.

⁷⁸ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, p.16.

1.1. El cuento dedicado a los niños

Dentro de este marco se sitúa el relato infantil. El niño a mediados del siglo XIX en España estaba lejos de ser considerado como sujeto con necesidades psicoafectivas propias, y la narrativa a él dedicada atendía al principio general de *instruir deleitando*, dentro de la ideología conservadora reinante. Con este espíritu escribieron narraciones infantiles Pilar Pascual de Sanjuán: *Flora o la educación de una niña* y su continuación: *Escenas de familia*; Julia de Asensi: *Brisas de Primavera, Las Estaciones, Santiago Arabal: historia de un pobre niño*; y Pilar Sinués -de la que en seguida trataremos- entre otros autores.

Paralelamente, las traducciones que se hacían de obras extranjeras infantiles defendían la misma ideología: *Juanito*, de Parravicini, *La buena Juanita*, de Fornari, *Las aventuras de Telémaco*, de Monseñor François de Salignac de la Mothe. Como dice Jaime García Padrino en su *Libros y Literatura para niños en la España Contemporánea*:⁷⁹

Su auge como obras de lectura escolar demuestra, entre otras cosas, un notable afán por ofrecer con ellas unos prototípicos personajes infantiles, donde imperaban virtudes positivas -bondad, obediencia, amor a los padres, capacidad de sacrificio... además de saber soportar esfuerzos y sufrimientos con el dudoso aliento del servicio inquebrantable a la virtud y al trabajo, lo que les hacía merecedores de una feliz recompensa final.

Ya veremos más adelante cómo el cuento de Pilar Sinués que vamos a comentar responde a estos presupuestos.

2. La situación de la narrativa escrita por mujeres

Si no lo tuvo fácil Cecilia Böhl de Faber tampoco otras mujeres que, como ella, quisieron dedicarse a la literatura, verbi gracia: Pilar Sinués, las ya citadas Pilar Pascual de Sanjuán, Julia de Asensi, y la gran Emilia Pardo Bazán, entre otras. El terreno de la literatura moralizante y de la traducción eran los más propios para que vieran la luz sus escritos que aparecían con frecuencia publicados en revistas y periódicos. En particular las revistas infantiles de los años sesenta en Madrid, Barcelona y Valencia presentaban muchos cuentos y poemas de autoras españolas. Por ejemplo, en *La Aurora de la Vida*, «Único periódico ilustrado. Dedicado a los niños de ambos sexos», publicación madrileña dirigida por Faustino Bastús que nace en 1860 y termina en 1862- aparece la pluma de Ángela Grassi, Faustina Sáez de Melgar, Fernán Caballero, Joaquina G. Balmaseda y M^a del Pilar Sinués. El objetivo explícito de este semanario es que las familias encuentren en él *instrucción y recreo*. (p.332 del vol.II).

Consultándolo me llamó la atención el artículo titulado *La literatura en la mujer*, firmado por Faustina Sáez de Melgar (1860, nº 3, pp. 39-41). Sáez de Melgar encuentra la causa de la dificultad con la que se tienen que enfrentar las mujeres que quieren escribir en el rechazo familiar y en las envidias de unos y otros:

⁷⁹ Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1992, pp.19-20.

Apenas hace media docena de años, era escasísimo el número de señoras que tenían el suficiente valor para luchar con las preocupaciones del siglo, oponiendo su inquebrantable firmeza a la tenaz y sistemática oposición de sus familias, que preferían verlas con la aguja o la plancha, mejor que permitir esclareciesen sus entendimientos con la hermosa antorcha de la ilustración.

[...] hoy, por fin, una multitud de jóvenes cantoras [...] se lanzan a defender sus derechos, y a mostrar a la faz del mundo la injusticia de esa ciega y fanática prevención, probando con elocuentísimos ejemplos que la mujer escritora puede dedicarse a las más arduas tareas literarias, sin desatender sus deberes, y sin desmerecer en nada del renombre de modesta y virtuosa. (p.40)

Resulta fundamental para estas mujeres garantizar que el hecho de tener un papel social no va a perjudicar en nada la línea vital virtuosa que siempre ha seguido.

3. La figura de Pilar Sinués

Pilar Sinués (Zaragoza 1835 - Madrid, 1893) es una autora que cuenta en su haber con más de cien títulos. Como dice Íñigo Sánchez-Llama, el prestigio disfrutado por esta escritora durante el reinado de Isabel II por su línea literaria didáctica y moralizante, se modifica bajo el contexto cultural de la Restauración.⁸⁰

Pilar Sinués, educada en el convento zaragozano de Santa Rosa publica leyendas históricas medievales e inicia desde 1855 un ambicioso ciclo de *novelas aragonesas*, cercanas al costumbrismo de Fernán Caballero en *La Gaviota*. Su labor como traductora de novelas francesas es extensa.

Para empezar, esta autora se daba a conocer con el nombre de Pilar Sinués de Marco, apellido este último de su marido: José Marco (1830-1895), dramaturgo y periodista, con quien se casó en 1856, que, a buen seguro, le servía de apoyo a la hora de introducirse en los ambientes literarios madrileños, y del que veinte años más tarde se separaría, con gran escándalo social que, literariamente, debió perjudicarle mucho.

La autora escribió unas colecciones de cuentos morales: *La ley de Dios* (1858) y *A la luz de una lámpara* (1862), respaldados por la jerarquía eclesiástica y los organismos oficiales de Instrucción Pública. Desde esta perspectiva parece claro que existía un estrecho vínculo entre belleza estética-literaria y contenido virtuoso, lo que se conoce como *el canon isabelino*.

Los trabajos del poeta francés Lamartine (1790-1869) propician una literatura escrita por mujeres que estuviera inspirada en principios religiosos católicos y representara historias domésticas moralizantes o describiera bellos paisajes... *El mantenimiento de estos presupuestos trae como consecuencia la legitimación de la escritura femenina*. Algunos críticos rechazaban la literatura romántica que presentaba adulterios, incestos, asesinatos, basados en las pasiones, mientras que la línea de escritores y escritoras isabelinos ofrecían una alternativa moral y didáctica.

Sinués dirigió una revista titulada significativamente *El ángel del hogar* y allí escribe en 1859 su pensamiento sobre la mujer que quiere ser escritora; lo reproducimos:

⁸⁰ En la *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXIII, 2, Invierno, 1999, pp. 271-285.

[...] tiene que responder delante de Dios, lo mismo que todas las mujeres, de la felicidad de su familia: por ser escritora, no deja de ser hija, hermana, esposa y madre... y al mismo tiempo debe haber armonía entre las bellezas de su pensamiento y la belleza de su ser. [...] De lo contrario, ¿Cómo convencerá con sus escritos? ¿Quién la estimará? ¿Quién querrá adquirirlos? pp.186-187.

Así pues, para nuestra autora la coherencia vital resulta fundamental en la mujer: coherencia de vida y coherencia de obra. Pero más adelante siente la necesidad de justificar el deseo de escribir en la mujer y afirma:

Si hay alguna cosa que disculpe en la mujer el atrevimiento de escribir para el público, es sin duda la buena intención con que debe hacerlo ... la mujer necesita escribir, guiada por una buena intención, no para disculpar una falta, sino para excusar un atrevimiento, que tal considero el exponer al público los sentimientos del alma. p. 577-78.

En 1861 publica la novela *Fausta Sorel* en donde la autora da un paso adelante y toca los vicios humanos con un tono realista.

También escribió una *Galería de mujeres célebres* -nueve volúmenes-. En esta magna obra presenta las figuras femeninas más relevantes de la historia universal, y trata escritoras francesas cuyo trabajo no era de índole moralizante.

Pilar Sinués acoge favorablemente la Revolución Gloriosa de 1868 desde su revista *El ángel del hogar*, y más adelante iniciará una colaboración con el diario liberal *El Imparcial* que durará quince años: desde 1875 hasta 1890.

Pilar va abandonando el costumbrismo de sus *novelas aragonesas*. Ahora parece que el principio de *la imaginación creadora* se va haciendo sitio en la labor creativa de esta autora, cuyo esfuerzo es remunerado, y, en consecuencia, defiende que el trabajo literario desarrollado por las mujeres también lo sea, especialmente el de aquellas que lo necesiten porque se vean en situaciones de apuro económico.

Las novelas que Pilar escribe en la década de los setenta ya no son tan moralizantes, hay en ellas un cosmopolitismo y una inclinación al realismo y al valor estético de la imaginación. Me parece, con Íñigo Sánchez Llama, que la obra de esta autora evoluciona claramente. La literatura de Sinués se desarrolla en unos momentos de transición histórica y evoluciona al compás. Obras que presentan estos nuevos aspectos son: *Hija del siglo* (1872), *Una herencia trágica* (1882), *La primera falta* (1879) y *Un nido de palomas* (1877).

La separación de su marido se produce en 1875, entonces Pilar Sinués traslada su residencia a París.

Con la Restauración se desvaloriza la escritura femenina que había aparecido de la mano de la defensa de los valores morales y cuyo fin había sido un claro didactismo. El propio Clarín no considera oportuno que la mujer entre a formar parte de la Real Academia, y respecto a nuestra autora llega a decir:

En el número anterior de *Gil Blas* me pedía mi amigo Blasco que le ayudase en la penosa tarea de desmoralizar a nuestro público, entendiendo por desmoralizar, como quien dice *despilarsinuesdesnarcotizar*.⁸¹

⁸¹ En *Sermón perdido*, Fernández Lasante, Madrid, 1885, p. 200.

Y Armando Palacio Valdés dice en 1921 refiriéndose a sus *Primeras Lecturas* que en aquel tiempo no leyó a los grandes clásicos, pero

En cambio, ¡oh terrible humillación! Me entusiasmaban las novelas de un señor Pérez Escrich (que Dios perdone) y de una doña María Pilar Sinués (a quien Dios perdone también).⁸²

Pues bien, esta interesante escritora tiene un cuento dedicado a los niños que me parece muy ilustrativo de la profunda intencionalidad literaria que la animaba a narrar hasta el final de la década de los sesenta. Se trata del titulado *Las dos amigas*.

4. Análisis del cuento de Pilar Sinués titulado *Las dos amigas*, (publicado en *La Aurora de la Vida*, 1860, nº 6, pp. 89-92)

Este es un cuento ejemplarizante en el que su autora: Pilar Sinués, por medio del contraste entre una niña virtuosa y otra de aborrecible conducta, enaltece unos determinados valores morales: la devoción religiosa, la caridad, la obediencia a los adultos, la bondad, la laboriosidad, la amistad...; y, al final, interpela directamente a sus lectores instándoles a hacer suyos estos principios: «[...] la virtud jamás queda sin recompensa», p. 92.

La narradora presenta a una familia formada por un matrimonio, una hija de seis años y la abuela; viven juntos en una rica mansión, con sirvientes. Los padres mantienen una activa vida social: salen de noche y en la casa reciben visitas. La niña queda al cargo de la abuela que le da demasiados caprichos y no logra que la obedezca. Emilia -este es su nombre- se desenvuelve como una niña mal criada y tirana: se acuesta cuando le apetece y nunca llega puntual al colegio. No reza ni tiene prácticas piadosas. Su madre sufre por todo ello cuestionándose la índole psicoafectiva de su hija.

Pero un día ocurre algo que cambia el curso de todo esto: llega al colegio de Emilia una niña nueva, huérfana, que vive con su abuela, ciega, en situación menesterosa. Esta niña, Mariana, tiene un carácter apacible y dócil, es de condición muy bondadosa, orienta su vida basándose en un profundo sentido religioso y es una alumna perfecta. La directora la sitúa al lado de Emilia; el buen ejemplo de la recién llegada va calando en la otra niña, produciéndose en ella una catarsis.

La madre de Emilia se hace cargo de Mariana y de su abuela, hasta que, al cabo de dos años, la anciana Mónica muere. Entonces adopta a Mariana, con el deseo de que su hija llegue a ser tan virtuosa como su amiga. Todos los personajes de este relato son arquetipos:

- Emilia: la niña mimada, de pésima conducta.
- Mariana: dechado de virtudes, «buena como un ángel», p.90.
- La madre de Emilia: la bienhechora.
- La abuela de Emilia: cuidadora demasiado condescendiente.

⁸² *Obras Completas*, II, Aguilar, Madrid, 1945, p. 745.

- La abuela de Mariana: la anciana bondadosa, dependiente de los demás.
- La directora del colegio: personaje bondadoso que posibilita la escolarización de Mariana.
- El padre: personaje pasivo, facilitador del marco familiar.

El texto resulta demasiado idealizado a fuerza de arquetípico: de las dos amigas contrapuestas una es demasiado mala y la otra demasiado perfecta para resultar creíbles. En este sentido, la fórmula distanciadora -propia de la narrativa tradicional- con que la historia comienza: «*Hace algunos años* que en una casa muy hermosa de esta corte vivían unos señores inmensamente ricos...», limita la veracidad de la narración. Como dice Juan Cervera en su *Teoría de la literatura infantil* (Mensajero, Deusto, Bilbao, 1991):

[...] existe una bipolaridad extrema en la que al bien se le opone el mal, a la virtud, el vicio, y a la salud la enfermedad. Este planteamiento sencillo es el de los cuentos tradicionales, p.298.

Advertimos soltura en los diálogos, por ejemplo el que mantienen ambas niñas (p.91), significativo de la ideología que late en este relato:

- ¡Qué! ¿sabes hacer sopa? La preguntó Emilia acercándose a ella.
- Sí, señorita, contestó Mariana con dulzura.
- ¿Quién te ha enseñado?
- Nadie: mi abuela me explicó cómo se hace.
- ¿Y la haces tú todos los días?
- Todos.
- ¿Sin cansarte?
- ¿Quién haría el desayuno para mi pobre abuela, y quién me lo daría a mí si me cansase de hacerla?
- ¿Y quién hace las demás haciendas de la casa?
- Yo señorita: yo lo sé hacer todo. Yo barro, hago nuestra sopa de mañana y noche, arreglo nuestro lecho, ayudo a vestir a mi abuela, y la acompaño.
- ¿Y no vas nunca a jugar al Retiro como yo?
- No puedo ir, porque no tengo con quién.
- ¿Y no juegas en casa al menos?
- No tengo tiempo, aunque es verdad que guardo una bonita muñeca que me vistió mi pobrecita madre cuando vivía.
- ¿Por qué no dejas los quehaceres y juegas con ella? Tu abuela es ciega, y no sabe lo que haces.
- Pero me ve Dios, el cual sabe lo que hacemos todos.

La gran enseñanza del cuento es ésta: la razón última de todo es Dios, si bien el excesivo edulcoramiento y la radical condición arquetípica de los personajes pudo alejar al lector tanto de su tiempo como del nuestro.

Mariana concluye: «las niñas que no rezan son todas perversas e inobedientes; así lo dice mi abuela.» (p.91).

El costumbrismo aparece en la descripción de la humilde habitación en la que vivían Mariana y su abuela, con referencias a la pobrísima decoración; pongo un ejemplo:

Cuando entraron estaba la niña quitando el polvo a las sillas, que eran muy viejas, armada de

un gran plumero: el cuarto era pequeño y triste hasta el extremo; las cuatro sillas que arreglaba Mariana, una mesita de pino, y una cama cerrada con dos cortinas de percal oscuro, componían todo su mueblaje(p.90).

Creo, con Mariano Baquero Goyanes, que Pilar Sinués en este relato adopta cauces del cuento tradicional -como buena seguidora de Fernán Caballero- a la vez que introduce elementos costumbristas. Será en la siguiente década en la que se irá decantando progresivamente por el realismo, al que sus traducciones de la novelística francesa la acercarían.

Impugnación del realismo: *Pequeño teatro* de Ana María Matute

Prof. Dr. Fernando González-Ariza. Universidad CEU San Pablo

La narrativa española afronta la mitad del siglo XX con un cambio en la mentalidad de contar. Quedan ya lejos las introspecciones existencialistas que marcaron la década anterior, aunque son esos mismos escritores de los años cuarenta los que inician el cambio. Vemos así la llegada de novelas como *La colmena* de Cela, *La noria* de Luis Romero o *Proceso personal* de Suárez Carreño. Pero la llegada de esta narrativa, nueva en concepto y en calidad, se establecerá con una nueva generación de narradores que marcarán las pautas de los siguientes años.

Esta nueva generación, formada principalmente por un grupo de autores entre los que encontramos a Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo o Juan García Hortelano⁸³, ha recibido diferentes nombres por parte de la crítica: generación del medio siglo, los niños de la guerra (por haber sufrido la contienda en su niñez y por la importancia que tuvo en su novelística), del realismo histórico o del realismo social (atendiendo a características formales y argumentales comunes).

Aunque algunos autores ya habían publicado en años anteriores, y ya se empezaba a hablar de ellos en los medios literarios, es en 1954 cuando, popularizados por el premio Planeta, publican un buen número de novelas. Ana María Matute obtuvo el galardón con *Pequeño Teatro* y quedaron finalistas Aldecoa con *El fulgor y la sangre* y Goytisolo con *Duelo en el paraíso*. También en ese año se publicaron *Los bravos*, de Fernández Santos y *Juegos de manos* de Goytisolo. Al año siguiente, Sánchez Ferlosio gana el Nadal con *El Jarama*, la novela insignia del grupo. Desde el punto de vista editorial, será Destino (Colección Áncora y Delfín) y Seix Barral (Biblioteca Breve y Biblioteca Formentor) las que apostarán por esta generación, hasta el punto de algún crítico la ha calificado de grupo Formentor.

Si bien estos escritores no se enfrentaron realmente a la generación anterior, sus maestros provenían en su mayoría de las nuevas tendencias de fuera de España: la generación maldita americana (Faulkner y Dos Passos), el neorrealismo italiano (Pavese o Vittorini) o la *nouveau roman* francesa (Robbe Grillet, Marguerite Duras). En cuanto a las influencias españolas, se habla del Clarín de *La Regenta*, Pío Baroja y el Cela de *La colmena*.

Con esos inspiradores, no resulta difícil averiguar las características comunes del grupo: Intención social, antidealismo, objetivismo formal, crítica de la evasión e incluso compromiso político. En este contexto, suena lejos y tal vez imposible la existencia de una narrativa de evasión donde la fantasía y el idealismo sean su componente esencial. No hay demasiados trabajos que hayan buscado en la narrativa de estos años esa tendencia irrealista, si bien el campo no estaba entero sembrado de margaritas⁸⁴. Dejando a un lado

⁸³ Para una nómina más exhaustiva, vid. Sanz Villanueva (1994), p. 105. y Martínez Cachero (1997), pp. 173-4.

⁸⁴ Se puede encontrar un completo corpus de autores y obras españolas con temática fantástica en: González Castro, F. (1996). *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*. Madrid: Pliegos. pp. 29 y ss. y Risco, A. (1982). *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus. pp. 29-31 y 155-47.

la literatura de consumo, que lógicamente basaba su éxito en estas estrategias, hubo un buen número de autores que no se ciñeron al realismo social y otros que combinaron ambas tendencias aun manteniendo una unidad narrativa personal: En este grupo destaca con toda su fuerza Sánchez Ferlosio, que años antes de *El Jarama* publicó *Alfanhuí*; otro caso es el que nos ocupa el presente trabajo, *Pequeño teatro*, y aún hay otros nombres como Vicente Risco con una novela histórica medieval (*La puerta de paja*) o Tomás Salvador, que en 1959 escribe una obra de ciencia-ficción (*La nave*). Con todo, es cierto que la literatura fantástica, siguiendo tal vez una ya antigua tradición (ahí tenemos a Poe, Hoffmann y tantos otros narradores del XIX) se ciñó en mayor medida al relato breve⁸⁵.

Sin embargo, la literatura fantástica tuvo una importancia esencial en un aspecto que suele pasar inadvertido. Nos referimos al relato infantil, los llamados cuentos de hadas que ya en estos autores fueron probablemente uno de sus primeros contactos con la literatura: autores como Andersen, los hermanos Grimm, Carroll o el inmenso acervo de los cuentos populares. Curiosamente, es en la literatura femenina donde se encuentran mayores referencias a este tipo de narraciones, tal vez por la importancia que muchas de estas autoras dieron a la época de la infancia, la interiorización y la lucha con los propios fantasmas. Hay así autoras con un marcado realismo en sus obras en las que, sin embargo, aparecen continuas alusiones a los cuentos de hadas: Laforet, Martín Gaité, Esther Tusquets y la propia Matute⁸⁶.

Vamos ahora a centrarnos en el caso de Ana María Matute. Esta prematura escritora es uno de los puntales del grupo. Ya hemos mencionado su relación con el resto, incluso podría decirse que fue una de las más adelantadas, pues su primera novela, *Los Abel* (1948), fue una de las primeras que se publicaron de este grupo. Curiosamente, apareció el mismo año que la primera de Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, si bien al vallisoletano siempre se le ha considerado de la generación anterior. Tras la complicada publicación de *Luciérnagas* obtiene uno de los premios que más expectación comenzaba a crear, el Planeta. Ocurrió en 1954 y lo hizo con *Pequeño teatro*, una novela que, como veremos, poco tiene que ver con las características del realismo social.

La relación de Matute con la fantasía ha sido una constante en su narrativa, si bien es cierto que no la practicó hasta su 'segunda época narrativa' donde nos encontramos con *La torre vigía*, *El Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*. Desde el principio, la imaginación y el idealismo jugaron una función esencial en su narrativa, prueba de ello es su discurso de entrada a la Academia Española, donde pretende «hacer un elogio, y acaso también una defensa, de la fantasía y la imaginación en la literatura»⁸⁷. Una fantasía que pasa ineludiblemente a través de los cuentos infantiles: «Los llamados 'cuentos de hadas' no son, por supuesto, lo que la mayoría de la gente cree que son [...] Los cuentos de hadas no son en rigor otra cosa que la expresión del pueblo: de un pueblo que aún no tenía voz»⁸⁸. Termina el discurso haciendo una defensa (nótese en las citas anteriores el carácter apologético de sus argumentos) de la idealización de la literatura: «¿Qué sería de aquella pobre, tosca, fea Aldonza, si Don Quijote, el gran caballero de los sueños, no la hubiera convertido en Dulcinea? ¿Qué sería de aquellos monótonos molinos manchegos, si aquel hombre tan solo y tan triste

⁸⁵ "El cuento parece seguir siendo, como en los años románticos, el receptáculo más adecuado para la invención fantástica" Baquero Goyanes (1960). "Realismo y fantasía". *Estafeta Literaria*, nº 185, p. 22.

⁸⁶ Existe numerosa bibliografía reciente sobre la relación de estas autoras con los relatos infantiles: Bergmann, E. (1987) "Reshaping the Canon: intertextuality in the Spanish Novels of Female Development". *Anales de Literatura Española Contemporánea, Alec*. Vol. 12, nº 1-2, pp. 141-156. Nichols, G.C. (1989). "Limits Unlimited: the Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women's Fiction of Spain". *Cultural and historical grounding for hispanic and Luso-Brazilian feminist literary criticism*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, P. 107-128. Odartey-Wellington, D. (1999). "La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: Las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets". *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*. Vol. 60, nº 6, pp. 2053, y Soliño, M.E. (2002), *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac, MD: Scripta Humanistica.

⁸⁷ Matute, A.M. (1998), *En el bosque: discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública por la Excm. Sra. Doña Ana María Matute, y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Rico*, Madrid, Real Academia Española. p. 13

⁸⁸ Id. Cit. p. 19.

no los hubiera convertido en gigantes»⁸⁹. La publicación de *Pequeño teatro* llamó la atención a los críticos de la época, poco acostumbrados a este tipo de historias, así se dice que la novela causó «una inesperada sorpresa» a la crítica, pues el tono «puede entrar en una línea simbólica, de cuento fantástico, demostrando una imaginación fértil y delicadamente poética»⁹⁰.

Al ser una novela poco conocida de la Matute (ahora, pues en su momento tuvo numerosas reediciones), vamos a hacer una breve sinopsis del argumento: La historia transcurre en Oiquixa, un pueblo pesquero del País Vasco donde vive Kepa Devar, un hombretón que ha conseguido por su esfuerzo ser dueño de medio pueblo; es viudo y sólo tiene a su hija Zazu, una chica extraña que vive enfrentada a la mentalidad burguesa de su clase. Una mañana llega en un velero un personaje extraordinario, Marco, con aires de príncipe exótico y con un gran carisma. Aunque nadie conoce sus orígenes, en el pequeño pueblo pronto comienzan a fabular sobre su naturaleza aristocrática. En realidad no es más que un gitano teñido de rubio que decide enriquecerse aprovechando la mezquindad de los habitantes de Oiquixa. Conoce al ‘tonto del pueblo’, Ilé Eroriak, un chico con mente fantasiosa y una percepción casi mágica de la realidad, y consigue convencer a todas las grandes familias de su potencial intelectual. Se organiza una fiesta para reunir fondos destinados a la educación de Ilé, aunque en el fondo Marco pretende llevarse todo el dinero. Mientras engaña al pueblo, tiene una relación de amor y odio con Zazu, que descubre quién es realmente pero aun así no puede escapar de su hechizo. La mañana de la partida, Zazu se tira al mar y arrestan a Marco por estafador.

Vamos a diferenciar las corrientes fantásticas de *Pequeño Teatro* en varios apartados que, a modo de mosaico, configuran lo que puede llamarse un cuento de hadas contemporáneo. Por un lado analizaremos el proceso de deshumanización de los personajes y la relación con la Commedia dell’Arte. Luego veremos su contrario: la humanización de los objetos y por último la relación argumental con los cuentos tradicionales.

Una de las características de los cuentos de hadas es el tratamiento irreal de los personajes. Más que personas reales, se describen arquetipos universales sin demasiados matices. Nos encontramos así al príncipe valiente, la hermosa princesa, siempre rubia; o la bruja mala y fea. Sin llegar a tanta simplicidad, Matute distorsiona la humanidad de los personajes para adecuarlos mejor a su relato. Con esto no nos referimos a una deshumanización expresionista o esperpéntica, que los deforma para mostrarnos su lado más oscuro, en *Pequeño teatro* la autora estiliza los personajes para universalizarlos, estandarizarlos y convertirlos en arquetipos de apariencia hermosa. No son monstruos sino esculturas, muñecos vistosos y delicados que sin embargo no pueden moverse por sí mismos.

Es curioso que el título en la edición francesa, *Marionnettes*⁹¹ exprese mejor este proceso que el original español. Si bien *Pequeño teatro* se vincula más a nuestra tradición literaria (una especie de versión infantil del *Gran teatro del mundo* de Calderón). Estos títulos no hace únicamente referencia al teatro de marionetas que posee Anderea, un anciano que se gana la vida reinventando historias en su viejo retablo, sino que, mediante sutiles descripciones, logra que todos los personajes adquieran algo de la rigidez y falta de vida propia de los muñecos.

El personaje más extraordinario de la novela, Marco, es el que sufre con mayor intensidad el proceso de deshumanización. Se trata de un ser tan poco habitual, tan mágico, que no puede humanizarse, da un salto y en las ocasiones en las que pierde la aureola mágica demuestra no su carnalidad, sino su hueco relleno. Así, al terminar el día «aquel misterioso muñeco de los ojos alargados se ponía un pijama desteñido, que tenía

⁸⁹ Id. Cit. p. 21

⁹⁰ Cano, J. L. (1955), “Tres novelas”, *Ínsula*, nº 111, Madrid, 15-III-1955, pág. 7.

⁹¹ Matute, A. M. (1962) *Marionnettes*, Paris, Gallimard, Trad. Por M. E. Coindreau.

los codos rotos. Apagaba la luz, y se metía en la cama, como un hombre cualquiera»⁹²; y en los momentos en los que abandona su actuación: «el rostro de Marco pareció aflojarse, como el de una marioneta abandonada al fondo de un cajón.»⁹³ Lo curioso aquí es que el propio Marco es consciente de su falta de espíritu, de su esencia de títere. En un momento de desfallecimiento afirma: «Alguna vez, el hombre se cansa, y cae, hecho pedazos, roto para siempre. Y entonces todos dicen: ‘¡Oh, Dios mío, si era de cartón!’ Alguna vez, es indudable, los hijos se rompen, y el muñeco no puede seguir adelante»⁹⁴. Y más adelante: «Soy solamente un cadáver que habla y se mueve»⁹⁵. Tras una representación de las marionetas de Anderea, le comenta al anciano lo que puede ser una teoría de la creación: «He aquí lo que he observado: creáis hombres de madera, y luego os reís de ellos. Los obligáis a amarse, y os burláis de su amor. No creéis en sus tragedias, y los sacrificáis a ellas. ¡Ah, Dios mío! Bien claro he visto que hacéis de su corazón una caricatura, del mismo modo que sustituís la vida por un trozo de madera.» Y luego afirma: «No puedo opinar... Yo también soy un muñeco»⁹⁶.

Cuando Zazu descubre el verdadero origen de Marco, éste no lo niega, sino que se vuelve a aplicar ese proceso de muñequización con el que parece preferir ser inanimado que humillado: «...a pesar de saberme un pobre muñeco, con ojos llenos de veleros falsos. Con los ojos llenos de globos de colores, con la cabeza llena de serrín debajo de mis cabellos teñidos de amarillo. Ah Zazu, tú te enamorarás de un sucio gitano, ladrón, tramposo, ridículamente soñador. Tú te has enamorado de un pobre muñeco mal pintado, como yo.»⁹⁷ Y más adelante: «Zazu, pobre estupidilla mía: bien sabía yo que tú acabarías enamorándote de un muñeco vulgar y presumido como yo»⁹⁸.

Esta percepción de Marco como un mero muñeco articulado se extiende al resto de los personajes del pueblo, así, se dice de Zazu que, agotada, «alguien aflojó los hilos que la mantenían tensa, rígida, y su cabeza se dobló»⁹⁹. Junto con Marco, no dejaba de parecerle a Ilé parte de una historia de títeres: «Sin saber por qué, aquellos dos muñecos, que tal vez se amaban, le recordaban a Zazu y a Marco. “Son como Marco y Zazu. Y yo, ¿dónde estoy?” Pero ningún personaje se parecía a Ilé Eroriak. En aquella farsa no había sitio para él.»¹⁰⁰ Y es que el pobre Ilé, que luego demostrará ser uno de los personajes más reales de la obra, no llegaba a considerarse ni siquiera un simple muñeco: «Pero yo soy un pobre muñeco inútil. Ni siquiera un muñeco olvidado, ni siquiera un muñeco roto y viejo. Yo soy un muñeco que salió mal.»¹⁰¹

El resto del pueblo no se salva de las comparaciones inanimadas: «Miren era una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja.»¹⁰² Y, «Todos parecían disimular un largo bostezo, como si hasta aquel momento hubieran sido muñecos dormitando en el fondo de un cajón, y alguien —el gran Kepa— hubiera tirado bruscamente de sus hijos.»¹⁰³

Un mundo muy vinculado con las marionetas, y asimismo relacionado con los personajes arquetípicos, es el de la *Commedia dell'Arte*. Recordemos que se trataba de un género teatral en el que los mismos personajes desarrollaban de mil modos diferentes un mismo argumento, hasta tal punto que, a pesar de hacerlo en verso,

⁹² Matute, A. M. (1954). *Pequeño teatro: novela*. Barcelona: Planeta. p. 44.

⁹³ Id. cit. p. 31.

⁹⁴ Id. cit. p. 86.

⁹⁵ Id. cit. p. 57.

⁹⁶ Id. cit. p. 101.

⁹⁷ Id. cit. p. 153.

⁹⁸ Id. cit. p. 151.

⁹⁹ Id. cit. p. 265.

¹⁰⁰ Id. cit. p. 99.

¹⁰¹ Id. cit. p. 144.

¹⁰² Id. cit. p. 69.

¹⁰³ Id. cit. p. 53.

eran capaces de repentizarlo sobre la marcha. De todas formas, la tradición que probablemente engarza mejor con la novela no es la farsa italiana del XVII sino la francesa —mucho más estilizada y poética— del XVIII y XIX.

Una vez más son los grandes personajes los que ocupan un lugar privilegiado, y de entre todas las figuras de la Commedia, no había otras que les encajaran mejor que «Colombina, grácil y voluble; el alegre Arlequín, y Pierrot, el romántico.»¹⁰⁴ Ya Anderea compara a Zazu con la bella bailarina: «Colombina es estúpida y falsa —explicó Anderea—. ¡Cuántas veces, Ilé, lo hemos visto en el teatro!»¹⁰⁵ Y más adelante se dice que «su voz tenía el timbre forzado de Colombina»¹⁰⁶. Por su parte, y refiriéndose a Marco: «La brisa levantaba el rubio cabello de su amigo, y, despeinado, tenía cierto parecido con la cabeza de cierto Arlequín que fabricó el anciano de Anderea»¹⁰⁷. Es lógico que la pareja aparezca unida en su historia amorosa: «Magnífico. La bella historia de Colombina y Arlequín.» Exclama el titiritero, y una vez más Ilé se queda al margen de los muñecos: «Pero a ti, mi pobre muñeco, ¿qué papel te asignaremos? De ninguna manera te pareces a Pierrot.»¹⁰⁸

Ya hemos dicho que este tratamiento de los personajes como si de muñecos sin vida se tratasen no está hecho con una intención injuriosa sino todo lo contrario. No sólo está relacionado con los cuentos de hadas, sino que toda una corriente teatral propia de principios de siglo XX abogaba por una deshumanización estilizada de los actores, para lograr así transmitir en esencia y sin impurezas humanas el sentir del autor. Hasta tal punto llegó esta corriente, que un dramaturgo habló de los actores como de *übermarionette* (supermarionetas), para hacer bien su papel¹⁰⁹. Vemos así como en *Pequeño teatro* también se habla de los personajes desde un punto de vista estilizado, angelizado casi. De Marco se dice que «su cuerpo delgado, elástico, parecía algo irreal»¹¹⁰. Y una vez más junto a Zazu «sobre el mar, sus siluetas aparecían oscuras, raramente estilizadas»¹¹¹.

Es Ilé el que sublima en varias ocasiones a los personajes, los ensalza a rango sobrehumano, de héroes míticos: «Y Kepa Devar, a quien veía pasear en el atardecer, solitario, pensativo, imponente, se convirtió para Ilé Eroriak en un ser fantástico, el más grande de los hombres»¹¹². Y «los pescadores, para Ilé, eran unos seres casi míticos, agigantados y poetizados dolorosamente por su imaginación.»¹¹³

La importancia que en la novela se da a los ojos y la mirada está también acorde con esta intención de sobrenaturalizar a los personajes. Los ojos, reflejo del alma, han de ser para estos seres algo distintivo, perfectos y hermoso como los de los muñecos; Marco, en «el centro de los ojos, dentro de su esfera verde, irisada, tenía una fijeza alucinada, inhumana. Eran los ojos de los locos, de los niños. Eran los ojos del sueño, de lo que no existe»¹¹⁴. Y «con un miedo instintivo y antiguo, Ilé contempló los ojos del forastero, verdes como los de los brujos de la farsa, alargados y fosforescentes como los de los gatos encantados, bajo las cejas oblicuas y plateadas.»¹¹⁵

¹⁰⁴ Id. cit. p. 12.

¹⁰⁵ Id. cit. p. 46.

¹⁰⁶ Id. cit. p. 237.

¹⁰⁷ Id. cit. p. 120.

¹⁰⁸ Id. cit. p. 261.

¹⁰⁹ Nos referimos a las teorías de Arthur Gordon Craig.

¹¹⁰ Id. cit. p. 107.

¹¹¹ Id. cit. p. 145.

¹¹² Id. cit. p. 11.

¹¹³ Id. cit. p. 51.

¹¹⁴ Id. cit. p. 110.

¹¹⁵ Id. cit. p. 44.

Los ojos de Zazu, también son especiales, pero esta vez el titiritero ha decidido darles un nuevo cariz de originalidad, pues «aquellos ojos grandes, aquellas pupilas doradas, con su densa luz en espiral, hubieran sido unos ojos hermosos: pero tenía el derecho de distinto color, más claro que el izquierdo»¹¹⁶. El propio Ilé esta vez sí que consigue elevarse de lo puramente humano, y a pesar de su aspecto miserable («Era una muchachito menudo, con un mechón de cabello negro y rebelde, como la crin de un potro, que se alborotaba sobre la frente. Estaba siempre muy sucio, con escamas relucientes pegadas a la piel y a la ropa.»), se dice que «tenía los ojos azules, como mar que duerme»¹¹⁷.

Curiosamente, este tratamiento de los personajes tiene una paradójica correlación con la realidad circundante, que aparece en varias ocasiones humanizada. La relación de la naturaleza y el estado de ánimo tiene una larga trayectoria romántica que en esta obra vemos reflejada en la mansión de Kepa y Zazu. De un modo parecido a la casa Usher de Poe, vemos como el hogar de los Devar, un inmenso caserón que arrastra las sombras de la familia materna, parece tomar vida propia, y transmite sus sentimientos a los personajes: «Al hallarse dentro de la casa de Kale Nagusia, un raro frío los envolvió, y su conversación derivaba hacia un derrotero extraño e insospechado. El oscuro retrato de Aránzazu parecía cohibir sus voces, especialmente la de Kepa. Desde que se lo mostró, aun cuando le llevó a otra habitación, parecía que la sombra de aquella pálida mujer caía sobre él, pesadamente, sumiéndole en una íntima angustia. [...] Una atmósfera cargada, antigua, iba rodeándolos, como si en ella estuviera diluido el posible maleficio que contuviera aquella casa»¹¹⁸. Y más adelante «La casa de Kepa, fría y sombría, parecía acecharle entera, apretada a su alrededor»¹¹⁹. Y no sólo la casa, el interior parece tener también un influjo negativo: «Los muebles, oscuros y pesados, la humedad del mar, los grandes cuadros, las gruesas cortinas, la escalera, que, sin saber por qué, tenía algo de siniestro, todo, estaba en su sitio, inquietante, como muertos convocados a resucitar no se sabía cuándo.»¹²⁰

Ya hemos visto el tratamiento de los personajes y de los objetos, completamente alejado de la narrativa realista y social que en aquellos años cincuenta se escribía en España y bajo la pluma, además, de un miembro esencial en la llamada generación del medio siglo. Para terminar nos referiremos a un elemento que nunca puede faltar en un cuento de hadas, y se trata de la lección moral. En este aspecto, y al margen de la crítica social que se hace de la mentalidad burguesa del pueblo, encontramos una similitud con un relato que ya se ha convertido en universal, «El nuevo traje del Emperador», de Andersen¹²¹; autor que, por otro lado, bien podría ser, por parecido en el nombre y en la profesión —creador de historias— trasunto del anciano Anderea.

Vemos así que, del mismo modo que fue un niño el primero en advertir que el monarca iba desnudo en su desfile triunfal, Ilé Eroriak, niño y tonto, es el que descubre la verdadera y miserable identidad de Marco cuando había conseguido engañar al pueblo entero de su exótico origen. Mientras le cuenta a Anderea el final de la historia, Ilé afirma:

¹¹⁶ Id. cit. p. 30.

¹¹⁷ Id. cit. p. 10.

¹¹⁸ Id. cit. p. 30.

¹¹⁹ Id. cit. p. 84.

¹²⁰ Id. cit. p. 198.

¹²¹ La admiración de Matute por Andersen queda patente en numerosas declaraciones de la autora, que asocia al escritor con su infancia: «Andersen fue para mí una revelación, porque cuando yo leía los primeros cuentos de Andersen y veía arriba en la página Jan (sic.) Cristian Andersen yo pensaba: Ana María Matute.»

Ana María Matute y Fanny Rubio “La aventura de escribir” Conferencia extraordinaria Foro Complutense. Madrid, 5 de febrero de 2004. (<http://www.ucm.es/info/fgu/foro/matute.pdf>); “Entonces encontré al gran amigo que era Andersen y todo cambió, me refugié en la literatura”. *Abc*, 11-08-00; “De todos los que recogieron cuentos, los mejores son los hermanos Grimm, Perrault y Andersen. Y, de los tres, me quedo con Andersen, porque era especial, porque era un escritor”. *Babelia*, Sábado 18-08-2001. Influencia que también queda marcada en su prólogo a un libro del escritor danés: Matute, Ana María. “Aquel hombre que tantos cuentos sabe”. En: Andersen, Hans Christian. *La sombra y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 2003. P.7-22.

Luego resultó que muchos lo conocían. Tanto como se hablaba de su misterio, y resultó que luego le conocían algunos. Y dicen que era un gitano. Y otros dicen que era un contrabandista, como el portugués. Y otros que era un estafador, perseguido. Y nadie decía nada, cuando esta aquí, y todos le creían parecido a un rey. ¡Y dicen que yo estoy loco!¹²²

El anciano Anderea, tal vez el único cuerdo de la historia, termina depositando en Ilé, el más real en ese mundo de marionetas, la maravillosa facultad de crear historias: «Y luego, más adelante, tú verás como es fácil, aprenderás a manejar muñecos.»¹²³

Bibliografía

Bacchilega, C. (1997), *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Baquero Goyanes, M. (1960), «Realismo y fantasía». *Estafeta Literaria*, nº 185.

Bergmann, E. (1987), «Reshaping the Canon: Intertextuality in the Spanish Novels of Female Development», *Anales de Literatura Española Contemporánea, Alec*, Vol. 12, nº 1-2, pp. 141-156.

Cano, J. L. (1955), «Tres novelas», *Ínsula*, nº 111, Madrid, 15-III-1955, pág. 7.

Galdona Pérez, R.I. (2001), *Discurso femenino en la novela española de postguerra*, Carmen Conde, Ana María Matute y Elena Quiroga, La Laguna, Universidad de La Laguna.

González Castro, F. (1996), *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid, Pliegos.

López, F. (1995), *Mito y discurso en la novela femenina de la postguerra española*, Madrid, Pliegos.

Martínez Cachero, J.M. (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: Historia de una aventura*. Madrid, Castalia.

Matute, A. M. (1954). *Pequeño teatro: novela*, Barcelona, Planeta.

——— (1962), *Marionnettes*, Paris, Gallimard, Trad. Por M. E. Coindreau.

——— (1998), *En el bosque: discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública por la Excma, Sra, Doña Ana María Matute, y contestación del Excmo, Sr, Don Francisco Rico*, Madrid, Real Academia Española.

——— (2003), «Aquel hombre que tantos cuentos sabe.» En: Andersen, Hans Christian. *La sombra y otros cuentos*. Madrid, Alianza, pp.7-22.

¹²² *Pequeño Teatro*. Op. cit. p. 271.

¹²³ Id. cit. p. 272.

Nichols, G.C. (1989), «Limits Unlimited: the Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women's Fiction of Spain», en: *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, p. 107-128.

Odartey-Wellington, D. (1999), «La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: Las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets», *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, vol. 60, nº 6, pp, 2053.

Redondo Goicoechea, A. (2000), *Ana María Matute*, Madrid: Ediciones del Orto.

Sanz Villanueva, S. (1994), *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.

Soliño, M.E. (2002), *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*, Potomac, MD, Scripta Humanistica.

Estudio del concepto de *catarsis* en algunas memorias de la narrativa femenina actual

Prof. Dra. María del Carmen Ruiz de la Cierva. Prof. Adjunta de Teoría de la Literatura

Interesa, en primer lugar, definir y delimitar el concepto de *catarsis*. Si partimos de la definición aristotélica de tragedia: «imitación de una acción elevada y completa, dotada de extensión, en un lenguaje templado, con formas diferentes en cada parte, que se vale de la acción y no de la narración, y que, por medio de la compasión y del temor, produce la purificación de todas las pasiones»¹²⁴, podemos empezar afirmando que el efecto terapéutico es uno de los fines de la literatura desde la época clásica. Aristóteles tomó el término *catarsis* del lenguaje médico, en el que designaba un proceso purificador que limpia el cuerpo de elementos nocivos y un proceso de depuración terapéutico o místico. Pero el filósofo griego no piensa en un proceso de purificación terapéutico o místico, sino en un proceso purificador de naturaleza psicológico-intelectual: en el mundo torvo e informe de las pasiones y de las fuerzas instintivas, la poesía trágica, concebida como una especie de mediadora entre la sensibilidad y el *logos*, instaura una disciplina iluminante, impidiendo la desmesura de la agitación pasional. Aristóteles, en efecto, no propugna la extirpación de los impulsos irracionales, pero sí su clarificación racional, su purificación de los elementos excesivos y viciosos¹²⁵. De aquí se puede deducir una manera de utilizar la literatura como un medio de liberación personal.¹²⁶

La cuestión de los efectos catárticos de la literatura no volvió a interesar hasta muchos siglos después de Aristóteles, cuando, en el siglo XVI, la *Poética*, comenzó a solicitar la atención de estudiosos y a originar un poderoso movimiento de teorización literaria. El problema de la *catarsis* y de sus implicaciones morales aparece como punto fundamental de reflexión, y el texto de la *Poética* sobre la tragedia es objeto de muchas y diversas investigaciones. En este amplio movimiento de teorización literaria encontramos dos interpretaciones fundamentales.

A- Interpretación moralista: la que considera que Aristóteles quería significar que la poesía trágica no sólo purifica la compasión y el temor, sino también otras pasiones similares, como la ira, la lujuria y la avaricia, obstáculos para una vida virtuosa. Así, la purificación debía consistir en la sustitución de esas pasiones viciosas por sentimientos alimentados de la *caritas* cristiana.

¹²⁴ Cfr. Aristóteles, *Poética*, Cap. VI

¹²⁵ Cfr. Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, Gredos, Madrid, 1972: 73.

¹²⁶ Por citar algunos ejemplos de la literatura actual, véase, Caballero Bonald en su novela *Campo de Agramante*, Anagrama, Barcelona, 1992: En ella un protagonista acosado por una serie de anomalías auditivas vive en un extraño proceso patológico entre la cotidianeidad y la alucinación. Y es, a través de la escritura, como ese hombre encuentra un poco de claridad en su confusión y caos interior. Véase también *Dos días de septiembre* (1962), del mismo autor, Barcelona, Anagrama, 1993, escrita durante los años que vivió en Colombia, en la que el distanciamiento desde el que el autor potencia el recuerdo personal de su tierra, Jerez, y sus inquietudes político sociales, son la base de su expresión narrativa en un proceso que tiene mucho de liberación de sus propias obsesiones personales. Un tercer ejemplo lo constituye otra novela suya: *En la casa del padre* (1988), Barcelona, Anagrama, 1996, en la que sigue un proceso de objetivación que sirvió para su propia liberación personal, dándose por saldadas las cuentas del escritor para con su ciudad natal mediante una decidida denuncia social, usando para ello el ascenso social, el dominio y la decadencia de un clan familiar que se constituye en representante de la oligarquía vinatera de la Baja Andalucía.

B- Interpretación mitridática: defendida en el siglo XVI y, quizá, más fiel al pensamiento de Aristóteles, la que insiste en la clarificación racional de las pasiones por la poesía trágica, pues el espectador al ver las tribulaciones que sin razón acontecen a otros y que pueden ocurrirle también a él, se da cuenta de cómo está sujeto a muchas desventuras y prepara el espíritu de acuerdo con tal estado de cosas. La poesía trágica presenta la condición humana como en un espejo brillante, y quien contempla en tal espejo la naturaleza de las cosas, la variedad del mundo y la flaqueza del hombre, anhela obrar como persona sensata y guardar el equilibrio de ánimo ante tales situaciones adversas.

La función catártica se extendió a toda expresión literaria e, incluso, a toda expresión artística más allá de la tragedia aristotélica. El hombre interpreta la obra literaria como una forma de liberación y superación de elementos existenciales adversos y dolorosos, como una búsqueda de paz y de armonía íntimas, tanto en el plano del escritor como en el plano del lector. E, interesa destacar, en este punto, que la catarsis no se debe confundir con la evasión. La segunda es olvido o distracción, mientras que la catarsis es valerosa asunción del dolor y de la fatalidad con que el hombre se enfrenta.

Los efectos terapéuticos de cualquier experiencia del arte como actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos¹²⁷, de descarga de tensiones, de plenitud momentánea, de solución de contradicciones vitales, de catarsis, en definitiva, aumentan considerablemente por el intercambio físico y directo que se produce gracias a la oralidad o, en su defecto, a la conexión entre autor y receptor a través de un texto escrito. El propio Freud explicando su proximidad a Aristóteles afirma textualmente:

Si, como desde los tiempos de Aristóteles viénesse admitiendo, es la función del drama despertar la piedad y el temor, provocando una «catarsis de las emociones», bien podemos describir esta misma finalidad expresando que se trata de procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva.¹²⁸

Se produce así un profundo efecto de la obra de arte capaz de restablecer el equilibrio del alma humana¹²⁹.

En este sentido, el hecho de contar lleva consigo un componente afectivo muy importante mediante el cual, la conexión con «el otro» es palpable, es vivida y sentida y proporciona una sensación de compañía que funciona como punto de encuentro entre el emisor y el receptor. Octavio Paz hablaba de salir de uno mismo para encontrarse con el otro como comunión y liberación¹³⁰. Se trata de compartir una historia, una historia real o inventada que conduce a la reflexión o despierta la imaginación y la fantasía, y no importa tanto el tipo de historia como el hecho de tener una vivencia en común. En consecuencia, la acción terapéutica funciona en un doble sentido; para el que habla o escribe y para el que escucha o lee. El primero con su historia sale de sí mismo y entra en otro mundo, que va a compartir con su auditorio haciendo de canal de comunicación. Pero, si además de canal, es el creador, la acción terapéutica del hecho de contar multiplica sus efectos sobre el que «cuenta», proporcionándole la posibilidad de expresar sus propias inquietudes, preocupaciones y fantasías, su mundo posible, soñado, deseado o vivido, a través de su creación. El segundo recibe, mediante la actuación del autor, la oportunidad de identificarse con un protagonista y sentirse él también protagonista subsidiario de la acción por la «ilusión». Así puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados,

¹²⁷ Cfr. Isabel Paraíso (1995), *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis: 123.

¹²⁸ *Ibidem*, 125.

¹²⁹ Espido Freire en una conferencia pronunciada en la Casa de Galicia titulada *Palabras, Palabras, Palabras*, el 11 de febrero de 2002, comentaba precisamente la importancia que tiene para los hombres y para los pueblos contar sus historias porque perpetúan el pasado, combinan la racionalidad con la imaginación e impiden el olvido. Historias que no deben morir y que el tiempo puede convertir en mito. «Sin palabras, sin pensamiento, no somos nada», dice la escritora.

¹³⁰ Cfr. Octavio Paz, (1996), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica:117 ss.

dejándose llevar por las emociones, pues, aunque no se consiga la experiencia estética ni ningún otro tipo de experiencia o vivencia artística, el hecho de contar y de percibir un relato, fantástico o real, único, siempre produce los efectos terapéuticos de compartir algo con alguien como modo de superar la soledad, consciente o inconscientemente.

Y todo lo anterior es posible partiendo de la base de que una de las cualidades fundamentales del hombre, quizá la característica esencial de su condición humana, es su capacidad de comunicarse mediante el lenguaje, es decir, de poder hablar y escribir, y no resulta complicado añadir que esa posibilidad de comunicación a través de la palabra adquiere dimensiones especiales en algunos momentos puntuales de la vida. ¿Y por qué? Se preguntarán ustedes ¿Cuáles son esos momentos? De ellos, y de sus consecuencias, me voy a ocupar a continuación refiriéndome, especialmente, a experiencias femeninas.

Cuando el ser humano toma conciencia de su existencia, su necesidad más urgente y difícil es la de encontrar un significado a su vida. Mucha gente pierde el deseo de vivir y deja de esforzarse, porque ese sentido ha huido de ellos. La comprensión del sentido de la vida no se adquiere repentinamente a una edad determinada ni cuando se llega a la madurez cronológica, sino que, por el contrario, obtener una comprensión cierta de lo que es o de lo que debe ser el sentido de la vida, significa haber alcanzado la madurez psicológica. Ese logro es el resultado final de un largo desarrollo. En cada etapa buscamos, y hemos de ser capaces de encontrar, un poco de significado congruente con el que ya se han desarrollado nuestras mentes¹³¹. Y es en la edad adulta, física y psicológica, cuando podemos obtener una comprensión inteligente del sentido de la propia existencia en este mundo a partir de nuestra experiencia en él. Sin embargo, a veces, ante determinados acontecimientos inesperados, ese proceso lento de sabiduría vital, se precipita y provoca, junto a una toma de conciencia también inesperada, la necesidad urgente de comunicar lo vivido, de contarlo; necesidad que se traduce, al final de una reflexión personal, en un libro. Así ocurre cuando descubrimos que padecemos una enfermedad.

Mariam Suárez¹³², enferma de cáncer y ya fallecida, comentaba al respecto, creyendo estar curada en ese momento:

...la enfermedad había puesto las cosas en su sitio, dándoles su justo valor, discriminando automáticamente entre lo que es realmente importante y lo que no lo es. Hemos aprendido a dejar de lado un montón de cosas que no merecen la pena. En cierta forma, la enfermedad es como una tijera de podar, quita la hojarasca, lo superfluo, y sólo deja lo esencial. Entonces saltamos por encima de las pequeñeces con una facilidad impresionante. Supongo que todo esto sucede porque, situados ante la perspectiva de la muerte, nuestra visión del mundo cambia radicalmente.

Se trata, pues, de una expresión literaria que no pretende ser un texto de creación artística sino de comunicación terapéutica y que por ello tiene características peculiares. Habitualmente es un libro del género narrativo equivalente a una novela que englobaría la autobiografía, las memorias o las confesiones íntimas, sin ocuparnos en esta ocasión de los matices diferenciadores de una clase textual u otra porque, todas ellas, en el tema puntual que nos ocupa, cumplen los mismos fines.

Es literatura en cuanto texto descriptivo y narrativo único, esto es, producto de la elaboración de un autor que quiere decir algo especial y diferente de un mensaje normal estándar o unívoco, aunque no lo sea como

¹³¹ Cfr. Bettelheim, (1975) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 2001: 9

¹³² Cfr. Mariam Suárez, (2000) *Diagnóstico: cáncer*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002: 56.

fruto de la imaginación ni pertenezca, por tanto, a un modelo de mundo ficcional o fantástico, ni siquiera verosímil. Es posible distinguir en la obra literaria el texto, el tejido lingüístico, esto es, la cadena de palabras en que consiste, de la compleja red de relaciones entre personajes, sensaciones, hechos, sentimientos, ideas, lugares, objetos, tiempos, etc., que las palabras del texto representan y que podemos denominar por eso «mundo representado»¹³³. Uno de los problemas que el pensamiento sobre la literatura no ha dejado de plantearse desde los griegos hasta la actualidad es el de la relación entre el mundo literariamente representado y el mundo real, es decir, entre ficción y realidad, entre arte y vida. Pues bien, estos textos fusionan arte y vida, importa la experiencia vital exclusivamente, tienen pretensiones de realidad.

Caballero Bonald¹³⁴ comenta que las experiencias de que se vale el novelista para ir cimentando lo que escribe, pueden ser verídicas o falsas, según convenga al entramado narrativo. En este tipo de libros son siempre experiencias verídicas, porque el autor, no necesariamente novelista, no pretende crear una trama, no intenta realizar una creación literaria propiamente dicha en la que quepa el autoengaño, sino que se limita a explicar sus propias vivencias con una finalidad terapéutica. En consecuencia, no tiene por qué someterse a ninguna prueba de veracidad, no siembra duda alguna, simplemente cuenta la verdad, su verdad vivida relacionada directamente con su enfermedad.

Es, por tanto, una comunicación que brota de una experiencia dolorosa cuyo fin consiste en conectar con el mayor número posible de lectores que, en situaciones semejantes, puedan encontrar un punto de apoyo psicológico para la aceptación y superación de su propia enfermedad, porque el tema de la enfermedad unido al dolor y al sufrimiento, es un tema universal que acompaña al ser humano a lo largo y a lo ancho de la historia. «Ningún hombre, ninguna mujer escapa a la experiencia del dolor»¹³⁵. Es, por eso, un texto con múltiples connotaciones y con posibilidad de diferentes lecturas e interpretaciones psicológicas también distintas. Resulta así una experiencia personal e irrepetible¹³⁶ a la vez que universal y compartida y siempre con una base de auténtica vivencia.

Suele ser un texto intimista sin excluir necesariamente las descripciones externas del proceso clínico de que se trate, llegando incluso a la crudeza al manifestar la realidad más dura de algunos tratamientos específicos. Su finalidad es claramente terapéutica, tanto para el emisor como para el receptor y, desde este punto de vista, se puede plantear como un texto retórico-literario destinado a la catarsis que podría enlazar, sin ningún tipo de violencia, con alguna de las interpretaciones de la catarsis planteada ya por Aristóteles que comentamos anteriormente, y continuada por Freud. Por una parte la idea de catarsis se liga al lenguaje, y, por otra, se considera que en el lenguaje el hombre encuentra un sustituto de la acción, y, de ahí, que la literatura cumpla una misión catártica entre los hombres¹³⁷. Así, la literatura presta su voz a estas personas que necesitan ofrecer sus relatos como ejemplos para informar sobre situaciones trágicas que ayudan a perder el miedo a lo desconocido. Las obras literarias, en general, y éstas en particular «*hacen compañía*»¹³⁸,

¹³³ Cfr. José Luis García Barrientos, (1996) *La comunicación literaria (El lenguaje literario I)*, Madrid, Arco Libros, 1999: 28.

¹³⁴ Cfr. «La memoria como fuente literaria», conferencia pronunciada en la XXV Edición de los Cursos de Humanidades Contemporáneas: *Fantasía, realidad y sociedad en la literatura*, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

¹³⁵ Cfr. Adolfo Suárez, (2000) «El amor y la experiencia del dolor», prólogo a *Diagnóstico: cáncer*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002: 8.

¹³⁶ Cfr. Vallejo-Nágera, (1990) *La puerta de la esperanza*, Barcelona, Planeta, 2001: 177-178, comenta la singularidad sobrecogedora de cualquier escritor: «...si Fleming no hubiera descubierto la penicilina, antes o después, otro la hubiera descubierto. Estaba ahí esperando ser descubierta. Y lo mismo se puede decir de cualquier progreso científico o industrial. Los avances de esa naturaleza son consecuencia del esfuerzo conjunto de la humanidad, sin perjuicio de la genialidad del que acierta a descubrirlo en el momento oportuno. Pero la creación literaria es algo distinto. Si Cervantes no hubiera escrito *El Quijote*, no lo hubiera escrito nadie. En ese sentido, todos los escritores, salvadas las distancias, somos insustituibles. El libro que escribimos cada uno de nosotros no lo puede escribir otro. Otro podrá escribir un libro mejor que el nuestro, pero no ése, en concreto».

¹³⁷ Cfr. AA. VV., (1995) *Historia de la Teoría Literaria I*: 127 ss; Isabel Paraíso, *Literatura y Psicología*, cit.: 65-66; 221-224; (2002) «Contribución del psicoanálisis a la Teoría de la Literatura» en *Medicina y Literatura*: 53; Aguiar e Silva, (1972) *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1986: 72.

¹³⁸ Cfr. M^a Teresa López de la Vieja de la Torre, (2003) *Ética y Literatura*, Salamanca, Tecnos.

invitando a reflexionar sobre el sentido de la vida.

Como ejemplo reproducimos un texto de Carmen Díez de Rivera procedente de una cinta grabada, la última antes de morir, que envió a Ana Romero¹³⁹, encargada de escribir sus memorias:

Como el cáncer es una tragedia, Ana, lo que me divierte, lo que me apetece es apurar el limón de la vida, y la naranja de la vida hasta el final, y beberme el mar de un golpe. Evidentemente, con serenidad, exasperada pero no desesperada. ¿Consuelos en la enfermedad? Pues no. Yo no sé si no lo sé hacer, no lo sé enfocar. ¿Autolamentarse? Tampoco. No sirve para nada. Entereza, como dice mucha gente. [...] Es muy desagradable porque se te va la vida. Yo sé que me estoy muriendo, sé que mi organismo está plantando una lucha feroz, porque el tiempo que me habían dicho lo he superado ampliamente. [...] Es además un cáncer, el del peritoneo, muy doloroso. No sabes qué ropa ponerte, porque pareces una embarazada inmensa. Es muy duro. [...] Viendo, sobre todo, esa mirada de una tristeza infinita. No es que se esté uno autocontemplando. Pero es que claro, cuando te duchas, te lavas, y te pones crema, te miras al espejo y no te reconoces. O cuando por azar te tienes que hacer una foto, pues eso, para renovar el carnet de conducir, por ejemplo, y te ves en la fotografía y no sabes quién es, y ves la cara de muerta que tienes, es de verdad un shock grande. [...] Yo tengo la sensación de padecer una doble enfermedad, el cáncer y el haber perdido prácticamente toda mi libertad. Por eso el rato pasado [...] en el mar, en el mar de Menorca, sola, bajando sola por mi acantilado, mi acantilado de los últimos veintitantos años, en ese mar de seda, en ese mar maravilloso, pudiendo nadar [...] ha sido y es un ejercicio de libertad, de placer de maravilla: tanto que alguna vez mis lágrimas se han mezclado con el mar, porque me cuesta mucho pensar que ya no voy a nadar, que ya no voy a estar dentro del mar, que ya no voy a coger jazmines al atardecer etc. [...] Pero lo tengo que vivir desde una condición importante ya de minusvalía. Ni intelectual, ni afectiva, ni sensitiva, pero evidentemente el cuerpo está herido de muerte. [...] Haciendo un fuertísimo esfuerzo, no cabe duda. Porque cada mañana, cuando ahora me levanto, intento convencerme de que tengo que vivir como si fuera el último día de mi existencia.

Desde otro punto de vista, el efecto de terapia preventiva tampoco es desdeñable. Me refiero a la influencia positiva que puede ejercer la experiencia comunicada en personas que no sufren situaciones semejantes, aunque podrían padecerlas en el futuro y que, en todo caso, lo relatado despierta en ellas sentimientos de comprensión, solidaridad, compasión, admiración y respeto, o simplemente consuelo ante su propio dolor causado por acontecimientos de otro tipo, pero comparables por el sufrimiento que producen,¹⁴⁰ y esperanza de poder luchar y vencer del mismo modo que otros seres humanos han sabido hacerlo.

Adolfo Suárez¹⁴¹, por ejemplo, tras la experiencia vivida en este sentido dice:

Siempre he tratado de aprender de los demás, pero la sabiduría humana que he aprendido de mi mujer y de mi hija, de su valor, de su resistencia, de su ánimo, ha sido la mayor lección vital que he recibido. Sólo puedo terminar estas líneas expresando a Amparo y a Mariam mi cariño, mi admiración y mi gratitud.

Voy a analizar brevemente este tipo de textos siguiendo y actualizando las tres dualidades horacianas

¹³⁹ Cfr. Ana Romero, (2002) *Historia de Carmen. Memorias de Carmen Díez de Rivera*, Barcelona, Planeta: 241-242.

¹⁴⁰ Cfr. AA. VV. *Historia de la Teoría Literaria*, cit.: 131-132.

¹⁴¹ Cfr. Adolfo Suárez, «El amor y la experiencia del dolor», cit.: 14.

clásicas¹⁴²: *ingenium/ars, docere/delectare* y *res/verba*, y observando la necesidad de su armónica combinación en los tres casos.

Se trata de tres planteamientos teóricos que, desde Horacio¹⁴³, se aplican al estudio de las obras literarias, tratando de investigar con ellos hasta qué punto un texto es producto del ingenio o genio heredado o de la técnica aprendida, si tiene intención didáctica o pretende producir una pura experiencia estética y si posee contenido que aporte algún tipo de conocimiento o se trata de una simple forma artística sin necesidad de mensaje alguno.

Hay que considerar que los autores de estos libros no tienen por qué ser escritores profesionales o aficionados, su iniciativa brota de una necesidad de compartir sus más íntimas experiencias ante el descubrimiento de padecer una determinada enfermedad y su proceso de aceptación, tratamiento y superación; precisamente ahí nace una inspiración que les conduce a comunicar su experiencia personalmente o a buscar a alguien que ponga por escrito sus vivencias, bien porque su salud no se lo permita como es el caso de Vallejo-Nágera¹⁴⁴, bien porque no quieran realizarlo ellos mismos. Esto demuestra que la primera dualidad *ingenium/ars* no plantea ningún conflicto: las cualidades naturales del creador en cuanto a poeticidad se refiere, carecen de importancia, la inspiración artística no cuenta, se trata de comunicar con corrección y claridad sin ningún tipo de intención creadora. Incluso se puede decir que la técnica, el *ars*, como capacidad de creación aprendida, anula al *ingenium* o se manifiesta al margen sin excluir la armonía, en caso de producirse. Importa la experiencia vivida y la técnica para comunicarla se aprende o se delega en otra persona.

En la segunda dualidad *docere/delectare*, es evidente el predominio de *docere* sobre *delectare* también sin colisión. Se trata de enseñar por encima de deleitar.

La famosa modelo Nieves Álvarez¹⁴⁵, enferma de anorexia, por ejemplo, dice:

Espero y deseo que este libro sirva para llevar un mensaje de esperanza a las familias que estén viviendo la terrible experiencia de la anorexia. Mi caso es uno más y no pretendo que sea ejemplo en ningún sentido, porque yo sólo puedo contar lo que me pasó a mí y cómo logré salir [...] De lo que estoy segura es de que siempre funciona el apoyo y el cariño de la familia [...] Me gustaría que este libro abriera los ojos a las jovencitas que sueñan con ser modelo y piensan que estar delgadas es lo más importante. Si han llegado hasta aquí ya sabrán que las cosas no son tan simples ni tan fáciles y que si lo fueran nada merece una enfermedad tan grave como la anorexia. Lo más importante para triunfar en la vida es aceptarse tal cual, con los defectos y las virtudes y, a partir de ahí, trabajar duro [...] Yo he conseguido vencer la enfermedad y cualquiera que lo intente puede lograrlo, eso sí, con ayuda. Los enfermos necesitan ayuda médica, familiar y social. Todos somos responsables y todos debemos ayudarlos. Este libro pretende ser mi pequeña ayuda. Espero que le sirva a alguien.

¹⁴² Cfr. Aguiar el Silva, *Teoría de la Literatura*, cit.: 44; AA.VV. *Historia de la Teoría Literaria I*, cit.:188-194.

¹⁴³ Cfr. Horacio, «Epístola a los Pisonos», (2000) en *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra: 533-581.

¹⁴⁴ Juan Antonio Vallejo-Nágera encarga la escritura de su libro a José Luis Olaizola, acreditado novelista, consiguiendo un relato con la fuerza y el verismo de una novela vivida. No se trataba tanto de escribir un libro de memorias, sino de reflexionar sobre un modo o estilo de vida del que los dos habían sido partícipes, reconstruyendo así una época y asumiendo la muerte con la confianza que proporciona la fe no como «una puerta que se cierra, sino una puerta que se abre a la esperanza», *La puerta de la esperanza*, cit.: 22. Igualmente ocurre con la historia de Carmen Díez de Rivera quien encarga a Ana Romero que escriba sus memorias facilitándole la documentación necesaria para ello a través de conversaciones y grabaciones de cintas, de lo que resulta *Historia de Carmen*, cit.

¹⁴⁵ Cfr. Nieves Álvarez, (2001) *Yo vencí la anorexia*, Madrid, Temas de Hoy: 172-174.

Mariam Suárez¹⁴⁶ escribe:

Lo último que se me hubiera podido ocurrir era que iba a escribir un libro. Mucho menos hubiera podido imaginar el tema que iba a tratar. Quizá sea un poco pretencioso calificar estas páginas de «libro». Evidentemente no soy la primera persona –ni desgraciadamente la última- a la que se le ha diagnosticado un cáncer, pero espero que mi experiencia ayude a otras a superar ese infortunio o, al menos, a llevar su cruz de la mejor manera posible.

En cuanto a la tercera y última de las dualidades, *res/verba*, hay una clara intencionalidad de comunicar un contenido (*res*), un mensaje terapéutico, sobre la forma de contarlo (*verba*). Es obvio que la narración es el modo más espontáneo de «contar». De hecho, en la comunicación, es la manera más utilizada, porque lo habitual en una conversación es contar cosas¹⁴⁷. Además, la ruptura total entre literatura y actividad cognoscitiva representa una mutilación inaceptable del fenómeno literario, pues toda obra literaria auténtica traduce una experiencia humana y dice algo acerca del hombre y del mundo [...] A través de los tiempos la literatura ha sido el más fecundo instrumento de análisis y comprensión del hombre y de sus relaciones con el mundo¹⁴⁸. Y, una vez más, se puede decir que una forma agradable, elaborada e incluso poética, no está reñida con un contenido didáctico y prioritario.

Es el caso, por ejemplo del libro sobre la vida de Carmen Díez de Rivera que termina con las siguientes palabras suyas¹⁴⁹:

Para mí el cielo no empieza en la otra vida. Esta vida es cielo. Yo no he tenido una vida fácil, y tú lo sabes, Ana, no he tenido una vida fácil por dentro. Ha sido una vida de mucha lucha, de bastante sufrimiento. Pero también de mucha alegría y gozo. De un disfrute constante de la belleza, y de la poesía, de la naturaleza, y de la amistad, y del mar, y de la piel, y del olor, y de la música, y de todo eso que son fuentes infinitas de la vida, y de satisfacción. A mí la vida me parece un don. Yo lo que he entendido –y no tengo ninguna verdad, nadie tiene una verdad, la verdad tiene muchas partes– es que la vida es un don.

Atendiendo al acto de lenguaje, hay que distinguir tres tipos: locucionario, ilocucionario y perlocucionario.¹⁵⁰ El acto locucionario consiste en expresar unos sonidos y unas palabras en una construcción determinada con un sentido y referencia que equivalen conjuntamente a un significado. Quien lo produce realiza consciente y voluntariamente una acción fónica o gráfica que implica el uso de un código determinado y sirve para comunicar alguna información. El acto ilocucionario viene determinado por la manera en que se está llevando a cabo el acto locucionario, la acción se realiza en el acto de habla mismo: en la aserción, en la pregunta, en la orden, en el deseo, etc. Es un enunciado que constituye en sí un verdadero acto y que tiene como fin primero e inmediato modificar la situación de los interlocutores preguntando o respondiendo, dictando sentencia, haciendo una identificación o una descripción. Este acto se lleva a cabo al decir algo, que es diferente del acto de decir algo. Es explicitado cuando, por ejemplo, se promete, se interroga, se manda o se aconseja. Tiene una gran importancia el contexto en que se emite una expresión y, en este sentido, no hay que confundir fuerza ilocucionaria y significado (que pertenece más bien al acto locucionario), ni fuerza ilocucionaria y efecto producido realmente. En este sentido, la ilocución se parafrasea con «te prometo que...», «te advierto que...». Así pues, frente al acto ilocucionario el destinatario se encuentra en una situación de

¹⁴⁶ Cfr. Mariam Suárez, *Diagnóstico cáncer*, cit.: 21.

¹⁴⁷ Cfr. Miriam Álvarez, (1993) *Tipos de Escrito I: Narración y Descripción*, Madrid, Arco Libros, 2000: 17.

¹⁴⁸ Cfr. Aguiar el Silva, *Teoría de la Literatura*, cit.: 71.

¹⁴⁹ Cfr. Ana Romero, *Historia de Carmen*, cit.: 255.

¹⁵⁰ Cfr. José Domínguez Caparrós, (2001) *Estudios de Teoría Literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch: 15.

alternativa. Obedecer o desobedecer, responder o no. Por último, el acto perlocucionario se produce cuando se consideran las consecuencias que el acto puede causar en el destinatario: miedo, perturbación, sugestión, aprobación, conformidad, resignación, etc.

Teniendo en cuenta la anterior clasificación, todos estos libros se pueden calificar, en su conjunto, como actos de lenguaje perlocutorios¹⁵¹ o perlocucionarios porque se valoran las repercusiones que dichos actos de lenguaje, alineados en un texto y actualizados pragmáticamente en una situación de comunicación, pueden causar en el destinatario. Domínguez Caparrós¹⁵² comenta:

Decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión o de otras personas. Y es posible que al hacer algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos.

Se puede concluir, por tanto, con la afirmación de que «ese algo» que se quiere decir produce textos escritos con una clara intención terapéutica sobre cualquier otra consideración.

Referencias bibliográficas

AA. VV. (Carmen Bobes, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla e I. Marful), (1995) *Historia de la Teoría Literaria I. Antigüedad Grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.

Aguiar e Silva, Víctor Manuel de, (1972) *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1986.

Aristóteles, *Poética*, Varias ediciones.

Álvarez, Miriam, (1993) *Tipos de Escrito I: Narración y Descripción*, Madrid, Arco Libros, 2000.

Álvarez, Nieves, (2001) *Yo vencí la anorexia*, Madrid, Temas de Hoy.

Bettelheim, Bruno, (1975) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 2001.

Caballero Bonald; José Manuel, (2003) «La memoria como fuente literaria», conferencia pronunciada en la XXV Edición de los Cursos de Humanidades Contemporáneas: *Fantasmía, realidad y sociedad en la literatura*, Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.

Domínguez Caparrós, José, (2001) *Estudios de Teoría Literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch.

García Barrientos, José Luis, (1996) *La comunicación literaria. El lenguaje literario I*, Madrid, Arco Libros, 1999.

¹⁵¹ Cfr. Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000: 315

¹⁵² Cfr. José Domínguez Caparrós, *Estudios de Teoría Literaria*, cit.: 16.

Horacio, «Epístola a los Pisones», (2000) en *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra.

López de la Vieja de la Torre, M^a Teresa, (2003) *Ética y Literatura*, Salamanca, Tecnos

Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín, (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.

Paz, Octavio, (1956) *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Paraíso, Isabel, (1995) *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis.

——— (2002) «Contribución del psicoanálisis a la Teoría de la Literatura» en *Medicina y Literatura*, Torre, Esteban (Ed.), Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002: 51- 57.

Romero, Ana, (2002) *Historia de Carmen. Memorias de Carmen Díez de Rivera*, Barcelona, Planeta.

Suárez, Adolfo, (2000) «El amor y la experiencia del dolor», prólogo a *Diagnóstico: cáncer*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.

Suárez, Mariam, (2000) *Diagnóstico: cáncer*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.

Vallejo-Nágera, Juan Antonio (1990), *La puerta de la esperanza*, Barcelona, Planeta, 2001.



CEU

*Instituto de Estudios
de la Familia*

Universidad San Pablo

Boletín de Suscripción

Deseo recibir los próximos números de los Documentos de Trabajo de la Serie “Ámbitos de la Mujer” del Instituto de Estudios de la Familia de la Universidad CEU San Pablo:

Nombre y Apellidos

.....

Dirección.....

Población.....C.P.....País.....

Teléfono.....Correo electrónico.....

Instituto de Estudios de la Familia

Universidad CEU San Pablo

Julián Romea 23, 28003 Madrid

Tfno: 91 456 63 11 | Fax: 91 514 01 41

if@ceu.es, www.ceu.es/usp/if

Instituto de Estudios de la Familia

Presidente

José Luis Pérez de Ayala y López de Ayala

Director

Enrique Martín López

Secretario académico

José María Garrido Bermúdez

Proyectos y Desarrollo

Patricia Santos Rodríguez

Administración

Arancha Felipes Alonso

Becarios

Juan Meseguer Velasco

Jesús Romero Moñivas

Área de Terapia Familiar

Director

Aquilino Polaino-Lorente

Secretario académico

Javier López Martínez

Terapeuta asociado

Gabriel Dávalos Picazo

Observatorio Universitario de la Mujer

Directora

María de los Ángeles Varela Olea

Centro Universitario de Información y Salud Sexual

Directora Médico

Dra. Ondina Vélez Fraga

Médico adjunto

Dra. Nieves Cano Linares

Trabajadora social

Isabel Lara Luque

Resumen: El presente volumen recoge una primera parte de los trabajos de investigación realizados en torno a las azarosas relaciones entre la lingüística y el feminismo, así como las estrategias discursivas con las que la literatura da expresión a las voces femeninas. Como fruto de aquel debate y puesta en común ha resultado una compilación que ahonda en las peculiaridades de la recreación literaria de un ámbito femenino diferente del masculino.

Una vez asentada en el Génesis la semejanza con Dios tanto de hombres como mujeres y rescatando de los textos veterotestamentarios aquellas afirmaciones e imágenes que revisten a Dios de los atributos propios de la maternidad, las investigaciones se centran en la narrativa realista contemporánea. Voces masculinas, como la de Galdós o Henry James, reivindicadoras de los derechos femeninos, y voces femeninas solidarias con su sexo como las de Pilar Sinués o Ana María Matute. Y en la literatura más reciente, el poder catártico de la reflexión escrita en las memorias femeninas trasuntadas de dolor.

Palabras clave: Mujer, retórica, narrativa, memorias, Dios-madre, Antiguo Testamento, feminismo, *catarsis*, Galdós, Henry James, Ana M^a Matute, Pilar Sinués.

Abstract: This volume compiles the first part of several researches about the complicated relationship between linguistic and feminism, and also the discursive ways in narrative which are used to express the women's voice. This volume is an exploration about the peculiarities of the literature recreation of women's domain.

According to Genesis, men and women were created as image of God. In the Old Testament we can find several images of God as mother, with the same attributes that characterise a mother. Consequently to this idea, the remainder contribution examines contemporary realism literature: men authors which reclaim women's rights, as Galdós and Henry James did, and also women authors solidarities with her gender, as Pilar Sinués and Ana María Matute. And also, in the late literature, the cathartic power of reflection written in the feminine memories, which transposes suffering.

Keywords: Women, rhetoric, narrative, memories, God-mother, Old Testament, feminism, *catarsis*, Galdós, Henry James, Ana M^a Matute, Pilar Sinués.

Colabora:



CEU

*Instituto de Humanidades
Ángel Ayala*

Instituto de Estudios de la Familia
Universidad CEU San Pablo
Julián Romea 23, 28003 Madrid, España
Teléfono: +34 91 456 63 11 / Fax: +34 91 514 01 41
if@ceu.es www.ceu.es/usp/if