

EL ITINERARIO DEL MONSTRUO: LA MUJER COMO SUJETO PERIFÉRICO EN EL
SIGLO XIX

An Abstract of
A Dissertation
Presented to
The Faculty of the Department
of Hispanic Studies
University of Houston

In Partial Fulfillment
Of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

By
Josefina Sánchez-Money

ABSTRACT

El itinerario del monstruo: La mujer como sujeto periférico en el siglo XIX (The Itinerary of the Monster: Women as Peripheral Subjects in the Nineteenth Century) is a dissertation that traces the images of monstrosity associated with the feminine through six authors from different geographical locations and historical and national contexts who wrote during the 19th century. From a feminist perspective, any woman who rejected the bourgeois norms that confined women to the domestic sphere was considered monstrous. Women were expected to conform to the image of the “angel of the house.” The rebellious female authors studied in this dissertations were doubly-marginalized – not only were they women, all were from peripheral regions of Spain. They challenged the project of building a unified nation-state on the Iberian Peninsula, instead privileging its plurinationality.

The text begins chronologically with one of the first scientific monsters, Mary Shelley’s *Frankenstein*. Shelley’s novel initiates the feminization of monstrosity with images that inspire the most prominent women writers on the Iberian Peninsula. In the first chapter, Shelley’s monster will be analyzed together with Gertrudis Gómez de Avellaneda’s *Sab*, a mulatto slave who represents a point of departure in abolitionist literature. The themes in *Sab* connect the notions of race, gender, and class from the colonial perspective of mid-19th century Cuba.

The analysis continues with a study of peripheral and marginal images of feminity associated with the *monstrous* in the works of Cecilia Böhl de Faber and Rosalía de Castro. Both authors wrote from a non-central *locus*, not only because of their condition as women,

but also because of their belonging to the margins of Spanish hegemonic culture, as a foreigner in the case of Böhl de Faber, and as a representative of the Galician nation in Rosalía de Castro's case.

Finally, monstrosity is analyzed in two authors who represent a new wave of imagined- nation building while the colonial world is in crisis. Emilia Pardo Bazán, and Víctor Català highlight the tension between nation and state, and represent femininity, and feminine desire, as associated with monstrosity.

RESUMEN

El itinerario del monstruo: La mujer como sujeto periférico en el siglo XIX es una disertación que recorre las imágenes de monstruosidad asociadas a lo femenino a través de seis autoras que escribieron durante el siglo XIX, desde distintas latitudes geográficas y contextos históricos y nacionales. Desde una perspectiva feminista, se conecta la monstruosidad con el sujeto femenino y su situación de reducción a un ámbito privado creado por la aparición de la imagen de “ángel del hogar”. Este sujeto femenino entabla un diálogo con la tensión nación-estado, enfocado en la península ibérica y su condición de estado plurinacional.

El texto se inicia cronológicamente con la aparición de unos de los primeros monstruos científicos: el Frankenstein de Mary Shelley, con quien se inicia una feminización de la monstruosidad que permanecerá en toda una serie de escritoras situadas en la Península Ibérica. En el primer capítulo se analiza el monstruo de Shelley junto con *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sab, un esclavo mulato desde cuya figura se lanza una proclama abolicionista, interseca con las nociones de raza, género y clase del momento desde una periferia colonial: la Cuba de mitad del siglo XIX.

El estudio continúa analizando imágenes periféricas y marginales de femineidad asociadas a lo monstruoso desde las figuras de Cecilia Böhl de Faber y Rosalia de Castro. Ambas autoras escriben desde un locus no central, no solo por su condición de mujeres, sino por estar al margen de la hegemonía cultural española, como sujeto extranjero en el caso de Böhl de Faber y como representante de la nación gallega en el caso de Rosalia de Castro.

Por último, se analizan las monstruosidades en dos autoras que representarán la creación de una nueva comunidad imaginada, en plena crisis del mundo colonial. Emilia Pardo Bazán y Víctor Català surgen en esta tensión nación-estado y conectan la femineidad y el deseo femenino con claras asociaciones a la monstruosidad.

EL ITINERARIO DEL MONSTRUO: LA MUJER COMO SUJETO PERIFÉRICO EN EL
SIGLO XIX

A Dissertation
Presented to
The Faculty of the Department
of Hispanic Studies
University of Houston

In Partial Fulfillment
Of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

By
Josefina Sánchez-Money

May, 2017

Índice

Introducción	1
Capítulos y contenido	11
Temas transversales	20
Tema transversal 1: La carta apologética	22
Tema transversal 2: La búsqueda de la subjetividad femenina	23
Tema transversal 3: Periferias para <i>Orphans and beggars</i>	25
Tema transversal 4: El sistema contra las escritoras	27
Tema transversal 5: La hermandad lírica y la feminización del siglo	30
Tema transversal 6: <i>Female Gothic</i> y erotismo	34
Tema transversal 7: Medicalización, género, nación y consumo	36
La Revolución como monstruo	38
Mutaciones revolucionarias	39
Mary Wollstonecraft, pionera	42
La posteridad	50
Capítulo 1: Hijas rebeldes- Mary Shelley y Gertrudis Gómez de Avellaneda	52
Avellaneda ¿el monstruo de la esclavitud?	58
Una novela defectuosa	60
Los padres “ausentes” y omnipresentes	65
La expulsión del Paraíso	68
El monstruo habla	71
¿Una figura femenina de la humanidad?	74

Ángeles y monstruos	76
Feminismo crítico e imperialismo	78
Ecofeminismo	80
Gómez de Avellaneda: La búsqueda del sujeto y la creación de otro monstruo	84
Intersecciones: el esclavo dócil	88
De <i>Frankenstein</i> a <i>Sab</i>	91
La búsqueda del yo, <i>Sab</i> y las voces femeninas	94
Conclusiones	104
Capítulo 2: Cecilia Böhl de Faber y Rosalia de Castro: La Gaviota y la hija del mar	108
Influencias: Sand y Staël	117
Figuras paternas	124
Marisalada o la amazona interior	126
Toros castrados	131
Subalternidad y Performatividad	134
Rosalía, hijas del mar y locas	137
El margen es el centro	138
La hija del mar	153
El primer loco	158
La irrupción del andrógino	163
Conclusiones	168
Capítulo 3: Emilia Pardo Bazán, el monstruo del deseo y otros marimachos	173
<i>Insolación</i> : Deseo y otredad	179
Las transgresiones de Asís	182

Pacheco como monstruo	193
El gótico de Pardo Bazán: monstruosidad y género en <i>Los Pazos de Ulloa</i>	197
Cuentos monstruosos	201
La mujer como monstruo en otros autores	210
Víctor Català, el travestismo "on the sofa"	215
Biografía y máscara	224
El feminismo conservador y la importancia de las revistas	234
Mila y <i>Solitud</i>	238
El deseo femenino	246
La metáfora del embarazo	247
Mila y los monstruos	249
"La noche aquella"	254
Conclusiones	257
Bibliografía	

A Marc Moneny, mi mejor maestro, y
sus adalides Rosa y Mariona.

A Eusebio *In Memoriam*.

Agradecimientos especiales a Maria Elena Soliño, José Ramón Ruisánchez, Guillermo de
los Reyes, Juan Carlos Roza, Natasha César y mis estimado Rodolfo Martínez.

Introducción

¿Qué es un monstruo? ¿Una criatura como *Frankenstein* de Mary Shelley, al que en el texto llama *Daemon* o *Creature*, pero jamás monstruo? ¿De dónde vienen la repulsión y la pena que causa *Frankenstein*? ¿Qué hay de humano en el monstruo y qué hay de monstruoso en el humano? ¿Cuántos de nosotros, de niños, deseábamos escuchar las historias de ogros, medusas y gigantes? ¿Por qué algunos amábamos al gigante egoísta y nos enternecíamos con la criatura de laboratorio mientras que odiábamos a los científicos y policías? Lo único que está claro es que los monstruos no somos nosotros sino el Otro. Parte de la fascinación del monstruo radica en que jamás aprehendemos la totalidad de su naturaleza. Para muchos, los monstruos son las criaturas aberrantes y amenazadoras que conocimos en nuestra infancia y que, aún en la edad adulta, no dejan de fascinarnos. Parte de esta fascinación se debe a la capacidad proteica del monstruo, que cambia según el contexto histórico y el lugar. Se configura y reconfigura, ajustándose a diversos dónde, cómo y cuándo. Por otro lado, el monstruo atrae y aterrera porque sabemos que detrás de su naturaleza hay un ser demasiado cercano a nosotros —quizás una versión grotesca que atenta contra el decoro y el gusto— y, aún más interesante, aterrera porque ese Otro puede ser una persona cuya monstruosidad oscila entre el humano y la bestia, es un avatar detrás del cual se esconden intenciones ignotas. Probablemente sea ésta la razón por la que el monstruo es un ente insoslayable en la literatura.

El propósito de esta tesis es analizar las figuras de lo monstruoso conectado con el sujeto femenino a través de los textos de algunas escritoras representativas de su momento histórico para trazar una cronología y cubrir un espacio transatlántico y

transnacional, con énfasis en la cultura peninsular decimonónica. Estos monstruos cubren una área amplia de definiciones y también serán referidos como *criaturas*, *espíritu* o *demon*, según el uso de la autora.

Muchos de los monstruos que aparecen en los textos de este estudio son alegorías o metáforas de la mujer escritora. Las autoras que he seleccionado para este itinerario responden a una ideología sobre la mujer y son monstruos históricamente contingentes, es decir, representando un momento histórico concreto, en este caso el siglo XIX. En muchos casos la monstruización de la mujer está relacionada con el tema del deseo y la sexualidad, así como en la búsqueda de una vocación profesional o artística. Mary Shelley, la primera autora de este estudio, escribe *Frankenstein* en pleno romanticismo inglés y en el momento decisivo de un cambio social en una Europa arrasada por la guerra y ansiosa pero temerosa de la nueva ciencia, con el mito Prometeico implícito en su ideología. Con su novela, Shelley establece una genealogía de figuras monstruosas que inspirarán a las mujeres autoras de toda Europa a filtrar los deseos frustrados, tanto de sus personajes como de sus propias vidas, por medio de figuras monstruosas. Gertrudis Gómez de Avellaneda, la segunda autora, creadora del conocido libro abolicionista *Sab*, escribe bajo el aperturismo histórico del inicio de una época liberal y presenta un ideal de justicia social y progreso. Cecilia Böhl de Faber, la autora que continúa el itinerario en el segundo capítulo, desarrolla su punto de vista aparentemente conservador y neocatólico que crea mujeres monstruo, al salirse del ideal doméstico, mientras que Rosalía de Castro con quien Böhl de Faber se compara, pasa por distintas épocas, del optimismo de la revolución *Gloriosa* cuando aparece la musa andrógina, a la decepción por el fracaso de los ideales de su generación, simbolizados

en estatuas y vampiros. Por último, Emilia Pardo Bazán y sus marimachos y andróginos, así como Víctor Català y sus bestias deformes y discapacitadas se analizan al final del itinerario. Gómez de Avellaneda, Böhl de Faber, Castro, Pardo Bazán y Catalá crean sus *criaturas* en pleno auge del *ethos* masculino del nacionalismo español, que rechaza tanto la autoría femenina y el deseo sexual en la mujer como antinatural, incluso monstruoso, lo que influye en la visión de las autoras como *desviadas* en el imaginario de la nación.

Los monstruos, de los que hay infinidad de tipos, han poblado el sueño de muchos creadores. Desde los clásicos de la antigüedad, pasando por la épica de *Gilgamesh* hasta las revistas de serie Zeta actuales, la ontología de lo monstruoso ha poblado todo un imaginario. Cuando Víctor Frankenstein proclama: “A flash of lightning illuminated the object, and discovered its shape plainly to me; its gigantic stature, and deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity” (Shelley 71), al lector no suele causarle rechazo, sino todo lo contrario, genera más interés. Estas palabras las pronuncia Víctor Frankenstein, el moderno Prometeo que se atreve a trasgredir la ley divina y humana. Como buen transgresor, él mismo es un monstruo dividido y sus palabras reflejan, sin duda, la extraña reacción de horror, morbosidad y atracción que tal criatura produce. Ahora bien, es imperativo distinguir entre dos tipos de monstruos: los de la Edad Media y el Renacimiento, dragones, cíclopes, gigantes y otras quimeras cuya existencia explicaba lo desconocido, como las amazonas que viera Francisco de Orellana en el Nuevo Mundo; las moles de hielo que Sir Martin Frobisher juraba que gemían en el Pasaje del Norte; o las bestias enormes con las fauces abiertas que esperaban a los infelices que osaban llegar a Finisterre. Pero a finales del siglo

XVIII, cuando la ilustración descarta el monstruo mítico, los prodigios y las maravillas que poblaban los trabajos teratológicos de entonces, y cuando las nociones de imperio y nación entran en crisis debido a los proyectos de emancipación de las colonias, aparece otro tipo de monstruo, entendido como un avatar del Otro que atenta contra un sistema hegemónico que pretende conservar cierta cohesión y estabilidad. Los deformes, los leprosos, los de color; en fin, el monstruo deviene lo diferente y lo disidente. Este monstruo es un ser alienado e históricamente contingente, que no pertenece a la llamada "normalidad" o "naturalidad". El monstruo suele crear repulsión y a veces está ligado al concepto de lo inhumano. Asimismo, está conectado con el desorden político y moral, como sucede en los momentos históricos de subversión de valores.

Etimológicamente compleja, la palabra *monstruo*, aparentemente proviene de *mostrare* y *monere*: avisar. Algo que se muestra y que al mismo tiempo nos avisa de algo. Foucault relata cómo en el siglo XVIII, cuando comienza a institucionalizarse de modo no teológico la monstruosidad o teratología, los habitantes de los manicomios celebran sus bailes en público, como despliegue para que lo "anormal" pueda ser exhibido. Los monstruos se revelan ya desde la antigüedad como seres que "bluff boundaries, transgressing, polluting and mixing what ought to be kept apart" (Carrant y Graille 16). En la antigüedad, los monstruos eran criaturas enviadas por los dioses: hidras, medusas, crípticos que nos amenazaban con fuerzas sobrenaturales. En palabras del filósofo Stephen T. Asma:

The term *monster* is often applied to human beings who have, by their own horrific actions, abdicated their humanity. In *The Fragility of Goodness* Martha Nussbaum makes the Aristotelian argument that our humanity is

indeed a fragile mantle, one that can be corrupted by forces internal and external to us. Like Hecuba in the Greek tragedy, who finds her child dead, a human being can lose so much that is precious to her, through war or persecution or chance that she sinks to the level of an animal, or worse.

Everyone has the potential to become monstrous. (8)

Monstrare, la palabra latina, nos define aquello en que podemos convertirnos, construyéndose por lo tanto en una posible profecía en el mundo del mito. Asimismo, *monere* nos avisa, así que avisados estamos de los monstruos, demonios y criaturas extrañas que habitan en nuestro interior.

Durante la Edad Media los estudios de los monstruos proliferaron, situando a estos seres en tierras distantes desde un constructo eurocentrista, de las que regresaban caballeros como Sir John Mandeville, supuesto autor de la ficción *Travels of Sir John Mandeville* (1357) para relatar la gran cantidad de monstruos que había encontrado en tierras desconocidas: pigmeos, hermafroditas u hombres con cabeza de perro. A pesar de tratarse de un texto ficticio, Mandeville ya diseña las principales características de los monstruos por venir, cuya monstruosidad vendrá definida por la hibridez, la otredad, la pertenencia a razas supuestamente remotas y en muchos casos, la ambigüedad de género. Su texto fue referencia para Marco Polo o el mismo Cristóbal Colón. Los monstruos se definen en cuanto al género, y se sexualizan, como por ejemplo las sirenas, las brujas o la mujer lobo, representaciones de la mujer monstruo. Sin embargo, lo más peligroso en cuanto a monstruos son las de género ambiguo, hermafroditas o amazonas cuya sexualidad no está del todo clara. Los monstruos forman parte de la escatología y teología medieval. Aparecen desde el Apocalipsis representados en

múltiples cuadros y grabados como los de Hieronymus Bosch. Sin embargo, no todos son criaturas malvadas. En realidad, la asociación del monstruo con la depravación no es absolutamente necesaria hasta la Ilustración y nos encontramos con criaturas grotescas pero amables como Gargantúa o Pantagruel o los unicornios que se construyen como maravillas veneradas. Son rarezas prodigiosas pero asociadas a la maravilla, en el sentido utilizado por Stephen Greenblatt¹. El monstruo en la tradición de lo absurdo-grotesco es incluso simpático. Autores como Alfred Jarry, el creador de *Ubu Roi* (1896), a final de siglo XIX lo califica de “una combinación inusual de elementos disonantes que significan una belleza original e infinita” (Jarry 23). Jarry, como puede verse en *Ubu Roi*, concibe lo monstruoso como aquello que escapa de la norma y se atreve a transgredir. La historia de los monstruos reales suele ser triste y acabar mal, especialmente desde su patologización durante el siglo XVIII.

En el siglo XIX se considera que la mujer autora también responde a la definición de lo monstruoso como “combinación inusual de elementos disonantes”, pues salvo las que se dedican a la novela doméstica, su incursión en un territorio tradicionalmente considerado masculino supone una transgresión aberrante. Muchas sufrieron rechazos e incluso insultos por parte de las instituciones culturales. A pesar de que las autoras que me dispongo a analizar escribieron sus textos después de pasar por sufrimientos y exclusiones, pudieron escribir desde cierto privilegio y sus novelas fueron conocidas posteriormente. Así pues, comienzan una tradición que hasta entonces solo había estado formada de destellos aislados. Sin paternidad literaria, como afirman Gilbert y Gubar, las escritoras del XIX se convierten en las “orphans and beggars” que

¹ Greenblatt se refiere a la mezcla de incredulidad y sensación de extrañeza ante las criaturas que descubren. Estas no eran sino papagayos, manatíes y otros animales desconocidos en Europa.

nutren la novela de Mary Shelley, pero iniciaron un camino propio desde donde poder mirar. Todas ellas, contrariando a la crítica tradicional que se sorprende de su erudición, conocían bien a los románticos, habían sido influenciadas por Kant y otras fuentes y filosóficas de un modo u otro, por vía directa como Shelley en casa de su padre, el filósofo protoanarquista William Godwin, como a través de traducciones o reinterpretaciones. Eran mujeres letradas, y por ese motivo cercanas a la monstruosidad.

En esta disertación no intento hacer un tratado de teratología sino centrarme en un tipo de monstruo que no aparece hasta final del siglo XVIII —concretamente hasta la revolución francesa— y que adquiere atributos femeninos a medida que se impone un nuevo tipo de sociedad, distinta al *Ancien Régime*, que requiere un nuevo tipo de mujer, y toda una nueva estética. En tal virtud, me centraré en la construcción de un tipo de monstruo que aparece con el afianzamiento de la ciencia (aunque todavía alquímica, como se observa en *Frankenstein*) y que adquiere atributos femeninos en el momento histórico en que la mujer desaparece de la esfera pública y se requiere una nueva tipología y estética femenina. Asimismo, el propósito de esta tesis es crear un itinerario cronológico a partir de la revolución francesa, donde se presentan imágenes monstruosas ligadas al género y fomentadas por la creación de un nuevo ideal doméstico de mujer, ligada a la burguesía y al capitalismo. Este ideal fue conocido como “ángel del hogar”, término supuestamente creado por Coventry Patmore, escritor victoriano, y dedicado a su esposa. Posteriormente el término fue repetido hasta la saciedad y utilizado como título de manual de comportamiento por varias autoras, entre las cuales se encuentra la española, María Pilar Sinués de Marco, cuyo texto se convirtió en todo un best-seller en los salones de la pequeña y alta burguesía y además

la llevó a ser una mujer acaudalada que tuvo siempre libertad económica para hacer su voluntad, justo lo contrario de este famoso *ángel*.

La creación del ángel doméstico, hacia mitad de siglo, no es necesariamente un signo negativo, ya que como afirma la crítica Lou Charnon Deutsch (Charnon-Deutsch, *Narratives of Desire* 19) dota a la mujer de cierto espacio de poder y cultura, siempre y claro que la mujer desee ocupar ese espacio y sea miembro de las clases privilegiadas. Sin embargo, esta nueva posición y estatus genera poco espacio para la diferencia. En un momento histórico en que se definen los roles de género y se separan por esferas, como afirma Joan. B. Landes en *Monstruos Bodies/Political Monstrosities*, aquellas mujeres que salen o desean salir del modelo propuesto, crean imágenes de rareza y distorsión relacionadas con la ansiedad de encontrarse solas en un escenario donde son atacadas públicamente o se hace mofa de ellas. Según Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic*, esto es lo que sucede con las escritoras del siglo XIX. ¿Por qué los textos femeninos están plagados de seres monstruosos, enfermedad, enclaustramiento y locura? A final del siglo XVIII se crea un género que se ha llamado *Female Gothic*, un tipo de novela gótica donde la heroína huye de un villano, como los escritos de Ann Radcliffe o incluso Mary Shelley. Aunque los textos originales sean tan exagerados que parecen parodias, casi todas las novelistas del XIX tendrán toques de *Female Gothic* en sus textos.

Antes de proseguir, quisiera hacer un inciso sobre lo monstruoso en la tradición temprano-moderna española y las diferencias con el monstruo moderno-técnico feminizado que comienza a perfilarse a partir de finales del XVIII. El comentario será breve porque en este estudio la mayoría de sujetos son periféricos —e incluso

marginales— mientras que la literatura del siglo de Oro canonizada es hegemónica y legitimadora de un régimen y toda una cosmovisión monárquica e imperial. En todo caso, desde textos como *La Celestina* (1499) hasta el teatro del siglo XVII aparece lo que Harry Vélez Quiñones considera “Monstrous Displays”, es decir, personajes aberrantes, diabólicos, sodomitas y travestidos. En *La Celestina*, por ejemplo, el mundo de lo oculto está asociado a lo femenino y además lo abyecto va ligado a las cuestiones de género. En este caso se está atacando el nuevo discurso imperial desde la posición de sujeto desplazado de un judío converso como era Fernando de Rojas. En cuanto al teatro del XVII el monstruo aparece en obras como *El animal de Hungría* (1611-1612) o la polémica *El castigo sin venganza* (1631), ambas de Lope de Vega, y dicho monstruo está conectado con el incesto, el travestismo o el apetito sexual incontrolable, que según Carole Levine: “could mar the ability of a monarch to govern effectively. Uncontrolled sexual appetite became a symbol of lack of control that contaminated all aspects of governance. Private passion would infect the public rule” (Vélez-Quñones 91).

Estas monstruosidades no están contaminadas por la aparición de la ciencia, especialmente de una ciencia que pondrá de manifiesto una serie de problemas éticos y sociales en los albores del XIX, y crea figuras nuevas, de corte Luciferino y Faustiano. Sin embargo, donde antes aparecían las figuras de lo sobrenatural como el diablo o las brujas, ahora es la ciencia la que se interpone y crea monstruos secularizados, como puede verse en *Frankenstein*. Por otra parte, lo que en el teatro renacentista y barroco eran actos sodomitas o transgresores ligados al pecado, ahora se convierten en conductas patológicas como las del *homosexual* o la *ninfómana*, tal y como explica

Foucault en *La historia de la sexualidad*. Por último, estas figuras femeninas monstruosas tipo Celestina o “la mujer salvaje” de Lope, habrían de pasar por todo un proceso de medicalización que las convertiría en categorías de una etiología que fundamentará la disciplina y el control de los cuerpos, llevado a cabo por un sistema disciplinario semejante al panóptico que Foucault considera que se instala como modo disciplinario después de la Ilustración.

Para regresar al siglo XIX, es conveniente considerar la existencia de unas coordenadas históricas que crean figuras similares en los textos de distintas escritoras, desde Mary Shelley a Emilia Pardo Bazán y los cuales responden a ansiedades y voluntades parecidas. Otra cuestión relevante es la creación de una episteme diferenciada en los personajes de la mayoría de las autoras. Siguiendo la teoría de Nancy. M Hartsock, escritora inscrita en la tercera ola de feminismo, en "The Feminist Stansdpoint" la situación de opresión crea distintas epistemes en los sujetos que padecen tal opresión, siendo muchos de ellos lo que Donna Haraway ha denominado “sujetos desarticulados de la historia” (87, traducción mía). Una de las manifestaciones de tal fenómeno es la desviación de la norma. En este estudio la aparición de esta episteme diferenciada viene de mano de autoras como Shelley,² quien da forma a una novela *monstruosa* sin la lógica de la novela decimonónica, creada a partir de círculos concéntricos de personajes en los que cada narrador explica la historia de otro que aparece en su espacio. Esta manera distorsionada de contar la historia resulta muy diferente del clásico libro de autores masculinos con introducción, clímax y desenlace. Aquí vemos la aparición de una escritura femenina tal como la define Luce Irigaray, es

² El término “episteme diferenciada” proviene del artículo de Nancy Hartsock (1983) y del artículo de Uma Narayan (1989) en *Feminist Theory. A Reader* (2000).

decir desde el dominio del imaginario conectado con el deseo. Esta escritura también es una subversión de la lógica patriarcal, una subversión que de una forma u otra comparten las autoras en esta disertación. Todas estas técnicas, de las que se hablará posteriormente contribuyen al surgimiento de un nuevo tipo de conocimiento representado por el hecho de ser autora y matizado por las cuestiones de clase, raza y cultura.

Capítulos y contenido

La disertación está dividida en cuatro capítulos donde se analizan los monstruos como imágenes conectadas con el sujeto femenino y como este sujeto se desarrolla a través del siglo junto con las imágenes de monstruosidad, según el discurso del poder del momento. En el capítulo primero nos encontramos con la Europa Napoleónica y la proliferación de las ideas románticas, cuyo ideal popular era el mito Prometeico. En *Frankenstein* intersectan las imágenes de femineidad asociadas con el monstruo y con su creador creándose un texto extraño que será conectado con la idea de parler-femme Irigariana y en algún pasaje con la *écriture feminine* definida por Cixous.

En otro orden de ideas, hablaré de la revolución francesa como monstruo ya que la primera autora que trato surge de allí y también el primer monstruo que diseccionaré, *Frankenstein*. Durante la revolución francesa son muchas las autoras de todo el continente que acuden a implicarse en la lucha contra el antiguo régimen y la reivindicación de libertad y educación para la mujer. Entre ellas está Mary Wollstonecraft, considerada la primera feminista liberal moderna. En su viaje a Paris, Wollstonecraft es testigo de la lucha de las mujeres en las calles, pero también del

terror de los últimos tiempos de la revolución y la decepción con la declaración de los *Derechos universales del hombre* en 1789. De esta experiencia surge *A Vindication of the Rights of Women* (1793) libro que será fuente de inspiración para las autoras posteriores citadas en este estudio.

Su hija Mary Godwin Shelley, nacida de su matrimonio con el filósofo y escritor William Godwin, escribirá la famosa novela *Frankenstein*, tan conocida y tan poco leída. Es importante recordar que *Frankenstein* no es el nombre del monstruo sino el de su creador, con lo que se abre un debate sobre distintas monstruosidades y se añade a nuestra lista de seres monstruosos la figura del científico loco. Desde una perspectiva feminista y poscolonial se dilucidará si el monstruo es una alegoría de la mujer autora, y también se analizará al monstruo como sujeto feminizado, así como las heroínas de la obra, ángeles y monstruos cada una en sí misma. Estas mujeres, que son la prometida de Víctor Frankenstein, Elizabeth, la sirvienta Justine y su madre Caroline, son en su mayoría ángeles malogrados que hallan un destino trágico a causa de la transgresión del científico suizo. Se analizarán las mujeres de la novela como ángeles y monstruos y se situará la narración en el ámbito imperialista que denuncia Spivak, aunque se trate de un imperialismo todavía imperceptible para el eurocentrismo imperante, no comparable al del contexto victoriano posterior. Las teorías de Donna Haraway, Chris Baldick y Joan Landes servirán de marco donde analizar el libro.³ También son relevantes la influencia de Kant, Milton y románticos como Coleridge y Woodsworth. No podré obviar autoras como Ellen Moers, Barbara Johnson o Gilbert y Gubar que en los setenta y ochenta pusieron a Shelley en el mapa del feminismo. Alguna influencia y aporía de Kant

³ También la crítica de Gayatri Spivak conectada con lo poscolonial y el imperialismo británico.

también serán tratadas, con el objetivo de realzar la femineidad del monstruo y los personajes. El monstruo de *Frankenstein* se comparará con *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, autora a la que, en este contexto, entenderemos como sujeto colonial cubano. Las referencias a Cuba y su problemática racial pasaron desapercibidas en España, donde el tema de la esclavitud y la raza parecían resultar ajeno a la realidad cotidiana en el falso constructo homogéneo de la nación. Los problemas de las colonias carecían de interés para el estamento político y cultural español y no es hasta los años ochenta del s. XIX, cuando la independencia de Cuba parece un hecho ya irreversible, que se tomará en serio el discurso colonial. La novela de Avellaneda es un texto aparentemente abolicionista terminado en Lisboa, metrópoli en la que la autora pasó una temporada y en la que, debido a la relación entre Portugal y el imperio británico, se publicaban muchas obras del ámbito cultural inglés, por lo que, como arguye Brígida Pastor, es posible que conociera el texto de Shelley, ya popular (38). El tema de la esclavitud está tratado como uno más en toda una serie de reivindicaciones sobre la situación y educación de la mujer, y muchas críticas como Brígida Pastor en *Fashioning Feminism in Cuba*, o Doris Sommer en "Sab, ces't moi" consideran que el abolicionismo es una excusa para denunciar la situación de las mujeres, no solo en Cuba sino en España y Europa en general. El monstruo de Avellaneda, un mulato educado enamorado de una blanca, sirve para dar voz al sometimiento de las mujeres, algo que parecía preocupar a la joven Gertrudis más que el destino de los esclavos. *Sab* comparte con *Frankenstein* "cicatrices góticas menos visibles" (Gómez Castellanos 2) hibridez, marginalidad y cierta característica de patchwork, es decir, de ser hecho a pedazos. Ambas criaturas, *Sab* y *Frankenstein*, inician un itinerario que recorrerá todo el siglo

XIX e iniciará una tradición de escritura femenina que sigue hasta bien entrado el siglo XX. La comparación de ambos monstruos y la influencia de las ideas de la revolución y el romanticismo son vitales para establecer un punto de partida en la literatura peninsular, especialmente aquella establecida en los márgenes del discurso hegemónico. El enfoque de este primer capítulo se sitúa bajo las teorías de Donna Haraway sobre una figura femenina de la humanidad y Gayatri Spivak, que usa el texto de *Frankenstein* como muestra de imperialismo escondido. También son importantes los textos de Gilbert y Gubar, especialmente a cuanto al imaginario se refiere, y la antología crítica de Harold Bloom, titulada *Mary Shelley's Frankenstein*.

El segundo capítulo también se crea a partir de una *concordia oppositorum*. Las imágenes de la autora supuestamente más reaccionaria del siglo, Cecilia Böhl de Faber, están plenas de monstruosidades y demonios. También lo está la narrativa de Rosalía de Castro, actualmente considerada una escritora anti-sistema por algunos críticos. El contraste entre ambas, sin embargo, no evita que tuvieran influencias similares y crearan imágenes bastante parecidas. Mientras en el primer capítulo la transgresión es el deseo de saber, el mito prometeico, en este caso es el ansia de libertad y el deseo sexual el tema que prevalece. Ambas autoras tienen textos sobre leyendas fantásticas donde aparece lo sobrenatural y ambas están influenciadas por el gótico femenino, pero su discurso se genera desde un ángulo muy distinto. Mientras Böhl de Faber, parece promover un retorno a la domesticidad y a los valores del antiguo régimen, los textos de Castro huyen de la imagen convencional del matrimonio y proponen alianzas alternativas. En el primer caso en novelas como *La Gaviota* (1849) o

*Elia*⁴ nos encontramos con la imagen de una figura amazónica que termina enclaustrada, aislada y frustrada, que deviene amazona fracasada. La misma escritora llama "amazona" a su criatura en la novela *La Gaviota* y una amazona es lo contrario de un ángel, es decir, un monstruo. Marisalada, la protagonista del libro, es una gaviota con ansias de libertad a quien cortan las alas. La monstruosidad viene dada por el deseo sexual y el éxito en la esfera pública como profesional. Por su parte, tanto en la narrativa de Castro como en sus poemas hallamos el mito del andrógino, espacios muy góticos y una sucesión de figuras fantásticas como mujeres lobo, vampiras y algunos seres de ultratumba. Los textos de Castro analizados serán *La hija del mar* (1859) y *El caballero de las botas azules* (1867) así como varios cuentos y novelas cortas. También se analizarán algunos de sus poemas, por considerarlos relevantes para trazar sus imágenes monstruosas. El discurso de Castro es sorprendentemente democrático y contrario a la idealización del matrimonio. Para este segundo capítulo se utilizará el trabajo de Susan Kirkpatrick sobre Böhl de Faber, así como el de Lou Charnon Deutsch donde se analizan los textos de la autora y la división de espacios en la domesticidad. También son muy relevantes Bridget Aldaraca y su libro seminal *El ángel del hogar* Jo Labanyi y Helena González, editora de *Canon y subversión*, dedicado a la narrativa de Rosalía de Castro. También se estudiará el contexto y las obras de ambas autoras bajo la perspectiva de la *écriture feminine* y la teoría de Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva, por lo que habrá un enfoque post-lacaniano donde se investiga el lenguaje imaginario. Algunas teorías de Lacan estarán presentes a lo largo de todo el manuscrito, así como el transfeminismo de Virginie Despentes, en lo relativo a la cuestión de la

⁴ *Elia* fue escrita en la década de los treinta, pero publicada en 1851.

belleza física. Respecto a esta cuestión también utilizaré brevemente el concepto de *jouissance* de la fealdad desarrollado por Slavoj Žižek.

El tercer capítulo gira alrededor de un monstruo de corte más realista: el marimacho, la mujer masculina que toma las riendas de su vida o que sin poder hacer tal cosa, subvierte la expectativa del cuento con una reacción inesperada, violenta o fuera de lo *normal*. Esta figura aparece sobre todo en los cuentos de Emilia Pardo Bazán, la prolífica autora, cuya producción pienso analizar con base en las figuras de ambigüedad sexual, androginia y deseo. En textos como “La mayorazga de Bouzas” (1900), o “La culpable” (1895), se analizará cómo se subvierte el texto con finales inesperados o cambios sorprendentes de roles, de forma en que, como dice Susan McKenna en *Crafting the Female Subject*, “she learned to manipulate the discourse within the traditional boundaries established for women writers while she simultaneously exerted an alternative presence, an alternative mode of discourse in most of her works” (McKenna 8). De este modo a través de sus cuentos asistiremos a una constelación de masoquistas, asesinas, travestidas y marimachos que se esconden tras la máscara de perfectos *ángeles del hogar*. Por otra parte, se estudiará la cuestión del deseo, tan deseado en sus novelas *Los Pazos de Ulloa* (1883) e *Insolación* (1889) en donde se subvierten o exponen las consecuencias del deseo sexual femenino expresado o reprimido.

En el siglo XIX muchos escritores toman figuras femeninas para crear alegorías de la nación. En muchos casos las figuras femeninas representan los conflictos entre las nuevas estructuras de poder surgidas desde la aparición de los modos de producción capitalista. La mujer en el contexto obrero y la medicalización del discurso hegemónico

actúa sobre todo en las mujeres, situación que es abordada en novelas por autores como Galdós, Pereda, Valera u Oller, este último en el ámbito periférico, en catalán, enfatizando el conflicto obrero y burgués en Catalunya. En esta comunidad existía una situación diferencial a la del resto del estado, donde no había una burguesía tan poderosa ni tanta proliferación de los movimientos populares. Estos movimientos populares y la expansión de la ciudad median en gran metrópoli son temas recurrentes en Oller y en menor medida en Galdós. Dichos escritores, que eran amigos y mantenían a su vez una estrecha relación epistolar con Pardo Bazán, describen en sus novelas personajes femeninos atrapados en el contexto opresivo del *ángel del hogar*, lo que crea una tensión que acaba produciendo auténticos monstruos en su mayoría destinados al manicomio y a la muerte. La compra compulsiva y el delirio son comunes, como si los personajes representaran el fetichismo de la mercancía del que habla Marx. Al mismo tiempo son objeto de medicalización y control encontrándose en el dispositivo de castigo y bajo la vigilancia del panóptico del que habla Foucault. Este panóptico aparece en las instituciones descritas en textos como *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1887) de Galdós o *La febre d'or* (1890), o *Pilar Prim* (1905) de Oller. Estas instituciones no son otras que la cárcel, el manicomio, el reformatorio o la iglesia, así como el matrimonio y las relaciones de familia fuertemente jerarquizadas. Todas aquellas mujeres que no se someten a las reglas acaban desautorizadas y convertidas en monstruos marginales y en algunos casos muertos, como había sucedido en la novela europea con *Madame Bovary* o *Ana Karenina*. Este tercer capítulo tiene como propósito trazar las figuras monstruosas femeninas en la narrativa de Pardo Bazán y comparar algunos aspectos de la monstruosidad femenina con las narrativas de Oller y Galdós. De

este modo se trazará el itinerario y se resaltará la importancia de las figuras monstruosas femeninas durante la segunda mitad del siglo XIX, en la narrativa tradicionalmente calificada como “realismo”. Además, el capítulo será narrado bajo el prisma de las teorías de Foucault, Marx y Lacan, aparte de algunas críticas hispanistas dedicadas al estudio del tema, como Susan McKenna, Joyce Tolliver, Lou Charnon Deustch y Jo Labanyi. Por otra parte, Judith Butler, Chandra Mohanty o Uma Narayan serán el contrapunto de feminismo combativo o al investigar las figuras subalternas. También se utilizarán fuentes biográficas sobre Pardo Bazán, como la conocida biografía de Cristina Fernández Cubas. Los libros de Elizabeth Scarlett, *Bodies Under Construction* y *Marginal Subjects* de Akiko Tsuchiya resultan fundamentales para la comprensión de la segunda parte del siglo XIX. El periodo cubierto llegará hasta el fin de siglo, un tiempo convulso en que se produce una anarquía sexual⁵ que la misma Doña Emilia describirá en sus últimos libros, especialmente en *La Quimera* (1905).

En este contexto de subversión de los roles de género que transita por Europa, se centrará en la última autora, el cuarto capítulo donde se pasará a analizar la figura de Víctor Català, escritora en lengua catalana. También se mencionarán de manera tangencial algunas de sus contemporáneas como Dolors Monserdà, autora de *La fabricant* (1904) considerada la primera feminista catalana, Carme Karr reformadora social y Federica Montseny anarquista y feminista, de ideología distinta a la de Català, pero similar en su defensa de la educación y visibilidad de la mujer. Víctor Català o Caterina Albert es una figura canónica en la literatura catalana, la primera y única mujer hasta la consagración de Mercè Rodoreda en los años sesenta, y creó una gran polémica

⁵ Utilizo el termino anarquía sexual tomado del libro de Elaine Showalter *Sexual Anarchy*, donde narra la cuestión de la subversión de géneros durante el *fin-de-siecle* británico.

en 1905 por la publicación de su libro *Solitud* que presenta la historia de Mila, una joven que va a vivir con su marido a la montaña donde se casará en un matrimonio arreglado y donde se inicia en la sexualidad y el deseo. En su viaje iniciático, Mila convivirá con una serie de personajes monstruosos, convirtiéndose ella misma en una “criatura extraña” e inaceptada. Desde esta subjetividad marginal se analizará el contexto periférico de la nación y la conexión con la sexualidad y el género. La misma Català, de la que se estudiarán también sus cuentos en *Drames rurals* (1902), constituye un ente extraño en una literatura que entonces rechazaba el modernismo y se centraba en un movimiento llamado *Noucentista*, donde se abogaba por el retorno a los clásicos y la búsqueda de la identidad catalana en la tradición greco-latina. Los líderes de este movimiento, como el filósofo Eugeni D’Ors, tenían la voluntad de insertar el proyecto de nación catalana en el contexto europeo de la tradición clásica, buscando una imagen armoniosa y serena del país representado en *La ben plantada* (1911). La aparición de los textos de Víctor Català causan un gran escándalo a causa de sus relatos repletos de seres “anormales”, deformes y tarados que pueblan sus cuentos y novelas. Pocos podían creer que semejantes relatos, generalmente centrados en el campo y poblados de campesinos necesitados y alienados, fueran la obra de Caterina Albert, una aparentemente exquisita señorita bien de la costa, cuya familia poseía ruinas griegas y romanas en lo que fue la colonia greco-romana de Empúries. Desde que su drama *La Infanticida* (1898) donde se narra la historia de una mujer que mata a su recién nacido, provocará un encendido debate en la sociedad catalana, Caterina se escondió bajo el pseudónimo Víctor Català, protegió obsesivamente su identidad e intentó esconderse tras la máscara de un nombre masculino. Con este suceso, se entra en el contexto de la

imposición de los discursos de género, en concreto sobre lo que era o no adecuado que una mujer escribiera. Lo mismo había sucedido con Emily Brönte, de quien se dudaba que hubiera escrito *Wuthering Heights* o la misma Pardo Bazán, a quien Clarín había llamado “jamona sedienta de caricias” a causa de su afición por escribir sobre ambientes sórdidos.⁶ Esta categorización sobre los discursos del género, que llega a su epítome en la figura de Català, será uno de los temas transversales de este estudio. Otro de los ejes será uno de los aspectos *queer* de la disertación. La cuestión de la fluidez sexual y el travestismo real y textual aparece en Català respecto a su vida, su discurso y sus creaciones. Este aspecto se analizará bajo el prisma de teóricos como Judith Butler, Adrienne Rich, Luce Irigaray, o Hélène Cixous y también algunas teóricas de la tercera ola de feminismo como Audre Lorde, Nancy Hartsock o Gayatri Spivak. Me interesa también desarrollar la idea transfeminista de Virginie Despentes sobre la fealdad, así como la teoría sobre la *jouissance* de la fealdad en Slavoj Žižek, que también resultaron útiles en relación con la obra de algunas autoras como Rosalía de Castro. La idea de la monstruosidad en cuanto a cultura periférica, subversión de los roles de género y anarquía sexual recorrerá los capítulos situados en el llamado *fin-de-siecle*, época curiosamente similar al final de siglo XX.⁷

Temas Transversales

Existen algunos temas que, por razones culturales, socio histórico y tal vez de episteme diferenciada son comunes a las seis autoras del estudio y en ocasiones a los

⁶ Publicado en un poema sarcástico *Apolo en Pafos*, sobre las mujeres sabiondas, literatas y marimachos, obviamente dirigido a Doña Emilia quien jamás contestó.

⁷ La idea del paralelo entre el fin de siglo XIX y el fin de siglo XX es desarrollada por Elaine Showalter en *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, y se sustenta en la sensación de apocalipsis que se crea en ambos momentos en cuanto al género, con situaciones como el juicio a Oscar Wilde, la prostitución, la sífilis, etc., comparados con la familia alternativa, los derechos al aborto y el SIDA.

dos autores masculinos. Cada una de ellas tiene características distintas relativas a sus propias intersecciones, sin embargo, algunas estrategias y recursos aparecen en todas ellas como muestra de que existe una conexión entre las autoras que comparten situaciones sociales parecidas como la aparición del estereotipo del *ángel del hogar*, especialmente a partir de 1850. La idea de que la mujer no debía ser escritora en la esfera pública sino dedicarse a la esfera doméstica donde habían sido destinadas durante la revolución francesa crea la necesidad de una disculpa previa a presentar sus escritos. La misma Rosalía de Castro en su prólogo a *La hija del mar* afirma que: “todavía no les es permitido a las mujeres hablar de lo que piensan ni de lo que sienten” (Castro 3).

Una de las estrategias del poder para fosilizar el sujeto femenino es sublimarlo hasta que pierde todo poder combativo real. Al igual que en la revolución francesa la mujer combativa se convierte en alegoría en la imagen de *Marianne*, quien representa los ideales de libertad, igualdad y fraternidad en forma de muchacha del pueblo, en España sucederá lo mismo con su particular revolución anti-absolutista, que no es otra que la denominada *Guerra de la Independencia* (1808-1814). En esta contienda, tan representada en el arte y la literatura con artistas como Goya y Galdós, las mujeres jugaron un papel fundamental, actuando como milicianas decimonónicas y participando en las barricadas. Una de ellas fue la popular Agustina de Aragón, esposa de un militar, cuya actuación fue fundamental como líder del sitio de Zaragoza. Este personaje histórico, verdadera estratega, surge en un momento de revolución popular y por lo tanto de subversión de valores. Por este motivo le fue posible destacar, pero posteriormente al alegorizarse la miliciana se convirtió en símbolo y la revolución en

Guerra de la Independencia, cuando en realidad muchos españoles apoyaban una intervención francesa. Al ganar la guerra las oligarquías españolas:

Los ejemplos de heroísmo deben ser templados en una sociedad que intenta limitar la participación femenina en los asuntos políticos. Por eso, durante el siglo XIX y hasta nuestros propios días al lado de mujeres de acción como Agustina surge una fascinación con personajes romantizados como Juana la loca. (...) Las alegorías de la nación ofrecidas al público, están diseñadas desde arriba, con apoyo estatal, para educar a la mujer española de forma que cumpla el papel que la sociedad espera de ella. (Soliño, *Mujer, Alegoría y Nación*, 11-12).

Esta es la forma de recluir a la mujer otra vez en el ámbito doméstico y categorizar a la mujer que se inserta en el ámbito público como loca o monstruosa.

Tema transversal 1: la carta apologética

En todas las autoras aparece una nota previa apologética en que la escritora se disculpa por el hecho de escribir al que califica como una diversión sin aspiraciones, lo que obviamente es una flagrante mentira porque tanto Avellaneda como Pardo Bazán y todas las demás autoras eran ambiciosas en cuanto a su literatura y su prolífica producción nos muestra mujeres totalmente dedicadas a su escritura por encima de cualquier otra ocupación. De este modo Shelley comienza su edición de *Frankenstein* de 1831 refiriéndose a su obra como “hideous progeny”. Explica que los entre 1818 y 1831 había estado dedicada a menesteres propios de la mujer, como el hogar y los hijos (en realidad había estado editando los versos de su marido Percy B. Shelley, ya

fallecido). La “hideous progeny” de Shelley, en referencia a su obra monstruosa aparecerá recurrentemente a lo largo del estudio para hacer referencia también a las otras autoras. También Gómez de Avellaneda tiene una carta apologética. Cecilia Böhl de Faber se pasa la mayoría de sus novelas adoctrinando sobre la necesidad de permanecer en el hogar, aunque ella haga precisamente lo contrario y por ese motivo se justifica constantemente. Pardo Bazán escribe al menos diez páginas de *Apuntes Autobiográficos* en cada novela donde justifica su devoción por el naturalismo y su ferviente catolicismo (algo que Zola le cuestionaba), así como otras paradojas, por ejemplo, el ser feminista y carlista. Tal vez esto era un modo de no alienar del todo a los lectores conservadores y además una muestra de una fuerte conciencia de clase. Por último, Català, con su propia “hideous progeny” de bestias y monstruos se muestra en cada prólogo como una ingenua y perdida mujer provinciana, y por último adopta el seudónimo masculino para poder escribir sobre temas escandalosos, según el poeta Joan Maragall: “impropios de una mujer” (Bartrina 28).

Tema transversal 2: la búsqueda de la subjetividad femenina

Otro de los temas recurrentes que aparece en cada capítulo es la cuestión de la subjetividad femenina. Susan Kirkpatrick en *Las Románticas* afirma que:

Las representaciones románticas del yo también tuvieron consecuencias ambiguas en relación a la diferenciación sexual. Los paradigmas del yo (...) se presentan como la expresión de verdades universales asexuadas de la experiencia subjetiva: el choque inevitable del deseo de la realidad, por ejemplo, o el poder de la imaginación de trascender las barreras. La idea de que estas verdades acerca de

la experiencia humana normal podían aprenderse de la introspección individual más que de un conjunto de libros accesibles sólo a una elite masculina, animó a las mujeres lectoras a identificarse como sujetos activos de la búsqueda del yo. Sin embargo, las formas en las que la literatura romántica caracterizaba y libidinizaba el sujeto poético estaban profundamente en conflicto con la norma dominante de la condición doméstica de la mujer. (Kirkpatrick 33)

Kirkpatrick continúa: " la mujer escritora romántica que se situaba de cualquier modo dentro del discurso romántico como sujeto escritor se enfrentaba y cuestionaba la premisa básica de ese discurso, la premisa que situaba a la mujer fuera de esa subjetividad y de la producción de significado" (33).

Es de esta manera que las escritoras con digresiones y alteraciones de las convenciones del género acceden a un antidiscurso, una representación alternativa de subjetividad. Según la misma Kirkpatrick existe una contradicción entre las normas sociales de femineidad y los modos románticos de individualidad que son representados en *Frankenstein* como en ninguna otra obra y se alinea con la afirmación de la crítica Mary Poovey que considera que: "Shelley hace estallar los fundamentos del optimismo romántico demostrando que las energías egoístas, necesarias para la autoafirmación del yo (...) ponen en peligro inevitablemente las energías del amor, negadoras del propio yo (Poovey 33).

También la búsqueda de la subjetividad romántica femenina determina los textos de la llamada "Hermandad lírica", grupo de poetisas surgido en los años cuarenta y posteriormente ninguneado y olvidado, o la prosa y poesía de Gómez de Avellaneda. Se trata en ambos casos de una feminización del sujeto romántico.

Cecilia Böhl de Faber lleva consigo la subjetividad del romanticismo alemán y aunque intenta crear una imagen ideal del yo femenino existe en sus textos una ambivalencia tensa que deja intuir una identificación positiva en ciertas imágenes del yo romántico femenino. Rosalía de Castro expone esta búsqueda de subjetividad abiertamente creando personajes muy lejanos al ángel donde se denunciaba un sistema sexual injusto. Sus novelas denuncian el carácter de objeto que la obsesión sexual masculina da a las mujeres y la insostenibilidad de la dependencia económica. También Pardo Bazán usa una subjetividad femenina al narrar historias de obreras, casadas y viudas y de las perversiones y rarezas a las que están sometidas por el elemento masculino. El tema de la venganza de las mujeres y de su masculinización resulta muy reivindicativo para la época.

La obra de Català con sus víctimas femeninas y su "lesbian continuum" según la definición de Adrienne Rich, surge de la búsqueda de una perspectiva distinta ni masculina ni universal. La subjetividad femenina está representada por la voluptuosidad de su texto y el erotismo que se destila en cada capítulo. Toda esta experiencia subjetiva y erótica construye una episteme diferenciada, escrita desde lo marginal.

Tema transversal 3: Periferias para *Orphans and Beggars*

Varias de las autoras de este estudio pertenecen a la periferia del estado español. Desde la periferia del estado y especialmente si se usa lengua no castellana esta subjetividad se verá como un ataque a la creación de la nación española, tan en boga desde la pérdida de las colonias de América y la construcción de un nuevo colonialismo en África. La comunidad imaginada se construye desde el centro y las otras comunidades imaginadas periféricas resultan una amenaza para la nación-estado y su

discurso hegemónico. Por estos motivos la obra de Castro fue ignorada, la de Català fue traducida pero posteriormente olvidada y las obras de Avellaneda, a pesar de sus éxitos teatrales, fueron consideradas extranjerizantes. Böhl de Faber escribía en francés y alemán y a pesar de su éxito como exaltadora de lo español, su figura siempre fue filtrada por su idea francesa o alemana de Andalucía y sus valores. Pardo Bazán es la más canónica de todas y aunque se alinea con un discurso centralista, sus obras descubren Galicia y lo gallego al resto de la península, desde cuya castellanidad oficial se desconocía la realidad de la nación gallega. En cuanto a Mary Shelley, en su época siempre fue considerada *un-english*, hija de la *female philosopher* Mary Wollstonecraft, epíteto nada elogioso y cuando comenzó a valorarse la tradición romántica, se la juzgó por ser la esposa del poeta Percy B. Shelley y de haber sido creadora gracias a su influencia.

Todas las autoras se sitúan en los márgenes de la cultura, por género, nacionalidad, o idiosincrasia particular. El estudio es por lo tanto un estudio de las periferias y su relación con la hegemonía. En este sentido ya entramos en la teratología: los que caminan los márgenes son monstruos o demonios que cruzan las barreras naturales de su sexo.

Otro de los puntos en común es la inevitable soledad del monstruo. Los textos están repletos de heroínas o anti-heroínas que son huérfanas y no conocen su origen. En el caso de Shelley es inevitable la recurrente alusión a su biografía ya que numerosos sucesos traumáticos de su experiencia impregnan su obra. Uno de estos sucesos es, por ejemplo, la pérdida de su madre, Mary Wollstonecraft, quien muere durante el parto. Así, la orfandad de Shelley se pone de manifiesto vicariamente en el monstruo de

Frankenstein. Del mismo modo, la forma en que Víctor niega a su hijo monstruo, nos remite al rechazo que William Godwin —autoproclamado defensor del amor libre— ejercería contra su hija, cuando ella se escapa con el poeta Percy B. Shelley. La frase "orphan and beggar" relativa a las mujeres del texto aparece constantemente en la novela y será utilizada a lo largo de este estudio para hacer referencia a las heroínas en tal situación. Teresa y Carlota en *Sab* son huérfanas y también lo es Marisalada en *La gaviota* y Esperanza en *La hija del mar*. Muchas de las heroínas en los cuentos de Pardo Bazán lo son y sin duda lo es Mila en *Solitud*. De este modo la orfandad constituye un patrón en la ficción femenina tal vez como reflejo de la orfandad de la mujer en el mundo de las letras.

Tema transversal 4: El Sistema contra las escritoras

Joanna Russ en *How to Suppress Women Writing* propone una categorización en cuanto a la recepción de las obras escritas por mujeres:

Ella no lo escribió.

Lo escribió, pero no debía haberlo escrito.

Los escribió per mira sobre que escribió.

Lo escribió, pero no era una artista real y esto no es serio ni pertenece al género. apropiado, por lo que no es arte.

Lo escribió, pero solo escribió uno.

Lo escribió, pero solo está inscrito en el canon por un motivo muy limitado.

Lo escribió, pero hay muy pocas como ella. (Russ 76)

Todas las autoras previamente presentadas serán calificadas bajo estas categorías, algunas bajo casi todas. Víctor Català, por ejemplo, será un paradigma de todas ellas. Estas categorías serán tema transversal y eje sobre el que se sustenta el estudio.

Elaine Showalter afirma que muchos de los discursos femeninos del siglo XIX se sustentan en un “Double voiced discourse”, un discurso aparente y otro escondido, que se vislumbra a partir de la ironía o simplemente de los sucesos narrados. *Frankenstein* tiene, según Gilbert y Gubar este doble discurso y Kirkpatrick considera a Böhl de Faber como el paradigma de tal práctica.

La búsqueda de la subjetividad femenina va acompañada de diferentes tipos de escritura. A pesar de que tanto Avellaneda como Pardo Bazán fueron calificadas de masculinas en sus escritos, llegándose a afirmar de Avellaneda: “mucho hombre esta mujer” (Montesinos 13), en algunos momentos de su escritura practican lo que posteriormente se llamará *écriture féminine* en los que se rompe la lógica cognitiva masculina y se liberan nuevos espacios de conocimiento.

En cada uno de los capítulos que conforman este estudio, me propongo utilizar una aproximación al contenido desde los conceptos de *parler-femme* de Luce Irigaray y conectarlo con el concepto de *jouissance* tal y como lo entiende Julia Kristeva, quien reinterpreta a Jacques Lacan y Alexandre Kojève. Los puntos específicos entre los discursos de las autoras y el *parler-femme* serán analizados en cada uno de los capítulos, así como la aparición de cierta *jouissance* en autoras como Víctor Català o en las imágenes sexuales encontradas en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán. La noción de Irigaray del *parler-femme* tiene que ver con la posibilidad de un discurso diferenciado, no masculino; un lugar para el Otro femenino. En esta retórica se produce un discurso

en el cual la mujer puede ser el sujeto sobre una base de igualdad, pero desde la diferencia, usando estrategias como la mimesis, la iteración, el discurso doble, las imágenes de aislamiento/confinamiento, etc. De acuerdo a Irigaray, el *parler-femme* no es una cuestión de escritura femenina, sino de respuesta a otro hablante, para lo cual usa la analogía del psicoanálisis, "donde la dinámica del enunciado—respuesta se trata directamente" (42, traducción mía). En tal virtud, la cuestión del *parler-femme* es una respuesta a un problema de identidad cultural, donde el único sujeto posible y definidor del mundo es masculino. En este sentido la mujer no tiene poder de autodefinición y, por consiguiente, recurre a un tipo de escritura distinto, más fluido, pero al mismo tiempo, marginal.

Muchas de las autoras estudiadas crean novelas *monstruosas* en la forma, en el sentido de que subvierten la norma clásica de la novela. La primera en hacerlo es Mary Shelley con su "flawed novel". Por tal razón, estas "novelas defectuosas", no lineales y subversivas formalmente, generan un discurso en el que la voz femenina puede retar el discurso patriarcal y crear su propio sujeto. De acuerdo a Irigaray, como parte de este proceso la mujer dejar de verse como objeto y liberar sus deseos y necesidades, pidiendo su derecho al placer, lo cual interpreto como la *jouissance*.

Asimismo, este tipo de escritura, que coincide con el Romanticismo, hace ver estas obras como monstruosas ya que no siguen la norma establecida por la novelística convencional. En cada capítulo estos conceptos se conectarán con la idea de nación ya que, con la conformación de los nuevos estados europeos, cuyo sentido de nación es homogeneizante, teleológico y de ethos patriarcal, la mujer se convierte en símbolo y alegoría de la nación. Esta imagen patriarcal hace que sea la mujer la guardiana de la

pureza de los nuevos estados, que en su afán homogeneizante absorben naciones distintas. En palabras de Jo Labanyi, "la historia de la formación del estado en España es la historia de la imposición de la cultura castellana, no sólo a través de la lengua, sino también mediante la progresiva abolición del derecho consuetudinario local" (*Género y modernización*, 35). Tal vez por esta tensión sujeto femenino—monstruo—nación no castellana, los escritores y escritoras que lo hacen en otras lenguas desarrollan estrategias de diferenciación.

En algunos capítulos incorporaré la perspectiva de *écriture feminine* asociada a Hélène Cixous, ya que esta perspectiva "escribe el cuerpo", algo similar a lo que hacen algunas autoras como Rosalía de Castro con su enfermedad y su maternidad. El acto de "escribir el cuerpo" (la menstruación, el parto, la menopausia, etc.), genera un espacio de transgresión que atenta contra el orden simbólico masculino y patriarcal, para el cual estos procesos de la fisionomía femenina rayaban en lo monstruoso. A pesar de que se le haya atribuido cierto carácter esencialista, considero que la noción de *écriture feminine* es productiva a la hora de analizar lo que Judith Butler denomina "bodies that matter". Esto resulta muy obvio en Rosalía de Castro, quien en sus poemas adopta el punto de vista de la mujer y los descastados, dando voz a campesinas, viudas, locas, o mendigas. Considero que todas las autoras aquí referidas usan este recurso *avant la lettre* y que pueden alinearse en algunos ámbitos con la doctrina de Irigaray, Kristeva o Cixous. Uno de los temas transversales del estudio será encontrar estos discursos escondidos y desarticular las estrategias utilizadas.

Tema transversal 5: La hermanad lírica y la feminización del siglo

Hacia finales de los años treinta del siglo XIX surge en la península un fenómeno inusitado, al menos en la esfera pública hasta entonces. Aprovechando el enfoque en la subjetividad que promovía el romanticismo y el auge de la prensa escrita se produce una proliferación de mujeres autoras que publican, en su mayoría, en la prensa periódica, pero que posteriormente, ayudadas por algunos mentores, llegan a publicar volúmenes de poesía y novela. Este grupo de mujeres se denominó *La hermandad lírica* y son las pioneras de la tradición de literatura femenina en España, limitada hasta entonces a destellos aislados.

Hacia los años cuarenta en los medios burgueses este grupo de autoras que sintieron la necesidad de escribir y publicar sus escritos, gozaban con la prensa de un público potencial y real. La imagen de Safo, Santa Teresa y Sor Juana activaron la legitimidad de la mujer artista, algo muy mal visto. Madame de Staël y Sand fueron las inspiradoras directas de un movimiento de poetisas de corte romántico que publicaron numerosos poemas y algunas novelas en la década de los cuarenta y cincuenta, dándose el fenómeno de la feminización de las letras españolas, en las que las novelas y poemas “de corte femenino” se convirtieron en un relativo éxito de masas. Como explica Joseba Gabilondo esta feminización que muchos tildaban de afrancesada fue vista por el nuevo nacionalismo posterior a 1868 como un ente infeccioso para la nación-estado. La *hermandad lírica* (término utilizado por Kirkpatrick en *Las Románticas* y supuestamente utilizado por primera vez por el poeta García Miranda, coetáneo de las autoras) es tan importante en la tradición de las letras españolas femeninas ya que sin su existencia no hubieran podido resaltar Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de

Faber y posteriormente Pardo Bazán. Según Íñigo Sánchez- Llama esta hermandad debe ser definida como “la generación de 1843” y:

El influjo del neocatolicismo, acaso la experiencia cultural más emblemática del periodo isabelino, confirma la existencia de un híbrido estético que tolera cierta cultura masiva en tanto en cuanto se ciña a las premisas morales del “canon isabelino”. La existencia de un grupo de escritoras neocatólicas que definimos bajo el rotulo de “generación del 1843” es justificado por razones históricas, sociales y literarias. Pertenecer a la clase media isabelina, vivir en el centro urbano más importante de la época... y asociarse a la “Alta Cultura neocatólica” constituyen los principales perfiles de un grupo de autoras afín al régimen político establecido en España desde 1843. La singularidad neocatólica del país no es tampoco obstáculo para el temprano conocimiento de las fuentes estéticas en las que se inspira la autoría intelectual femenina. (Sánchez-Llama 223)

Este régimen político, que no es otro que el reino de Isabel II y su gobierno liberal, fomenta la escritura femenina, aunque siempre conectada con una tendencia neoplatónica, una sensibilidad extrema y la consabida didáctica sobre el comportamiento y moralidad de la mujer. Aparentemente este es el papel de las mujeres en el proyecto liberal. A pesar de esto, existen una serie de autoras, como Carolina Coronado o Gómez de Avellaneda que crean y buscan una nueva subjetividad, feminizando el yo romántico. Libros como *Corinne* de Madame de Staël o la poesía de Safo, muestran que había algunas estrategias para escapar del modelo de mujer solo virtuosa. Una de las estrategias de escritura femenina diferenciada, a pesar de ser un

motivo general romántico es que la “expresión de la variedad melancólica, sensible del romanticismo podría interpretarse como femenina” (Kirkpatrick 86). En versos como:

Al fin, de las hembras es el llanto,
 Y cantar sin gemir, cantar placeres
 Es propio de varón, no de mujeres

Carolina Coronado (Kirkpatrick 101)

El tema del destino doloroso de la mujer es recurrente, así como el de la melancolía, pero menos sorprendente que el hecho de que el discurso socialista utópico francés se puede distinguir en Avellaneda y en poemas de Josefa Massanés, o Coronado en las imágenes de mujeres con cadenas y el paralelismo con la esclavitud. Es esta creación de una escritura diferenciada y todas las estrategias como el prólogo apologético, lo que ayuda a que autoras posteriores del canon isabelino como Ángela Grassi, María Pilar Sinués de Marco o Faustina Sáez de Melgar pudieran escribir con éxito de público y crítica, construyendo ejemplos de *reputaciones mediatizadas*.⁸

La idea de la sensibilidad fue una de las reivindicaciones de las autoras románticas que ensalzaban la capacidad de amar de la mujer. De este modo en la prensa de los años cuarenta surgieron varios periódicos como *El semanario pintoresco español*, *El defensor del bello sexo*, *El pensil del bello sexo* mediante los cuales las mujeres entraron a la prensa como grupo solidario. Lo relevante de *La hermandad* fue el sentimiento de solidaridad femenina creada a partir de la necesidad de las autoras de unirse contra los prejuicios y limitaciones que hallaban, como un elemento que

⁸ *Reputaciones mediatizadas* es el término creado por Sánchez-Llama para indicar las bases precarias en las que se fundamenta su notable presencia en las letras hispánicas. Al terminar el reinado de Isabel y después de la fallida república, la existencia de estas escritoras comienza a desaparecer del canon y de la historia.

posteriormente podría calificarse de característica del lesbian continuum y del parler femme, así como de la *jouissance* derivada de la sororidad. Dos autoras de este estudio, son consideradas por autores como Susan Kirkpatrick o Íñigo Sánchez-Llama, así como sus coetáneos como Hartzenbusch o Bretón de los Herreros, miembros de este grupo: Gertrudis Gómez de Avellaneda Y Cecilia Böhl de Faber. Sin embargo, su relevancia no se limita a estas dos autoras, *la hermandad lírica* fue la primera que enseñó a las escritoras peninsulares cómo escribir, publicar y poder seguir siendo consideradas más o menos *respectables*.

Tema transversal 6: *Female Gothic* y erotismo

Por último, la influencia del género gótico, surgido en Inglaterra y Alemania a partir de textos sobre lo sobrenatural, como los cuentos de fantasmas de Hoffman o las novelas de Walpole y Radcliffe, recorre todo el itinerario. Desde *Frankenstein* hasta *Solitud*, los ecos del gótico recorren estas narrativas. No se trata de novela gótica con todas sus convenciones, y no tiene todas las convenciones del género, por lo que no se cualifican de paradigmas del gótico con todos sus atributos, pero si deben parte de su imaginaria al denominado *Female Gothic*, que constituirá, como ya se ha mencionado, un género en sí mismo. Desde la aparición del género comúnmente llamado gótico a finales del siglo XVIII este tipo de escritura ha sido considerado un género menor. Fuera de la península ibérica, el *female gothic*, estrechamente ligado al romanticismo, se da por finalizado hacia el año 1833 cuando en realidad subsiste en distintos modos incluso en el presente, desde los libros de Stephen King hasta el popular *Twilight*. En otro orden de ideas, mientras el gótico de autores como Horace Walpole representaban

la opresión del sistema feudal y creaban otredades como el catolicismo o el Islam, el gótico femenino se especializa en el miedo en —y hacia— la familia y en secretos domésticos monstruosos. Ellen Moers crea la categoría como “the other of the other” (20). Si el gótico presenta la otredad, lo femenino es el otro de este otro. En el gótico femenino hallamos el “family romance” del que hablará Freud posteriormente, ligado a secretos de familia, la oposición a la ley del padre y los miedos ante el matrimonio, como la revelación de los secretos de la sexualidad a las jóvenes. El hombre como Otro, con rostro de villano demoniaco y byroniano, pero figura irresistible, está presente en novelas como *Wuthering Heights* o *Jane Eyre*, en forma de héroe satánico al igual que lo están en los textos de Avellaneda y Castro. Por último, este género está conectado a la cuestión del deseo femenino y al imaginario del deseo, tal y como se verá posteriormente en los análisis concretos.

En cuanto a la imagería utilizada, me inclino a pensar como afirman Gilbert y Gubar que existe una razón epistémica para la proliferación de ciertos temas. El monstruo aparece en todas y cada una de las autoras de forma distinta. Como afirma Nina Auerbach en *Women and the Demon* (1982), cada mujer representa su sombra en semejanza a distintos mitos. El monstruo de *Frankenstein* viene directamente de la muerte de las teorías de la Ilustración y surge en un momento en que abundaban las teorías pseudocientíficas del galvanismo⁹ y la resurrección de los cuerpos. Las mujeres como “orphans and beggars”, el confinamiento, la enfermedad, y la locura transitan por la novela de Shelley, al igual que por *Sab*. Las cuestiones de raza, género y clase son fundamentales y trazan una línea dialógica entre las novelas de este estudio. Los dobles

⁹ Teoría del científico italiano Luigi Galvani, quien intentó reanimar cuerpos muertos (sobre todo ranas) con electricidad.

también aparecen en Castro así como toda una retahíla de mendigas, campesinas, huérfanas y desheredadas. El tema del “proper body” es decir, de lo que se considera aceptable en materia de imagen, se impone como categoría obligatoria para la mujer burguesa. El cuerpo debe obedecer a ciertos estándares y someterse a ciertas disciplinas. El corsé, el pelo recogido y toda una toilette específica define el cuerpo apropiado. En algunos de los textos de este estudio estas imágenes se subvierten y los roles de género burgueses se cuestionan. Aparecen figuras ambiguas como las heroínas de los cuentos de Pardo Bazán, donde abunda el travestismo y los marimachos, algo que sucede también en Víctor Català, donde también existen imágenes de sororidad femenina.

La cuestión de la sororidad es básica en Rosalía de Castro y en Víctor Català, por lo que se puede hablar de un *lesbian continuum* tal y como es descrito por Adrienne Rich, quien considera las alianzas femeninas de solidaridad como estas continuidades lésbicas, que pueden estar despojados de connotaciones sexuales. Lo mismo sucede con los matrimonios *bostonianos*, término acuñado por Henry James, donde se presentan grupos o parejas de mujeres, que independientemente de su condición sexual prefieren compartir su vida con otras mujeres y huir así de las presiones del matrimonio burgués. James presenta esta situación en su novela *The Bostonians*.

Tema transversal 7: Medicalización, género, nación y consumo

Los temas presentados como trasversales tienen como propósito presentar toda una serie de paralelos en las imágenes de las seis autoras estudiadas además de ser también trascendentes en los autores relacionados, creando así una constelación de temas que aparecen en mayor o menos medida en cada capítulo y por lo tanto contribuyen a la

creación del monstruo ligado a la idea del sujeto femenino y también conectado con la nación-estado, binomio en permanente tensión.

Otra imagen relevante en la mayoría de capítulos es la de las nuevas formas de poder y control tal y como las describe Foucault. La ciencia de la obstetricia nace con el siglo y resulta emblemático que Mary Wollstonecraft muriera al ser infectada por un doctor que removi6 su placenta sin medidas higi6nicas. La ciencia m6dica se impone sobre la tradici6n de las parteras y ejerce el control sobre el cuerpo femenino y su funci6n reproductiva. Estos nuevos mecanismos de control aparecer6n sobre todo a partir de mitad de siglo con la aparici6n de manicomios, asilos, prisiones, y casas de acogida que aparecen en los textos de Pardo Baz6n, Gald6s, Oller y Catal6. Para estudiar tales dispositivos de poder se utilizar6n los textos de Foucault y Benjamin.

Asimismo, se analizar6 la relaci6n entre g6nero y naci6n y como los roles r6gidos de g6nero son dictados para la proyecci6n de cierto tipo de naci6n representado en la mujer como alegor6a de esta naci6n (Soli6o 16), pero sin valor real para las mujeres.

Por 6ltimo, me gustar6 indagar en la intersecci6n del capitalismo y el consumismo en cuanto a las figuras femeninas. En *La desheredada*, *La febre d' or* y *El caballero de las botas azules* se presentan figuras de mujeres que, como Madame Bovary, son compradoras compulsivas y se arruinan en las galer6as de moda y modistos, espacios que parecen imbuirles de seguridad e importancia. La cuesti6n de las galer6as y la compra compulsiva se analizar6 con textos de Jo Labanyi, Charnon Deutsch, Catherine Jagoe y Akiko Tsuchiya, pero tambi6n bajo el prisma marxista sobre el

fetichismo de la mercancía y el análisis sobre las galerías de Walter Benjamin y su libro *El París de Baudelaire*.

Este es el último de los temas transversales que transitan por todo el estudio. A continuación, me centro en la revolución francesa como punto de partida de este nuevo monstruo feminizado, a pesar de que es probable que hubiera antecedentes previos.

La Revolución como monstruo

El itinerario del monstruo femenino decimonónico que recorrerá los márgenes de Europa y América, comienza en los primeros días de la revolución francesa, cuando pensadores, políticos y escritores de ambas costas del Atlántico ponen sus ojos en la utópica visión de igualdad, libertad y fraternidad que habían estado proclamando Montesquieu, Voltaire, Rousseau o Diderot, y que había atraído a las mentes pensantes del mundo ilustrado, como posibilidad de un mundo nuevo. Este mundo nuevo que parecía alumbrar tenía como propósito instaurar los "Derechos universales del hombre" de los que, en principio, acostumbrados como estamos al masculino gramatical, también la mujer sería beneficiaria. Muchas autoras e intelectuales europeas y norteamericanas, especialmente de Gran Bretaña, creyéndose incluidas, se desplazan a Francia para vivir su utopía. Entre estas mujeres están Helen Maria Williams, novelista británica, disidente religiosa y abolicionista defensora de las ideas de la revolución, a pesar de haber sido hecha presa durante el terror y por supuesto, Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley, feminista, librepensadora, contraria al matrimonio y defensora de la educación de la mujer -- mujeres todas plagadas de contradicciones y paradojas. Otras autoras, a pesar de no haber estado en la revolución, comulgaban con sus postulados y fueron

ferozmente criticadas, como es el caso de Charlotte Smith, escritora de género gótico que defendió a ultranza los ideales revolucionarios. A las británicas se les unen autoras francesas como Flora Tristán, socialista y furierista, y famosas revolucionarias como Madame Roland y Olimpie de Gouges. También había británicas contrarrevolucionarias como la escritora Grace Eliot, que contribuyó a salvar a varios aristócratas y trasladarlos a la Gran Bretaña. Por lo narrado puede verse la importancia de la mujer en la revolución, por no hablar de las *sans culottes* en las calles. Sin embargo, toda esta explosión de poder femenino fue aniquilado y relegado al olvido por los *Citoyennes* una vez en el poder. La mujer en la revolución fue convertida en monstruo y las intelectuales británicas como Wollstonecraft fueron calificadas de *Female philosophers* y por consiguiente de *whores* por autores contrarrevolucionarios como Edmund Burke, enemigo acérrimo de Wollstonecraft y politólogo y ensayista fundamental en su época. La situación en Francia trajo consigo un auge del nacionalismo inglés que veía todo lo francés como obra de pornógrafos y degenerados. Las palabras *female philosopher* “invited misogynistic invective” (Craciun 27) y estas fueron calificadas de monstruos, ramera y satánicas, en parte por su parcial alineación con las doctrinas de Rousseau, al que posteriormente repudiaron a causa de su postura sobre la educación de las mujeres.

Mutaciones revolucionarias

Escritoras como Wollstonecraft habían acudido a Francia en busca de una utopía donde la mujer tuviera derecho a la educación y cierta ayuda doméstica. Por estas ideas se creó la idea de la *Female Philosopher* donde se las cataloga de monstruas influidas

por la Otridad francesa, que en palabras de Burke era “la gran puta de Babilonia”.¹⁰ El canto a la libertad de las hijas rebeldes de la Europa continental acabó en una *monstruización* de todo elemento femenino que no fuera mujer doméstica, desde las pescaderas en las calles hasta Marie Antoinette pasando por las intelectuales de grupos como “les amies de la verité”, grupos de tertulianas instruidas. Existe una clara intersección entre monstruo, cuerpo político y revolución francesa que permanecerá en el imaginario de lo monstruoso a lo largo del siglo XIX. Los monstruos de la revolución, empezando por la cabeza de Marie Antoinette, serán en su mayoría distorsiones relacionadas con el cuerpo político. La mujer ha estado siempre situada en la periferia cultural, sin embargo, con la *Declaration Universelle des droits de l’homme* (1789) esta situación se oficializa en un manifiesto y se proclama la inexistencia política y legal de la mujer, que tanto se había implicado en la lucha. A partir de esta exclusión autoras como la propia Wollstonecraft comienzan a desilusionarse y a reivindicar unos derechos para la mujer, lo que culminará con la publicación de *A Vindication of the Rights of Women* (1792) donde propone un ideal de paridad doméstica, y la necesidad de educar a las niñas para la independencia. Este texto, que actualmente se antoja tan tímido fue vital para la disciplina del feminismo posterior y relegó a Wollstonecraft a categoría de monstruo toda su vida.

Joan. B. Landes en libros como *Monstrous Bodies/ Political Monstruosities y Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* habla de los cuerpos revolucionarios, que consideró sufren una mutación durante el proceso, un fenómeno

¹⁰ Término usado hasta la saciedad y originalmente derivado de los libros del *Apocalipsis* de Juan, en referencia al Anticristo o a Roma según los estudiosos. Aquí se usa para Francia, Maria Antoinette, las sans-culottes y todo ser femenino que se salga del orden establecido.

común en procesos de subversión de valores como guerras y revoluciones. Landes afirma que a partir de 1789 la revolución comienza a asociarse “in the eyes of the defenders and opponents alike with the detached body part” (Landes 153). Incluso antes de la aparición de Madame Guillotine (otra mujer) las imágenes populares de los *sans-culottes* era la de los harapientos con lanzas cargando cabezas. La cabeza es el motivo sinecdético de la revolución y a su vez el monstruo desmembrado del cuerpo político. La imagen del rey, una vez despojado de su aura divina se convierte en monstruosa, y se representa como buey, cerdo o gran estómago amenazante, sin embargo, la gran monstra no es sino Marie Antoinette, ya vilipendiada antes de los sucesos de 1789. La ira contra la reina no tenía parangón a pesar de que aparte de haber sido frívola y malgastadora y sin duda un elemento parasitario del sistema, no era ella la creadora de leyes ni gobernaba en ningún sentido. Desde que llegó de la corte de los Habsburgo, la reina niña fue representada como cuerpo monstruoso en los libelos revolucionarios, arpía, águila, hiena provista de órganos hermafroditas y sobre todo gran ninfómana, *la gran puta de Babilonia*. Como austriaca hermana del absolutista Joseph II infecta la nación con su furor uterino, bestialidad o incesto. Considero destacable este ensañamiento contra la reina, para manifestar la conexión de monstruosidad y sexualidad femenina que se dilatará hasta prácticamente el mundo moderno. El cuerpo de la mujer es abyecto, en cuanto sale de su rol doméstico y eso que para aquel entonces todavía no se hablaba del *ángel del hogar* como se hará posteriormente.

En su célebre ensayo *A Reflection of the Revolution in France* (1790) Edmund Burke, político y escritor ultraconservador, describe a las mujeres del mercado, pescaderas, campesinas o verduleras que marcharon hacia la Bastilla como *ancianas monstruosas* y

“furies of hell” (Burke 76). El sistema establecido se veía amenazado por las señoras del mercado que se ganaban la vida con la venta de comestibles. Ante esta ridícula afirmación Wollstonecraft le contesta en *A Vindication* que esas furias del infierno no eran sino “women who gained a livelihood by selling vegetables or fish who never had the advantages of an education” (72). El vilipendio de la mujer trabajadora como monstruosa comienza a instalar los cimientos del capitalismo que ya tiene dos enemigas: la obrera y la intelectual. Esta tensión por el poder de la mujer revolucionaria se refuerza a partir de 1793 cuando se instala el terror jacobino y comienza a sentirse la ansiedad por la relevancia de la mujer revolucionaria. Poco después, todo el legado de las mujeres en la revolución será sepultado en el olvido y solo quedará Marianne, el símbolo de la república. A partir de estas experiencias se creó la feminista, una nueva figura monstruosa surgida de las limitaciones impuestas a la mujer gentilfemme.¹¹

Mary Wollstonecraft, pionera

Antes de analizar los monstruos de Mary Shelley, he considerado imprescindible esbozar el mundo convulso en que vivió su madre, los inicios de los monstruos modernos y explicar su vida y su doctrina. Gómez de Avellaneda había leído a la ensayista inglesa y Cecilia Böhl de Faber la conoció a través de su madre Frasquita Larrea. Wollstonecraft no es la primera ensayista ni autora británica conocida, ya en 1600 la escritora Margaret Cavendish había publicado diversos libros actualmente considerados antecedentes de la ciencia ficción. En el mundo hispano monjas como Santa Teresa y Sor Juana escriben y alcanzan celebridad y también algunas ensayistas

¹¹ Utilizo esta expresión creada por mi como contrapunto al bourgeois gentilhomme modelo de momento.

como Josefa Amar y Borbón proponían reformas para las mujeres. Sin embargo, la figura de Wollstonecraft no surge de ningún estamento privilegiado ni era religiosa, con la libertad que esa condición conllevaba para el estudio. Hasta aquel momento conocemos tratadistas, teólogas como Hildegart von Bingen o escritoras como la misma Maria de Zayas, pero ninguna conocida proveniente de lo que sería la cultura gremial de las ciudades, algo que hoy en día se calificaría de baja clase media. Además Wollstonecraft, es la primera conocida que propone un corpus práctico para la situación de las mujeres, un corpus que tal vez hoy en día se antoje apocado pero que en su momento causó un gran escándalo que traspasó los límites de su obra y afectó a su vida en términos absolutos.

Hija de una familia arruinada por el alcoholismo del padre, Mary se cría en los barrios bajos de Londres, siempre cuidando de sus hermanas. Su afición al estudio la convierte en maestra y siempre lee sin cesar. Entra en el grupo de intelectuales del poeta William Blake, (según Bloom muy influyente en la redacción de *Frankenstein*) y Thomas Paine, el ensayista revolucionario, y comienza a escribir reseñas para el *Analytical Review*.¹² Conoce al pintor Henry Fuseli con quien establece una tormentosa relación. Cuando la revolución estalla, ella como discípula de Rousseau, se alinea con los revolucionarios y contesta al famoso panfleto antirrevolucionario del reaccionario Burke *Reflections of the Revolution in France* (1790). Mary, que en aquel momento se debate entre la elección de la pasión sobre la lógica (y una obsesión amorosa con Fuseli), decide escribir una refutación de los ataques panbritánicos de Burke. En su libro ataca la idea de la caridad, la propiedad y el matrimonio convencional, pero sufre

¹² Publicación editada entre 1788 y 1798, publicada por Joseph Johnson. Se convirtió en un foro para los radicales favorables a la revolución francesa.

una crisis nerviosa que retrasa su proyecto. Al recuperarse termina y publica *A Vindication of the Rights of Men* (1790). La primera edición fue publicada anónimamente y tuvo buenas críticas y buenas ventas. A causa de esta buena recepción, su editor Joseph Johnson y ella misma decidieron revelar su nombre, salir de su closet masculino, lo que causó rechazo y un gran revuelo imposible de separar de su imagen. Horace Walpole la llamó “hyena in petticoats” (Gordon 152). Sin embargo, ella no se intimidó. Promovió el derecho de la mujer a la propiedad y la condena del matrimonio tal como se entendía entonces. Pero algo faltaba, faltaba escribir desde su posición de filósofa un libro sobre los derechos concretos de la mujer. En 1791, Mary comienza a escribir *A Vindication of the Rights of Women* (1792). Establece las bases del feminismo moderno reivindicando que los derechos universales también deberían hablar de las mujeres. La idea de la nación de Wollstonecraft es la de una familia que cuida todos sus miembros, un paraíso doméstico de hermandad/ sororidad. Pero con la constitución de 1793 y la proclamación de los derechos universales del hombre, la joven Mary se ve golpeada por lo que considera una traición a las *Citoyennes* que tanto habían ayudado a la causa. La asamblea constitucional francesa propuso un sistema educativo solo para hombres, lo que equivalía a una desigualdad que amenazaba la creación de una democracia real. *A Vindication of the Rights of Women* surge de este proceso e inicia lo que Anne. K. Mellor considera “her own revolution, a revolution in female manners” (Melzer 256). No puede obviarse que la joven Mary Wollstonecraft se entrega a toda esta dedicación filosófica en medio del tumulto del Terror Jacobino, con Robespierre en el poder. Sin embargo, Mary escribe una especie de diálogo socrático virtuoso en el que promete revelar los axiomas en que se fundamenta la razón, justamente aquello que

sin duda Locke, Rousseau y Adam Smith hubieran querido hacer. La supuesta fragilidad de la mujer no es sino un mito inútil. En este sentido basa su ataque a Rousseau al que contesta:

The education of Women (Rousseau says) should be always relative to men. To please, to be useful to us, to make us love and esteem them, to educate us when young and take care of us when grown up, to advise, to console us, to render our lives easy and agreeable: these are the duties of women at all times, and what they should be taught in their infancy. (Wollstonecraft 15)

Si ésta era la opinión del gran defensor de la libertad no es de extrañar la desilusión de mujeres como Olympe de Gouges o Germaine de Staël, que lucharon por la igualdad en la educación. La respuesta de Wollstonecraft es lo más armónica posible, educar a las mujeres para complacer perjudica también a unos hombres sin integridad moral, prestos a convertirse en tiranos. Llamando a una revolución en el comportamiento (manners) femenino considera que si una mujer es responsable de sus crímenes ante la ley, debe ser capaz de pensar y utilizar la razón de forma ética y si no, no debería ser responsable jurídicamente. Si una mujer es educada será mejor madre y compañera en un matrimonio basado en el mutuo respeto y la atracción racional. Esta revolución en las formas producirá un cambio en la sociedad dirigida por la diosa razón y la virtud:

We shall not see Women affectionate till more equality will be established in society, till ranks are cofounded and women freed, neither shall we see that dignified domestic happiness, the simple grandeur of which cannot be relished by ignorant or vitiated minds; nor will the important task of education ever be properly begun till the person of a woman is no longer preferred to her mind. (Wollstonecraft 191)

Esta es la supuesta radical monstruosa y libertina que los pensadores ingleses relegarán al ostracismo de la francofilia. Un feminismo racional, basado en la mujer racional, matrimonio igualitario y derecho a voto.

Para ella la libertad de la mujer atañe y beneficia a todos. Escrita para un público versado en teoría política intenta revelar “the axioms in which reason is built by going back to first principles (Wollstonecraft 5). Wollstonecraft afirma que las mujeres son más delicadas y más tontas que los hombres y lo son por su deficiencia educativa y porque el elemento masculino desea que sean así. ¿Por qué las mujeres deben complacer a los hombres? pregunta parodiando a Rousseau, ¿acaso son Dioses? Aboga una armonía entre hombres y mujeres donde ambos compartirían poder y felicidad doméstica. Para Wollstonecraft la tiranía, la mala distribución de la riqueza, la prostitución, las enfermedades venéreas y todos aquellos males de los que una dama del XVIII no debía hablar, estaban directamente relacionadas con la situación de la mujer. Esta postura y su ataque a Rousseau le ganó la enemistad de liberales y conservadores. Para aquel entonces marcha a Paris donde no conoce a nadie y le sorprende “the striking contrast of riches and poverty”. Además, está confusa por la nomenclatura revolucionaria y le cuesta ubicarse, el calendario ha cambiado y los días de la semana también. Pero pronto conoce a un periodista norteamericano Gilbert Imlay, con quien se une libremente y también comienza una amistad con Helen Maria Williams, autora de *Letters from France* (1793). Juntas contemplan la ejecución de los reyes y el surgimiento del terror, mientras Mary vive una relación con Imlay, del que nacerá su hija Fanny, cuya ilegitimidad causará grandes problemas en casa de los Godwin y que

tendrá importancia fundamental en la vida de Mary Shelley, a causa de su marginación, rechazo y posterior suicidio.

La subida al poder de los jacobinos de Robespierre es uno de los hechos que acaban con los sueños de las mujeres. La influencia de Rousseau hace que en 1793 se declare una constitución donde se priva a las niñas de educación, lo que acaba con los ideales de muchas reformistas. La feminista Olympe de Gouges, autora de unos derechos de la mujer mucho más radicales que los de Wollstonecraft, es ejecutada en la guillotina. La revolución devora a sus hijas y ciertamente casi acaba con Mary Wollstonecraft que abandonada por Imlay vuelve a Londres después de dos intentos de suicidio. A pesar de todas estas convulsiones, Mary siguió con su doctrina de independencia económica, vivir como madre soltera y como un individuo, no un apéndice masculino. Esta “hyena in petticoats” esta “philosophical whore”, pudo vivir como monstruo y lidiar con ello.

Al regresar de un viaje por Escandinavia conoce a William Godwin en una de sus reuniones con intelectuales. William, hijo de un pastor protestante y de educación puritana a pesar de sus ensayos radicales, era conocido por *An enquiry concerning Political Justice* (1795), libro de cabecera de los románticos, incluido su futuro yerno Percy B. Shelley, y era respetado como filósofo anarquista (un anarquismo previo al movimiento decimonónico). Ambos eran contrarios al matrimonio y sin embargo se casan. El impacto del fracaso de la Revolución Francesa en cuanto a los derechos de la mujer crea un estado de ánimo derrotista en Wollstonecraft, quien escribe otra novela, *Mary or the Wrongs of Women* (1796), donde la condición de la mujer es presentada como una serie de faltas, que no son más que las presiones económicas, físicas y sociales sobre esta. Wollstonecraft se adelanta a su tiempo y presenta una situación de

abuso, reclusión y enfermedad. Escribe como si el sueño igualitario se hubiera esfumado y representara la terrible realidad de la apropiación del trabajo femenino, las violaciones, la negación de derechos maternos y sexuales, y por supuesto, la condición femenina situada en la enfermedad y el aislamiento. Wollstonecraft emula la novela gótica en boga y le da un tratamiento feminista. La novela inacabada y publicada póstumamente por su esposo narra el destino de dos mujeres, Mary y Jemima, que sufren horrores teñidos de gótico en la Gran Bretaña del momento, y no en dominios católicos de la Europa medieval, donde se situaban la mayoría de novelas de este género:

Abodes of horror have frequently described, and castles, filled with specters and chimeras, conjured up by the magic spell of genius to harrow the soul, and absorb the wandering mind. But formed of such stuff as dreams are made of, what were they to the mansion of despair, in one corner of which Maria sat, endeavoring to recall her scattered thoughts. (2)

Maria es una esposa y mujer maltratada, de clase media, que, por quejarse, es calificada de loca. Jemima una hija ilegítima obligada a ejercer la prostitución y los trabajos forzados. Es como si Wollstonecraft presentara los horrores verdaderos que enfrentaban las mujeres sistemáticamente, no como algo personalizado. En sus viajes por Escandinavia, Wollstonecraft, toma una posición menos puritana respecto a la sexualidad, algo que puede percibirse en la novela a través de la erotización del cuerpo en la naturaleza y la reivindicación de la maternidad: “the unutterable pleasure of being a mother” (Lo que por otra parte también tiene algo de monstruoso). Estas descripciones

sensuales y cargadas de *jouissance* colocan el texto en una especie de parodia feminista del gótico.¹³ Según Gary Kelly:

In her new novel she gave a radically feminist turn to the relationship author-narrator and protagonist. She did so by virtually eliminating distance, creating an implicitly shared mental and bodily experience of the wrongs of women, and a feminist understanding of its systemic character (...). A characteristic passage is the third paragraph as Maria awakens in the madhouse and her child is gone. Her daughter's image was continually floating in Maria's sight, and the first sight of intelligence remembered, as none but a mother an unhappy mother can conceive. She heard her speaking half cooing and felt the little fingers on her burning bosom – a bosom bursting with the nutriment for which the cherished child may now be pining in vain. (37)

En este texto, Wollstonecraft no solo anticipa los temas recurrentes que poblarán los libros escritos por mujeres durante el XIX, sino que ejerce una práctica de *écriture feminine* descrita en la relación con el niño ausente, utilizando su cuerpo a modo de ritmo para crear. Utilizando su propia vida como modelo de sus textos y percibiendo la escisión de la revolución entre posibilidad y monstruo, el monstruo que inicia nuestro itinerario comienza aquí, en las visiones utópicas y distópicas de una revolucionaria moderada, cuya vida, sin embargo, lleva su doctrina hasta el límite. Como en una novela, Wollstonecraft fallece por infección de placenta días después de dar a luz a su

¹³ Con *jouissance* me refiero a lo que Julia Kristeva define como placer específicamente femenino, que se desarrolla en todo el cuerpo y en el espacio físico. La *jouissance* es el disfrute centrado en el placer del cuerpo aunado al gozo de la escritura (Kristeva, *Black Sun* 1987; Irigaray 1985).

segunda hija, Mary, quien acudirá diariamente a la tumba de su madre donde, en un gesto sumamente gótico, leerá las obras que legó.

La posteridad

La posteridad inmediata no fue generosa con Wollstonecraft. Su hija Mary tuvo que escuchar como su madre era una "philosophical whore" y por supuesto un monstruo. Sin embargo, sus textos y doctrinas han sido fundamentales para el feminismo posterior y sus lecturas fueron básicas para el trabajo de su hija Mary.

Por otra parte, se entra en una nueva era que está definida por la subida al poder de la burguesía y la medicalización de lo monstruoso. Stephen Asma, especialista en teratología declara:

The human body is now conceptualized as an elegant machine, analyzed and understood. And the pathologies of that body, the monsters, became an important means by which new surgeons and physicians could lift the *normal* laws of nature. Natural monsters came under the new umbrella of a mechanic worldview and spiritual monsters (demons and devils) were sent packing, along with the diviners, priests and theologians, never to return in any significant way to the pages of the natural philosopher. (Asma 149)

En relación a esta cita, Foucault comenta que en el XVIII europeo los nuevos poderes estatales comienzan a crear una población regulada y manejable donde antes existía una masa amorfa (Foucault 120). Comienzan a existir categorías para todo, todo se vuelve clasificable, categorizable, controlable. Los cuerpos se disciplinan desde el liberalismo

político a partir de todas unas reglas diversas que podremos ver muy eficazmente a partir del medio siglo.

La cuestión de la monstruosidad, en forma alegórica o psicopatizada, convertida en perenne enfermedad, en neurosis constante y castradora, la búsqueda de espacios lejanos donde perderse, la aberración de la maternidad y la invasión del cuerpo femenino, todo ello atravesará las figuras constantes que aparecerán durante este análisis. La voluntad de esconderse bajo seudónimos, el rechazo a la femineidad a través de la anorexia, el aislamiento, y sobre todo el rechazo de los modos de comportamiento femenino, como el caso del “ángel del hogar” en autoras que reivindican el *marimachismo* como Pardo Bazán, son los monstruos que recorren el siglo XIX y sacuden al menos todo un hemisferio, con incontables ejemplos a los que desgraciadamente no podré referirme. Sin embargo, no puedo dejar de pensar en todas las monstruas que no renunciaron al deseo, que se atrevieron a coger la pluma apenas sin saber escribir, a las sans-culottes, las monjas travestidas y las malinches, las que escribían en humo y las tejedoras. Los monstruos cambiaron con la contingencia histórica pero el mensaje permanece. Todavía existen monstruas literarias, el itinerario sigue en espiral.

Capítulo 1: Hijas Rebeldes – Mary Shelley y Gertrudis Gómez de Avellaneda

Cuando nos referimos a *Frankenstein* (1818) como novela, es difícil recordar que se trata de un texto escrito en 1818 por Mary Shelley, una joven de diecinueve años, hija de una familia de intelectuales influyentes y envuelta en una vorágine familiar y social que la convirtió, al igual que su obra, en material de leyenda. El estatus mítico que adquirió su obra y especialmente la criatura monstruosa representada, crea distintas asociaciones mentales relacionadas con la cultura popular y la monstruosidad. A pesar de que el nombre *Frankenstein* nos remite al monstruo, lo cierto es que es el nombre del creador, el desafiante científico prometeico que en sí mismo ya es un monstruo e inicia la tradición de una figura recurrente en el género del terror: el científico loco. El ser híbrido que Víctor Frankenstein crea una noche de noviembre en Ingolstadt a través de un rayo, es denominado a lo largo de toda la novela “creature” o “daemon” y solo ocasionalmente “monster”. En realidad, la identidad del verdadero monstruo de la novela es una cuestión debatible. Harold Bloom ya manifiesta que uno de los fenómenos que suele darse en el lector es la empatía con esta criatura abandonada, que se nos antoja mucho más humana que su creador (Bloom 13).

El propósito de este capítulo es iniciar el itinerario del monstruo moderno que surge de los textos femeninos a principios del siglo XIX a causa de una serie de determinantes sociohistóricos y que es creado, según Irene Gómez Castellanos, a partir de las ansiedades de la mujer autora, por lo que el monstruo es una alegoría de esta.¹⁴ En *Frankenstein y Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda se considerará la figura del monstruo como un modo

¹⁴ Con moderno me refiero al declive del antiguo régimen, al auge del capitalismo y la revolución industrial siguiendo las tesis de Frederick Jameson (1971) y Max Weber (1905).

problemático de reflejarse en el texto, repleto de ansiedades y también reflejando la posición marginal de estas criaturas - marginalidades ciertamente conectadas con la raza, género, clase y colonialidad. Estas criaturas son representaciones de la Otredad en todas sus posibles posiciones. El uso de elementos del género gótico será una estrategia para situar topográficamente esta otredad. La posible temporal disolución de los roles de género a causa de la ciencia, también será tratado.

La historia mitificada de Frankenstein cuenta que esta historia fue concebida en Suiza, en la localidad ginebrina de Villa Diodati, durante una reunión en la que Mary, su esposo Percy, Byron y su ayudante el Doctor Polidori, decidieron crear una historia de miedo, aparentemente influidos por el ambiente gótico del lugar, las modas de la época y el interés por el ocultismo y las nuevas ciencias que compartían Byron y Shelley. Uno de estos intereses era el galvanismo, teoría en la que se utilizaba la electricidad para revivir cuerpos muertos. El científico italiano Luigi Galvani había recorrido Europa intentando mostrar cómo podía resucitar ranas con electricidad. También se comentaban los experimentos de Erasmus Darwin, abuelo de Charles Darwin, quien aparentemente había conseguido mover un vermicelli. Los círculos intelectuales estaban asombrados con la nueva ciencia especialmente el reciente descubrimiento de Benjamin Franklin, la electricidad, que tenía fascinada a la comunidad científica que depositaba gran esperanza en las posibilidades de este nuevo método de conocimiento. Surge en estos momentos en Europa la figura de los ladrones de cadáveres para experimentar con la ciencia, figura que se volverá icónica en la literatura fantástica y que sin duda surge de una situación y personaje real.

El canon tradicional hegemónico en inglés, a través de figuras como Somerset Maugham o Harold Bloom, cuenta como hecho sorprendente que entre figuras tan

emblemáticas y empoderadas como Byron o Percy B. Shelley fuera la joven Mary la que escribiera la obra más popular e inclasificable de su tiempo, aunque esta popularidad y la posterior mitificación del monstruo jugará en su contra a la hora de ser tomada en serio. Shelley y Byron escribían por entonces *Prometheus Unbound* y *Childe Harold*, inmediatamente integradas al canon anglosajón, mientras que las obras de Mary solo gozaron de la aprobación popular hasta bien entrado el siglo XX. Siguiendo las categorías de Joanna Russ citadas en la introducción pareciera que esta fue su única obra, hecho que no es cierto, y en todo caso muchos atribuyen la creación del libro a la ayuda de Shelley y Byron. Su categoría estaría en “lo escribió, pero mira sobre qué escribió” y “escribió, pero solo está en el canon por un hecho muy limitado”. A pesar de reconocer al libro ciertos méritos los críticos dejaron claro que no está a la altura del corpus de Byron y Shelley. De este modo su obra parece un accidente en una tradición de damas delicadas que de la nada escribieron obras extrañas, violentas y desagradables. Pero Shelley todavía no entra en esa tradición. De hecho, nace en un momento confuso y se cría bajo la influencia de los escritos de su madre, promotora de una “Revolution in female manners” y de una libertad, igualdad y fraternidad que nunca tuvieron lugar. Existe, a principios del XIX una época de interregno en que los valores tradicionales se subvierten. Generalmente son esas épocas las de mayor libertad femenina y sexual. El llamado romanticismo fue un momento así, mientras Francia era arrasada por las guerras y Napoleón era el nuevo Prometeo, hubo un breve momento en que muchas mujeres de Europa demandaron sus derechos. Wollstonecraft, Hellen Maria Williams, Flora Tristán, George Sand, Staël, todas surgen bajo la supuesta igualdad del nuevo mundo post-revolucionario. La figura del *ángel del hogar* todavía no había alcanzado su apoteosis victoriana y las autoras luchaban por una versión femenina del yo romántico.

Mary se había escapado con Percy B. Shelley en 1816, con dieciséis años, y su padre, el filósofo William Godwin, a pesar de su vocación revolucionaria y su postura en contra del matrimonio, no aceptó su huida con un hombre casado y la castigó negándose a darle ningún dinero. También Percy tenía vetado el acceso a su fortuna por su padre y su “elopement” fue más duro de lo que podían prever. Tuvieron que cruzar toda Francia arrasada por la guerra y Mary, que estaba bien versada en el tema revolucionario por las profundas lecturas de la obra de su madre, quedó muy impactada. Es muy probable que en aquel momento comprendiera lo que Anne.K. Mellor considera la dimensión de la “French Revolution as a contradictory symbol, representing both the possibility of freedom for women and at the same time the potential liberation of monstrous evil” (Mellor, “English Women Writers” 255).

Shelley debe mucho a los ideales y frustraciones de la Revolución como inspiración de sus creaciones. Si la revolución produce monstruos en este caso produjo monstruas tan amenazantes que el poder tuvo que generar todo un sistema represivo para situar a la mujer en su casa, despolitizada y asexuada. En el caso de Shelley, la hija rebelde, muchos se preguntan. ¿De dónde sacó aquello que escribió? ¿De dónde saca un escritor lo que escribe? Mary ya estaba acostumbrada a ser tratada como hija de monstra, la “female philosopher”, “wanton philosopher”, la pionera Mary Wollstonecraft, de reputación escandalosa y además su padre había escrito una novela político-social muy popular, *Caleb Williams* un estudio de la persecución y el miedo al estado. La denuncia de la represión del estado y a sus nuevos sistemas de control fueron los que convirtieron a Godwin en un autor avanzado a su época y cualificado de anarquista. Según Chris Baldick:

Caleb, like both Victor Frankenstein and his monster, has to endure the intolerable injustice of suffering for the misdeeds of another. *Caleb Williams* prefigures *Frankenstein* in its unsettling of stable identities and values. (...) It is from this new species of politico-philosophical novel that Mary Shelley's *Frankenstein* derives many of its preoccupations, while its story of the creation of a monster emerges from her parents' debate with Burke over the great monstrosity of the modern age, the French Revolution. (Baldick 27)

Como Baldick, considero la influencia de las obras de sus padres y la monstruosidad de la revolución básicos para la creación de *Frankenstein*, pero creo que la feminización de tal monstruosidad revolucionaria y la frustración heredada de su madre en cuanto a los derechos de las mujeres, crea un monstruo feminizado, *gendered*, donde confluyen distintas filosofías del momento, siempre desde una feminización del discurso político y social. Al carecer de estas contradicciones ninguno de los escritores o ensayistas crea monstruos tan ambivalentes y polémicos.

Anne K. Mellor relata en "English Women Writers and the French Revolution" la importancia en la conciencia de la joven Mary del ensayo de Proudhomme, escritor jacobino, que Percy leía a su mujer durante su viaje por Francia. Allí se describe la imagen de la Convention Nationale de Paris, creada por el pintor David. Era esta la de un Hércules gigante que representaba el coraje de los *sans-culottes* y destruye la hidra de la tiranía. Para Mellor esta imagen "came to embody both a gigantic liberating energy, the power of the people incarnates, and a potential monster, the Terror embodied in the strength and fury of the maddened Hercules" (265). Esta es la imagen que representa las dos caras de la

revolución y esta ambivalencia sobre el poder desatado es, según Mellor y los diarios de la misma Shelley, uno de los embriones de la criatura de Frankenstein.

Uno de los aspectos más relevantes del proceso revolucionario, con el que quisiera delimitar el asunto es la construcción de un nuevo sistema de género, es su importancia como base de la cultura burguesa liberal. La construcción de la mujer postrevolucionaria, como la misma Shelley podrá experimentar muchos años después de Villa Diodati, surge en parte de una reacción a la fuerte feminización de la iconografía republicana. Naomi Schor considera que la heroína decimonónica francesa posterior “is always inhabited by the uncanny shadow of the state whose very laws serve to silence and oppress her. This allegorical specter, sometimes muted, sometimes boldly foregrounded, encumbers the female protagonist in the nineteenth-century French novel with an ideological charge... though of course feminine civic allegory is both an ancient and pervasive phenomenon (Schor 139).

La representación del cuerpo femenino estará atrapada en dos excesos, la ausencia de corporalidad en la alegoría de la nación, al estilo de la famosa Marianne como imagen de la república, o la hiper-corporalidad del naturalismo, como se comprueba en el cuerpo de Naná de Emile Zola, al descomponerse en putrefacción al tiempo que cae el segundo imperio. Schor insiste en el fenómeno en Francia, pero considero que algo muy parecido sucede en España después de la invasión napoleónica donde las mujeres tuvieron un papel muy activo. Convertidas en alegorías, o hipersexualizadas en las novelas de Galdós, Pardo Bazán o Clarín, el fenómeno de la mujer controlada por el estado recorre la península y Europa. Las mujeres no pueden tener acceso a la educación, política o libre sexualidad o se convierten en las furias del caos en la lucha.

Avellaneda, ¿el monstruo de la esclavitud?

Más de veinte años después de la publicación de *Frankenstein*, en un contexto colonial muy distinto al de Shelley, Gertrudis Gómez de Avellaneda habita un espacio de sumo privilegio en una hacienda cubana. La supuesta declaración de los derechos del hombre no impide que los ricos tengan esclavos y que las jerarquías se definan respecto a raza y clase, además de género. Sin embargo, Cuba también está agitada por las ideas de la ilustración que se discuten en los clubes o asociaciones culturales. Bulle una revolución inspirada en la francesa que consta de varios frentes, entre ellos, la independencia de la corona española y por lo tanto el compromiso con los ideales republicanos y la abolición de la esclavitud, promovida desde diversas posturas a las que me remitiré posteriormente. En Cuba también se discuten los enciclopedistas y los derechos universales y por consiguiente, la monarquía no entra en esta cosmovisión.

En este contexto y con bastante libertad, se cría la joven Tula (nombre familiar para Gómez de Avellaneda que también ha sido adoptado por la crítica), sin ninguna obligación doméstica y por lo tanto con el tiempo completamente dedicado a la lectura. Parece que Tula no tuvo ningún problema en adquirir libros prohibidos en España como los de Voltaire o Rousseau y esa influencia ilustrada la hace destacar cuando llega a España, donde encontraría un mundo más pobre y provinciano del que podría parecer a pesar de moverse en ambientes cortesanos, también muy poco ilustrados. En Cuba ya muestra carácter de hija rebelde, rechazando a varios pretendientes propuestos por su familia. Su obsesión amorosa con el sevillano Ignacio Cepeda marca su obra poética y su vida, de modo que crea su propio personaje a través de la escritura en que presenta a su enamorado como “una

elaboración de una imagen del yo que se hace eco de los modelos románticos a la vez que pone de manifiesto su consciencia de esos modelos” (Kirkpatrick, *Las Románticas* 5). La búsqueda de un sujeto femenino que diera voz a las inquietudes del individualismo romántico y una biografía llena de eventos que ilustran el paradigma de la época sitúan su imagen como el de la autora romántica por excelencia y así ha sido considerada por las academias de Cuba y España. La cuestión sobre su identidad nacional se convierte en un debate nacionalista estéril, porque Gómez de Avellaneda, independentista, no puede escapar a la dualidad de su situación doble y fronteriza colona/ colonizada lo que sin duda será una de las características de la incipiente nueva nación. Por esta identidad fronteriza y a pesar de sus privilegios nunca dejó de ser una extrañeza, un fenómeno en los salones de la sociedad. Físicamente grande e imponente y llegada de las colonias, se convierte en una *doble minoría*, mujer y sujeto colonial. No me atrevería a decir subalterna, porque el dinero blanquea e iguala sujetos. En España tiene mucho éxito con sus obras de teatro, y en 1841 publica la historia de otro *monstruo Sab*, un mulato de erudición exquisita que se enamora de su joven ama. La novela pasa por la sociedad peninsular como un producto tropicalizado, que trata de un tema sin interés ni supuesta relevancia para la sociedad española, algo muy lejano a su realidad. Sin embargo, el tema no era conocido por el público general, lo que muestra cuan desconectada estaba la península de la realidad imperial a razón de los procesos de emancipación de las colonias de América y Cuba apenas tiene impacto en la cotidianidad, a no ser por el regreso de los *indianos* y los posteriores años de guerra.¹⁵ Años después, con la intervención española en el Magreb, comienza a darse visibilidad a esta

¹⁵ Aquellos que regresaban de las Colonias, especialmente Cuba y Filipinas con una gran fortuna, a veces conseguida a través de actividades esclavistas. Muy utilizada en el hablar popular.

realidad política, vital para la construcción de la nación española tras perder sus colonias americanas.

Como *Frankenstein, Sab* es un doppelgänger de la autora, de quien Doris Sommer dice “Gertrudis managed to compose a doppelgänger out of traditionally incompatible characters” (1). Tula, al igual que Shelley creará un monstruo menos evidente a simple vista, pero con todas las características previsibles: orfandad, marginalidad, hibridez, y, sobre todo, características femeninas. De *Frankenstein* a *Sab* hay un camino largo, pero menos disimilar de lo aparente. La novela también está llena de *orphans and beggars*, apologías, subjetividades y dislocaciones. Además, Tula conocía muy bien la obra de Wollstonecraft, que publicó en su revista “El Álbum cubano de lo Bueno y lo Bello” (1860). Es un momento propicio para las hijas rebeldes y sus monstruos. El sueño de un país nuevo, ilusiona las mentes ilustradas, pero como siempre en estos casos, no todos están de acuerdo en qué o quién debe formar parte de la nueva república, especialmente en cuanto a raza se refiere.

Una novela defectuosa

En *Frankenstein*, los críticos encuentran un texto extraño, lo que Devon Hodges denomina “widely criticized as a flawed novel” (Hodges 156). Para críticos como Levine la obra es “radically uneven and awkward” (Baldick 12) o “not fully elaborated into rational, sequential art” (Baldick 27). Harold Bloom también la considera una novela fallida a pesar de la fuerza de su imaginaria. El motivo parece ser que no sigue las convenciones de la narrativa patriarcal, con secuencia y finalidad. De hecho, la obra está escrita en un ritmo parecido a lo que Irigaray denomina “parler femme”, una quiebra de estructuras tradicionales lógico- lineales ya que está diseñada en forma de círculos concéntricos. En este

sentido, incluso la forma es un *engendro* para aquellos devotos de Defoe, Richardson o Scott. Estos círculos se estructuran de la siguiente manera: En el año 17 Robert Walton, el primer personaje que aparece en la novela le escribe a su hermana Margaret *Saville* en Inglaterra desde San Petersburgo, desde donde piensa hacer una expedición al Polo Norte.¹⁶ Poco después le relata, desde su barco atorado por el hielo, la visión de una criatura (Frankenstein), “with the shape of a man, but apparently gigantic stature” (Shelley 16). Al día siguiente, flotando sobre un témpano aparece Víctor, quien persigue al monstruo, pero para Walton, “[h]e was not, as the other traveler seemed to be, a savage inhabitant of some desert island but a European” (16). La criatura es un Otro, a diferencia de Víctor, quien es uno de los suyos (europeo). Como podemos ver, ya existe el axioma imperialista. Walton va a conquistar el Polo Norte y el ente extraño debe ser un salvaje “no europeo”.

Walton cuida a Víctor y se convierten en confidentes, ambos simbolizan la razón del patriarcado, sed de conocimiento comprendido como conquista, *hybris* eurocéntrica y la sensación de superioridad intelectual ilustrada. Los dos son aspirantes a Prometeos. En un momento la historia cambia de narrador, Víctor le da su diario a Walton y por lo tanto es su personaje el que explica la historia. Asistimos entonces a otro círculo concéntrico, relatado por Víctor Frankenstein. Está lleno de sagas familiares, obvia prueba de legitimidad, y se narra que es hijo de Alphonse, prominente político ginebrino, casado en su madurez con Caroline Beaufort, huérfana y por lo tanto la primera de una larga retahíla de huérfanas. Las palabras “orphan and beggar” como bien analizaron Gilbert y Gubar, aparece multitud de veces después. Cuando Víctor es niño sus padres adoptan otra “orphan and beggar” Elizabeth Lavenza, prima suya y posterior prometida. Durante la obra es llamada “sister and

¹⁶ Supuesta alusión a su ciudad: “Sa ville”.

future wife”. Otro personaje importante es su amigo Henry Clerval, compañero de escuela y a decir de Harold Bloom, inspirado en la figura de Percy Shelley. Durante ese espacio de paraíso de la infancia y adolescencia, Víctor comienza a interesarse por las obras de alquimistas y nigromantes como Paracelso o Cornelius y Agrippa ante la desaprobación de su padre.

A los diecisiete años Víctor decide ir a estudiar a Ingolstadt, Alemania, conocida en el siglo XIX por ser sede de los iluministas y galvanistas resucitadores de cadáveres. Antes de partir, Elizabeth enferma y aunque sobrevive, Caroline, la madre de Víctor, se contagia y muere, expresando el deseo de que ambos se casen. Víctor acude a Ingolstadt y estudia sus materias, pero pronto pierde interés y decide dedicarse al estudio herético de la creación de vida. Comienza a obsesionarse y a recoger material de cementerios y fosas, olvidándose completamente de su familia.

Una noche de noviembre (el mes en que comienza el Terror en Francia) consigue finalizar su proyecto, resucita una criatura creada de retazos, escogidos cuidadosamente para crear un ser bello. Sin embargo, el resultado no es el esperado y Víctor huye. Se reencuentra con Clerval y cae enfermo un tiempo. Al recuperarse recibe extrañas noticias desde su casa, desde donde le cuentan que William, su hermano pequeño ha fallecido y que la culpable es Justine, la sirvienta, hallada con el anillo del pequeño. El juicio de Justine es un punto de inflexión en la historia, no solo porque muestra la inutilidad de la justicia sino porque Víctor ya sospecha de su criatura abandonada. Dos meses después, en el Montblanc, se encuentra a su monstruo y la historia vuelve a cambiar de narrador, creándose otro círculo. Ahora, el monstruo habla. La articulación del monstruo se convierte en el pasaje más poderoso de la obra. Relata una vida paradisiaca viviendo en los bosques donde contempla a una familia sin

ser visto, los De Lacey. Se autoeduca con la observación de la familia, que a su vez instruyen a una joven turca, y lee a Goethe (*Werther*), Milton y las *Vidas Paralelas* de Plutarco. Toda esta formación es crítica para su conciencia y autoconocimiento del monstruo. Un día, se contempla en un lago y se horroriza ante su imagen. Con gran resentimiento hacia su creador grita: “Who am I? What am I? Whence did I come? What was my destination? (117). Cuando decide darse a conocer solo crea rechazo y pánico ante los ciudadanos por lo que acude a su “padre” y le pide una compañera, un monstruo femenino. La narrativa oblicua del monstruo concluye y Víctor decide crear una mujer. Al meditar sobre el asunto, se da cuenta que la creación de una pareja podría dar lugar a una raza de criaturas monstruosas, destruye el proyecto y huye para reencontrarse con Elizabeth.

Pero el monstruo ya le había advertido: “I will be with you on your wedding night” (155). Y en su noche de bodas, Elizabeth es estrangulada por la criatura. Los hechos se precipitan y en una especie de juego policiaco se dedica a perseguir al monstruo por el mundo, quien va dejándole pistas. La persecución les lleva hasta el polo norte. Mientras Walton termina su narrativa el monstruo aparece ante el lecho de muerte de su creador. Le pide perdón y promete autoinmolarse ante Walton. Las últimas palabras de Walton antes de verlo partir son: “He sprang from the cabin window as he said this, upon the ice raft which lay close to the vessel. He was soon borne away by the waves and lost in darkness and distance” (207).

La figura de la mujer en el texto está ligada a la domesticidad y la tradición y como podrá verse posteriormente casi todas son ángeles o ángeles ambiguos. Sin embargo, defamiliarizando la narrativa como hace Shelley, el destino que cumplen las mujeres se torna en algo inadecuado, todas víctimas de Víctor y su criatura. El texto se plaga de

reminiscencias cuasi góticas, provocando un gran efecto de extrañeza. Parece como si la novela rechazara una identidad fija y jugara a múltiples rostros. Otra forma de desafiar las convenciones de la escritura masculina es negando al texto un final cerrado. Cuando el monstruo se aleja hacia el norte, promete suicidarse en una pira y, sin embargo, esta escena jamás es narrada. Tal vez Shelley esté utilizando el silencio y la ausencia como estrategia del “parler femme” donde la imagen femenina en el orden simbólico está definida por el silencio. En todo caso parece una de las estrategias no deliberadas en que las autoras románticas buscaban un nuevo lenguaje, que es el único modo, tal como dice Kristeva, de crear un nuevo yo. La novela no se cierra y esto desafía el concepto de unidad que caracteriza la supuesta coherencia patriarcal y la inmovilidad de la identidad. En todo el texto la forma parece subvertirse constantemente, lo que explica el rechazo de la crítica clásica a considerarla una novela bien escrita. En este sentido muchas críticas feministas como Barbara Johnson atribuyen la falta de coherencia y el rechazo de una identidad fija a la posibilidad de interpretarla como un sueño. En su prólogo (no aparecido hasta 1831) Shelley explica que su novela es un “transcript of the grim terrors of a waking dream” (Shelley XI). Si el inconsciente aparece como elemento textual, la lógica masculina es obviamente subvertida ya que se desafía el orden del logos y se entra en un texto que expone lo inadecuado del orden simbólico. En este sentido, el texto se convierte en femenino ya que como escribe Helene Cixous: “Can’t be predicted, isn’t predictable, and is therefore very disturbing” (Cixous 34).

El texto de *Frankenstein* es como su monstruo, una criatura hecha a pedazos, y además el monstruo cobrará vida propia y excederá los límites del texto. Continuamente rechaza convertirse en una novela al uso y transgrede la identidad fija, la secuencia y el

final. Al mismo tiempo está lleno de imágenes oníricas, alegóricas y extrañas que lo convierten como la criatura, en un híbrido: un híbrido vivo—muerto, lleno de doppelgangers, o creado como extraño *patchwork* a la imagen de su autora. La pregunta es ¿quién es el monstruo en *Frankenstein*? ¿Qué representa su constante otredad y como está la figura de la mujer manifestada? Si seguimos las teorías de Gilbert y Gubar, la respuesta no es sino que todos los personajes tienen algo de mujer, y como representante total de lo que es una mujer autora, sin lenguaje y sin herencia en un mundo. Otros críticos, como Cynthia Pon, basándose en Haraway lo consideran una figura femenina para un nuevo humanismo, mientras que para Ellen Moers o Barbara Johnson lo consideran un “birth myth” y una parábola de la hybris científica del momento que arrincona los ideales domésticos. Anne K. Mellor lo ve como una crítica feminista a la ciencia, especialmente a los experimentos de Erasmus Darwin y sus métodos galvánicos. Frankenstein significa muchas cosas para distintas personas desde el doble del ser, la reacción al cientifismo, o una crítica al mito Prometeico. En todo caso, desde una perspectiva feminista y postcolonial se trata con todos estos temas, en la medida en que todos tienen cierta razón de ser, pero, sobre todo, se enfoca en la creación de un monstruo femenino, a partir del mito de Eva en *Paradise Lost* de Milton y en la influencia de las tesis de Wollstonecraft y Godwin en su creación. *Frankenstein*, entonces, inicia la historia del monstruo que surge de la pluma de una mujer como parte de una saga de monstruos. Esta saga, a su vez, engendra una “hideous progeny” (Shelley 3), que se le va de las manos y que no puede obviar su situación entre el género, la clase y en cierto modo la raza.

Los padres “ausentes” y omnipresentes

Si la figura del monstruo es, entre otras cosas, una alegoría de la mujer autora durante el siglo XIX —tal y como afirma Gómez Castellanos—, resulta vital trazar una biografía no convencional de las autoras en que se analice el marco histórico y, sobre todo, cuáles son sus padres literarios en un mundo en que las autoras buscaban figuras paternas que legitimaran sus creaciones. En el caso de Shelley, la figura de su padre, William Godwin, es ineludible. Uno de los actos más comentados de Godwin fue la publicación de su relación epistolar con la de Mary Wollstonecraft, que puso en evidencia no solo las ideas de Wollstonecraft sobre el gobierno y la revolución social, sino su vida sexual fundamentada en el amor libre. Esa exposición de su vida privada escandalizó todavía más a la puritana sociedad inglesa que la tachó más de *whore* que de filósofa y, con algunas excepciones entre los radicales, se convirtió en autora non grata.

Nos encontramos en el momento del auge de la novela jacobina y de la novela gótica, por lo que entre las influencias de la joven, entonces Mary Godwin, tuviera como “Padres autorales” textos de ambos géneros. Aunque es posible que el auge de novela gótica tuviera algo que ver en la narración de los eventos en la vida de Mary, lo cierto es que sus biógrafos narran cómo iba a la tumba de su madre a leer sus obras, lo cual es, sin duda una imagen que calificaríamos de gótica. Esta imagen está ligada a los textos que leía, que marcan el origen de la monstruosidad en su posterior creación literaria. Los textos que Mary lee junto a la tumba de su madre resultan ser, entre otros, los de sus propios padres. Uno de los textos que lee Mary es un ensayo denominado *Historical and Moral view of the Origin and Progress of the French Revolution* (1794). Este panfleto era una contestación a los escritos de Edmund Burke que habían calificado a la revolución de monstruosa y monstruosa la nueva constitución. En este contexto, Wollstonecraft explica que la culpa del

“terror” la tenía la propia aristocracia y que, a causa de ésta, “man appears to be a hideous monster” (Wollstonecraft 34). Para William Godwin, lo monstruoso era inherente al gobierno, y por lo tanto sus escritos son tildados de anarquistas. Según Chris Baldick, es en este contexto de alarma y extrañeza que ya podemos leer el marco de la historia de Frankenstein, como un “gulf between project and abortive outcome, (...) a crucial discrepancy which English radicalism had to explain to itself in 1790” (Baldick 25). Como la revolución, el monstruo también muestra la discrepancia entre un proyecto y una realidad abortada. Mary Wollstonecraft también había publicado el famoso “A Vindication of the Rights of Women” por la cual había sido atacada como monstruo ella misma. Las lecturas de sus padres crearon en Shelley lo que Gilbert y Gubar denominan una bibliogénesis, en la que comienza a crear su sujeto autoral a partir de sus lecturas. Las hijas de Godwin, Mary, Fanny y Clair, tuvieron el privilegio de escuchar declamar a Wordsworth, Blake y Coleridge desde bien pequeñas y en su propia casa. Su sentido de la realidad es totalmente romántico en el sentido históricamente contingente de la palabra. Tal vez la influencia de Wordsworth la coloque en la ecocrítica con sus pastores y mendigos, pero su mayor impacto viene de Coleridge y su *Rhyme of the Ancient Mariner* (1789). En la misma novela, se ve esta influencia cuando Víctor, después de huir de su criatura monstruosa, corre por las calles de Ingolstadt repitiendo:

Like one who, on a lonely road
Doth walk in fear and dread,
And, having once turned round, walks on,
Because he knows a frightful fiend,
Doth close behind him tread

Coleridge, *The Rrhyme of the Ancient Mariner*, 1789

La expulsión del Paraíso

Uno de los libros que tuvo más influencia en las lectoras del XVIII y XIX, aparte de los textos de los ilustrados, es el poema épico del poeta puritano inglés John Milton, *Paradise Lost* (1667). En esta obra Milton narra la historia de la creación siguiendo las doctrinas puritanas de la época narrando la caída de Satán/Lucifer, convertido en protagonista y la influencia de Eva, quien protagoniza la épica doméstica, volviéndose el centro de toda la culpa de la caída, mientras que Satán es presentado como un modelo de carisma que servirá de inspiración a los románticos y su adaptación de las figuras prometeicas y satánicas. A lo largo de todo el siglo XVIII la sombra de la épica de Milton y los cuadros en que se representa su imagen como hombre ya ciego, dictando o escuchando a sus hijas, se vuelve una de las mayores influencias del canon británico y posteriormente occidental. Lo anterior es patente en todas las imágenes de “Las hijas de Milton”, representaciones pictóricas en las que se aprecia al poeta ciego rodeado de sus hijas lectoras/escribientes, a quienes se les adjudica un carácter servil. Por otra parte, estas imágenes eran muy conocidas por las escritoras decimonónicas británicas, quienes se prefiguran como hijas simbólicas y receptoras de la misoginia inherente en su épica. La imagen de la misoginia está representada en la figura de Eva y Lilith, quienes representan una imagen de la femineidad simplemente asociada a la depravación y el engaño. Esta es la imagen que, según Gilbert y Gubar, las autoras del XIX tenían de sí mismas. Según las mismas, *Frankenstein* es una versión invertida de *Paradise Lost*. Para Harold Bloom, en las lecturas románticas de Milton:

... (and *Frankenstein* is implicitly one such readings) this double identity of Prometheus is a vital element. (...) Blake, (...) saw Milton's Satan as a Prometheus gone wrong as desire restraint until it became only the shadow of desire, a diminished shadow of creative energy. Shelley went further in judging Milton's Satan as an imperfect Prometheus inadequate because his mixture of heroic and base qualities engendered in the "pernicious casuistry" inimical to the spirit of art. (Bloom 3).

La influencia de Milton es por lo tanto vital en todo el texto de Shelley y las autoras del XIX. Otras de las obras que influirán en Shelley son *Vidas Paralelas* de Plutarco, que es una legitimación de la autoridad masculina creativa, *Gulliver's Travels*, la mordaz sátira de Jonathan Swift sobre la modernidad y también un libro cargado de misoginia y *Werther* de Goethe, que narra las desventuras de un joven por amor y se convierte en un "manual de conducta" de cómo los jóvenes románticos, influidos por la exaltación de la pasión debían amar y ser amados. Pero la obra, que marca el contexto al que se opone el romanticismo inglés y que sin duda entra en diálogo con *Frankenstein*, no es otra que *Paradise Lost*. El texto de Milton, marca toda una generación de escritoras convirtiéndose en la figura paterna autoral contra la que rebelarse o ceder, o tal vez las dos cosas, creando por lo tanto un contexto de ansiedad inigualable. Los ecos miltonianos estarán presentes en la obra de todos los románticos ingleses, como autoridad contra la que levantarse, más también como originador de mitos.

Con toda esta herencia literaria tras de ella, y huérfana de madre, Mary Shelley, se escapa y vive sus amores prohibidos con el poeta Percy B. Shelley con el que vivirá "en pecado" hasta el suicidio de su esposa Harriet. A causa de su acción, su padre la rechaza,

con lo que la sensación de orfandad se agudiza. Es en aquel momento que el mito de Frankenstein se crea. Según Gilbert y Gubar, Mary Shelley vive “envuelta en una espiral de sexualidad” (156), que pone en evidencia la relevancia del cuerpo como condición de posibilidad de una escritura femenina. Para construirse como sujeto, Shelley recurre a lo que Irigaray ha denominado como mimesis, estrategia que permite que su voz pueda ser escuchada. Para tal propósito, debe aceptar el rol que la cultura imperante le otorga. Esta mimesis, entonces, se crea presentándose a sí misma tal y como el patriarcado la había definido. Shelley, entre lo que se consideran gigantes literarios, tiene la osadía de “attempt the pen” y atreverse a crear no sin antes manifestar que el motivo de su escritura es un acto de obediencia a la voluntad de su esposo. En palabras de Shelley: “[m]y husband was from the first anxious that I should prove myself worthy of my parentage” (6), y en la introducción a su segunda publicación, de 1831, ya parecía mimetizarse con el entorno patriarcal, al pedir disculpas preguntándose: “[h]ow can then a young girl, come to think and dilate upon such a hideous idea” (Shelley 5). En la segunda edición, ya muertos Byron y Percy Shelley y debiendo ocuparse del bienestar de su único hijo vivo, la autora intenta alejarse del radicalismo de los años de Villa Diodati. Aquí Shelley ya parece querer definirse como “ángel”, insertándose ya en una dualidad en que su discurso literario parecía irrelevante. La extrañeza ante el hecho de que ella hubiera creado *Frankenstein*, se inserta en la categoría de Joanna Russ, de que “Lo escribó, pero no debería haberlo escrito”, además de también cualificar para decirse “ella no lo escribió”, ya que hubo dudas sobre su autoría y “lo escribió, pero solo está en el canon por un motivo y muy limitado”. Sin embargo, y como explican sus orígenes y la extraña y transgresora creación de su voz como sujeto literario, no parece que la inofensiva y dulce Mary fuera un ángel doméstico en ningún

sentido. Los ecos monstruosos ya existentes en una generación previa a la suya, reverberan demasiado en toda su obra.

El Monstruo habla

La mujer autora del s. XIX es, según Gilbert y Gubar, huérfana de modelos autorales: sus únicos modelos legitimadores son masculinos. Anteriormente se ha mencionado cómo Shelley, huérfana de madre, crea una bibliogénesis a través de las lecturas de sus padres. Otros libros, como *Paradise Lost*, *Gulliver's Travels*, o las *Vidas paralelas* de Plutarco, modelan su registro escritural. Por consiguiente, Shelley es receptora y reproductora de dicho registro a través de la lectura, del mismo modo que lo hará el monstruo de *Frankenstein*. Cuando Víctor huye dejando a su criatura abandonada, ésta no tiene más remedio que transitar errante hasta encontrar solaz. Este solaz lo halla en el bosque en que se encuentran los De Lacey, una familia sobre cuya base construirá su identidad de forma mimética. Podemos considerar, entonces, que la bibliogénesis de Shelley reverbera en la constelación de libros alrededor de la cual gravitará su monstruo. De hecho, los libros que el monstruo leerá son *Las tribulaciones del joven Werther* de Goethe, las *Vidas paralelas* de Plutarco y *Paradise Lost* de Milton. Estos libros son misóginos, siendo la obra de Goethe, de acuerdo a Gilbert y Gubar, un manual de instrucción del amor según lo conciben los románticos.

En cuanto a las *Vidas paralelas* de Plutarco, asistimos a la legitimación histórica de la tradición heteropatriarcal, sustentada en la exaltación del estratega, el guerrero y aquellos que representan formas unipersonales de poder. Todo aquel ser diferente y/o disidente de esta imagen histórica monolítica es excluido. En ese orden de ideas, la exclusión de la mujer

y de, peor aún, aquél que emula a la mujer—el ser más abyecto, según Gilbert y Gubar— es inevitable, e incluso necesaria en el proyecto homogeneizante de la historiografía.

Siguiendo con la cuestión histórica y remitiéndonos al “parler-femme” de Luce Irigaray, uno de los puntos a los que la teórica belga alude es la falta de definición de la mujer en el contexto de la identidad cultural histórica. La carencia de una tradición de discurso como la del patriarcado, además de una tradición de divinidad, como aquella a la que se refiere Milton, sitúa a la mujer como huérfana de modelos. La mujer autora no tiene una tradición ni unos referentes a los que imitar, por lo que la metáfora de la orfandad, visualiza su situación en el contexto del patriarcado.

Cuando seguimos la pista a las palabras del monstruo a través de la novela, descubrimos un ser extrañamente plagado de femineidad. Al final de la novela, el monstruo se reencuentra con su padre-madre-creador e inicia un episodio de confesiones. Su descubrimiento de ser una criatura caída, sin tradición e históricamente huérfana en el que inicialmente se compara a Adán: “Like Adam, I was apparently united by no link to any other being in existence; but his state was different from mine” (Shelley 14). Se transforma ya que poco a poco se da cuenta que el modelo masculino de legitimidad no le sirve, por lo que procede a compararse con Satán: “Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition, for often like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose...Accused creator! Why did you form a monster so hideous that even you turned from me in disgust!” (43). El discurso, como el del ser descastado y desplazado de la humanidad, es igual al que ofrecían los manuales monstruosos de la iglesia que *monstruizan* a la mujer. Sin embargo, Satán es poco monstruoso ya que “my form is a filthy type, more

horrid even from the very resemblance. Satan had his companions (...) but I am solitary and abhorred" (45).

Como afirma Donna Haraway, la humanidad y la creación de otredades se desarrolla a expensas de lo considerado "no humano", como era la figura de la mujer después de su exclusión de los derechos universales y como lo percibían las intelectuales que lucharon por estos. Como afirma Cynthia Pon: "Until very recently, those who suffer, who do not own their own identity or property, are assumed to be voiceless, incoherent, capable at best of being represented by those who command the master-trope, the master language (such as Shakespeare's Caliban)" (Pon 149). Como es obvio, la mayoría de las mujeres iletradas no poseían el "master-trope" y las que de repente tienen acceso al discurso resultan monstruosas. Según Haraway, los discursos del sufrimiento "are constituted differently by those who have been dismembered or displaced" (Haraway, "Ecce Homo" 45). ¿Que ser existe más desplazado que el monstruo o la mujer marginada? La teoría de Haraway es que las narrativas históricas como la de Plutarco, de género masculino, están en crisis. Los cuerpos desarticulados de la historia están reivindicándose, y en estos entran las mujeres silenciadas, alienadas y los monstruos de su imaginación. La plática del monstruo a su creador es una súplica existencialista sobre la cualidad de su ser, en la que existen ecos kantianos. Por este motivo es tan importante recalcar la bibliogénesis del monstruo, ya que es la misma de Shelley y en cierto modo la misma de los románticos de su época. Sin embargo, la recepción del monstruo es más similar a la de Shelley, no está legitimado por ninguna de estas historias. En cierta manera Shelley adopta aspectos del idealismo alemán para su personaje en los que la cuestión de la fealdad, que en la mujer es tan importante, juega un rol determinante. Si Shelley se había sentido inapropiada por sus continuos

embarazos y abortos durante la creación del monstruo, este hace de su fealdad el motivo de su auto-odio. La autora había pasado gran parte de su juventud en Escocia, patria mítica de los avatares ingleses del idealismo alemán, donde había sido influida por las tesis de Kant que los románticos repetían. En sus reflexiones sobre la estética de Kant ya indica que la suma de los elementos bellos no crea belleza y eso es precisamente lo que sucede con el monstruo y obviamente con las mujeres autoras.

¿Una figura femenina de la humanidad?

En el contexto de finales del XVIII en un espacio ilustrado, humanista que dio lugar a la declaración de derechos, descubrimientos de la ciencia y fe en el progreso, también se crean una serie de residuos humanos y nacionales que se conectan con el sufrimiento y la aniquilación. Según Haraway estos “disarticulated bodies of history” (“Ecce Homo” 54) son posibles figuras de responsabilidad y conexión. Personajes como Sojourner Truth, la esclava, llevan los signos de “broken and suffering humanity” y tienen un poder que deriva de la generación de discursos múltiples, que se significan en ambigüedad, contradicción y posible esperanza (“Ecce Homo” 87). Sus historias derivan su poder de “signifyng -in ambiguity, contradiction, stolen symbolism and unending chains of noninnocent translation of possible hope (“Ecce Homo” 87). Haraway busca una figura de la humanidad en la historia que no sea masculina, bienestante, blanca y europea. En el texto de Shelley aparecen dos personajes que representan la humanidad masculina, europeos, burgueses y con sed de ambición. Y sin embargo “Feminist humanity must have other shapes, other gestures”. (“Ecce Homo” 35)

Al principio de *Frankenstein* Walton escribe a su hermana su voluntad de emprender su “heroic quest”. Este tema es una tradición épica masculina pero como afirma Cynthia Pon, en el caso de la fallida épica de Shelley, no hallamos aventuras fascinantes sino más bien una gris parodia de fracaso y soledad. En realidad, Walton narra su grandilocuente plan a su hermana y se queja de no tener amigos. Sus compañeros de barco no son sus iguales, lo cual ya plantea una punzante realidad sobre las verdaderas naciones. Y de repente, después de ver pasar a un salvaje *Calibán*¹⁷, sin duda de una isla perdida, encuentra alguien que “was not, as the other traveler seemed to be, a savage inhabitant of some undiscovered island, but a European” (21). Obviamente lo masculino universal tiene una imagen definida que intersecciona género, clase y raza y todo lo demás son otredades. ¿Está Shelley dibujando la única cara del humanismo universal? ¿Acaso no ha sido ella una *quest-seeker*, tan o más erudita que sus contemporáneos y no se siente reflejada? ¿Está denunciando la Hybris masculina de conquistador e influenciada por su madre acogándose a una domesticidad radical que no rompa la comunidad, como sí hacen las gestas masculinas? Los textos estudiados son tan contradictorios que también las preguntas son vacilantes, más hay algunas respuestas que se me antojan claras. La revolución doméstica de Wollstonecraft es importante para Shelley, está claro que como las revolucionarias se siente excluida del proyecto de nueva humanidad y, por último, a pesar de ser este un libro totalmente secular, la transgresión prometeica y la arrogancia de Víctor desean: “A new species would bless me his creator and source” (49), son una mala profecía que como la griega está condenada al fracaso. El desplazamiento de la mujer para engendrar produce la criatura maldita. Pon comenta al referirse a la charada de cuentos en Vila Diodati; “Masculine humanity once

¹⁷ Utilizaré el nombre para referirme a los sujetos coloniales monstruosos, como hace la crítica postcolonial latinoamericana con los personajes de *The Tempest*.

more sets off on a venture, while Mary Shelley, the only woman in the circle and pregnant for the third time, labors to complete her work -we are told-in awe and anguish. Could the anguish be in part a recognition of the unequal task of parenting? A task that parallels the overseeing of a literary progeny?" (153). La humanidad masculina usurpa la femenina y cuando los resultados son los de la diferencia, es incapaz de aceptarla.

¿Crea Shelley una figura de humanidad femenina? Uno de los pasajes más comentados de la novela es la creación de una criatura femenina para acompañar al monstruo en su soledad. Y si bien Víctor accede al principio, en un ataque de miedo la destruye y arroja al mar. El miedo a perder el control sobre su saga y ser responsable de una nueva raza de monstruos acaba con la esperanza de la criatura de tener una compañera. Víctor que ha dado a luz con "painful labors" (27) es incapaz de tener una hija, al igual que el Dios de Milton, no crea una mujer, sino como ser menor. El desmembramiento de la novia de *Frankenstein* no es, como dicen algunas críticas, un sujeto oprimido de la historia como fuera Sojourner Truth, sino que es la primera víctima femenina de la ciencia que llega, una cyber mujer destinada a ser destruida, un monstruo de laboratorio destinado a ser conejo de indias, una replicante, tal vez, ya con historia y sentimientos, que siguiendo el orden del patriarcado no llega a tener representación propia ni siquiera de lo abyecto. Una figura femenina, sí, pero fallida, hasta que alcance su propia búsqueda, (*quest*). Para Mary, el humanismo ya ha roto su cadena del ser, por eso busca nuevas figuras y encuentra nuevas distopías.

Ángeles y monstruos

Shelley no será una escritora convencional y de hecho varios de sus libros como *The Last Man* o *Matilda* son distopías científicas o en palabras de Kingsley Amis, “[n]ew Maps of Hell”.¹⁸ Pero eso sucederá después del radicalismo y los tiempos de *Frankenstein*. En el texto tenemos, al igual que en *Sab*, numerosos ángeles, que nos dicen más de los monstruos que estos mismos. Estos ángeles serán víctimas de las circunstancias y de la ambición del moderno Prometeo, Víctor. Su madre, Caroline ya es “angel mother” y Elizabeth, su hermana-prometida es un “being heaven sent” (34). Esta criatura celestial se convertirá en la “sister and friend” (22) de Víctor y en su “pretty present” (35), hasta que él mismo la destruya a través de su criatura, en una escena de tintes homoeróticos. Como apunta Fred Botting: “angels can harbour monsters” (7) y este hecho pondrá en evidencia la falsedad y arbitrariedad de las construcciones de género. La figura de Justine, una “orphan and beggar” que la familia adopta como niñera es falsamente acusada de matar a William, el hermano pequeño de Víctor. La Justine que la sociedad verá como monstruo, pondrá en evidencia ante el lector la injusticia de las leyes patriarcales y la justicia en general, cuya puesta en escena cuestiona los modos de representación social. La supuesta república ejemplar, de la que los personajes hablan con orgullo demuestra como “women are made monsters” a través, entre otros fenómenos, de los juzgados, las leyes y los manuales de género. La criatura contempla la falsedad e injusticia de las prácticas sociales y pasa del entusiasmo por las doctrinas de sus libros al desencanto del mundo simbólico. En sus reflexiones

¹⁸ *New Maps of Hell* es el nombre dado a una recopilación de ensayos por Kingsley Amis, publicado en 1960 y donde presenta una crítica distópica, a través del análisis de textos de ciencia ficción. La frase se convirtió en idiomática en la cultura popular y ha sido utilizada para dar nombre a discos de rock y otros productos contraculturales.

cuestionará cómo el orden patriarcal maneja la sintaxis y el código lingüístico para que la acusada, en este caso subalterna, no pueda hablar.

En cuanto a Víctor, permanece cínicamente callado mientras aprehende que “men are blind to a million circumstances, which call forth in a woman sedulous attention” (120). La arbitrariedad de la palabra y el colapso de las instituciones, son las que crean la posibilidad de monstruos. Elizabeth, afirma:

I no longer see the world and its Works as they before appeared to me. Before I looked upon the accounts of vice and injustice that I read in books overheard in others, as tales of ancient days, or imaginary evils; at least they were remote and more familiar to reason than to the imagination; but now misery has come home, and men appear to me as monsters thirsting on each other's blood. (92)

Elizabeth, se encuentra en el momento blakeano de la inocencia a la experiencia.¹⁹ Su otredad le permite, como al monstruo, empatizar y crear una episteme no basada en la supuesta infalibilidad de la ley. Mary Shelley, vivía en un mundo de radicales y estaba acostumbrada a este tipo de comentarios sobre la justicia, pero para un público convencional esta afirmación es muy peligrosa, defamiliariza y se inserta en lo monstruoso, cuestionando al *status quo*. En su segunda edición de 1831, Mary, consciente de un cambio social hacia un contexto más conservador, intentará aparecer menos “radical” ante la opinión pública y se justificará con toda una serie de apologías.

Feminismo crítico e imperialismo

¹⁹ Relativo a los poemas de Blake, *Songs of Innocence, Songs of Experience*.

Can the Subaltern Speak? A veces no, pero puede llevar a cabo una representación como hace la criatura hasta que ayudado por los de Lacey y Safie aprende a hablar. ¡Y como habla! El manifiesto de *Frankenstein* es uno de los efectos más impactantes de la novela, y al dotar de articulación al marginal, lo centra un poco. El texto de Shelley, de acuerdo a Gayatri Spivak, “remains cryptic, I think, mainly because it does not speak the language of high feminism within English literature” (“Three Women’s Texts” 254). A pesar de que yo considero que existe algo de alegoría autobiográfica en el texto, en esta instancia voy a enfocar el libro en el contexto del *worldling* de la identidad de la literatura inglesa. Y en este sentido no es un texto agresivamente imperialista.

Según Spivak, las oposiciones binarias de género se han disuelto en el laboratorio de Víctor. El enemigo de Víctor sería Dios y la mujer su rival. Al destrozar a la mujer monstruo destroza la fisiología femenina. Todo por su alineamiento con el imperialismo racial, que desde el laboratorio también puede controlar. Esta misión social eugenésica está en consonancia con los discursos del XVIII entre ellos, los de Rousseau.

Toda esta crítica bioética presenta la visión utilitaria de Shelley sobre la estructura social, que algunos ven conservadora, de tratar todas estas cuestiones en un ámbito comunitario. La misma Spivak ve la relación de los tres amigos como las tres partes del sujeto humano que propone Kant: Víctor, la filosofía natural (equivocada); Clerval, la razón práctica; y Elizabeth “the aerial creation of the poets” - which according to Kant is “a suitable mediating link connecting the realm of the concept of nature and that of the concept of freedom... (which) promotes *moral* feeling.” (F, pp.37, 36) (Spivak, “Three Womens Texts”, 907). Pero es obvio que este esquema no les funciona. El problema es mantener los géneros separados para que la mitad de la población permanezca en la ignorancia. Si las

mujeres burguesas, que pueden, acceden a modos críticos de pensamiento, todo un mundo de intereses creados se desintegra, y eso tiene a algunos hombres en plena histeria.

El texto sigue desbordándose, las cartas a su hermana, la señora Saville (que significa su ciudad) son unívocas, ya que no escuchamos su voz. La referencia a su ciudad es como una metáfora del mundo occidental al que se remite para contar su historia desde los límites de la "civilización". Walton nos narra, a través de sus cartas a Miss Saville, como el monstruo, después de testimoniar la muerte de Victor, jura inmolarse, pero jamás somos testigos de tal escena. Está más allá de los límites, el monstruo no los tiene. Lo único que sabemos es que está "lost in darkness". Su lugar, no está definido, con lo cual en cierta manera ha ganado la batalla al nuevo sistema de control.

Ecofeminismo

Los temas y los escritos sobre *Frankenstein* son incontables, por no hablar de las adaptaciones, cine, teatro, erótica y su utilización para los productos no naturales. Frankenfoods, frankefemas (en lingüística) y así sucesivamente. La mayoría de nosotros, o al menos mi generación, no podemos disociar su imagen de la de Boris Karloff en la película de 1943. Ha habido muchas versiones y a nivel visual, pero Karloff es el más popular. En 1995 Kenneth Branagh dirigió y protagonizó una versión fiel a la novela de Shelley, que recogía muy bien el ambiente de la época, pero fue un fracaso de público. Y aunque Karloff haya quedado como icono, el monstruo en realidad no es un torpe demente sino un ser articulado y reflexivo. En realidad, es humano, muy humano, y proyecta el pathos y la dignidad necesaria para ser un ser ambivalente. Chris Baldick lo compara a los replicantes de *Blade Runner*, donde una corporación crea unas máquinas iguales a los

humanos, con fecha de caducidad y que al desarrollar sentimientos se rebelan y quieren alargar su vida. Este sería todo un debate que por espacio y tiempo no puedo realizar ahora, pero me pareció relevante dotar al lector de esta referencia, ya que ¿quién no tiene fecha de caducidad?

Los temas éticos, genéticos, biogenéticos son interminables. También los bibliográficos ya que considero que *Frankenstein* es una representación de la Eva de Milton, pero también de Mary Wollstonecraft, Olympe de Gouges, y todas las anónimas que lucharon por sus derechos y fueron expulsadas del paraíso del poder. También considero que representó una búsqueda por una humanidad femenina y que, desde luego, como su creadora, surge del “Feminist Standpoint” de una episteme distinta.

En un texto de Katey Castellano, “Feminism to Ecofeminism. The Legacy of Gilbert y Gubar’s Readings of Mary Shelley’s *Frankenstein* and *The Last Man*” (2010) se revisa el texto en *The Madwoman in the Attic* y se crea un modelo politizado de crítica abierto a las nuevas generaciones. En *Frankenstein*, se percibe una condena a la tecnología y la industrialización. En el último libro de Mary Shelley, *The Last Man* (1826), se narra “a contradictory but compelling story of the perils of human interdependence, connected to ecological balance and impending disaster.” (Castellano 78). En la novela se desata una pandemia que acaba con casi toda la raza humana, algo que el ecofeminismo considera consecuencia de la conciencia masculina de poder. En la tradición de Wordsworth y su *Green pastoral*, la ciencia ficción de Mary añade un tono profético y avisa de la visión androcéntrica del éxito y el progreso. Anne K. Mellor considera *Frankenstein* “a Feminist critique of science” (79).

Cuando al principio de *Frankenstein* el lector se encuentra con Walton y Víctor, el primero afirma: “satiare my ardent curiosity with the sight of the world never before visited...and tread a land never before imprinted by the foot of man” (7). La autora “calls attention to the masculinist psychosexual dynamics that motivate Enlightenment discovery” (23). La lógica de entrar en un territorio virgen es la misma del profesor Waldman, el único que accede a trabajar con él, y sus cadáveres. Waldman afirma que quiere científicos que: “penetrate into the recesses of nature, and show how she Works in her hiding places...” (28). Se asocia la naturaleza con lo femenino, no por su visión esencialista, sino por asociarla a un ente pasivo: “receptacle of male desire” (Mellor, “A Feminist Critique” 82). Al condenar la tortura y muerte de animales que realiza Víctor para su proyecto, Shelley considera la voluntad de colonizar y explotar lo primitivo como la causa de la objetivización científica y descubrimientos. Mary ha comprendido la complicidad de la apropiación científica de la reproducción con el capitalismo imperialista.

Recordemos que la criatura exige una compañera para marchar a Sudamérica y crear “everlasting generations”. Pero en este proceso él no será el creador y la novia jamás se termina. Es este un momento básico para el libro y el contexto de la obra. El hombre que desea tener control completo sobre la reproducción y la medicina supervisará los “bodies that matter”. La ambición de Víctor es una anticipación a “what Vandana Shiva has called “the ultimate ecological crisis” fabricated by the collusion of scientists and capitalists” (Castellano 84).

En las dos novelas de Shelley, *Frankenstein* y *The Last Man*, la naturaleza se venga. Shelley, como Wordsworth, imagina la naturaleza en femenino, pero esta es tan cambiante que convierte a un ángel en un monstruo violento. Esta representación de género es muy

común en el XIX, pero no deja de ser una construcción cultural. En todo caso es cierto que la visión que Shelley parece favorecer es la pastoral doméstica e igualitaria. Esta es su visión ideal, pero ni en *Frankenstein* ni en *The Last Man* se llega a este estado a causa de la lógica de dominación masculina. Ambas novelas son apocalípticas, Shelley no es Austen, aunque en sus últimos años se victorianiza. Sin embargo, a pesar de su visión distópica, Castellano considera que Shelley, “imagines epistemological alternatives to masculinist scientific discourse” (91).

Gómez de Avellaneda: La búsqueda del sujeto y la creación de otro monstruo

El cuestionado romanticismo español no se inaugura oficialmente con fuerza hasta 1834, con el regreso de los exiliados liberales.²⁰ Se consolidó como respuesta a la demanda de reformas liberales. Tres fueron los escritores que dejaron imágenes del yo moderno, históricamente contingente, Larra, Rivas y Espronceda que trajeron de Europa modelos de subjetividad romántica adaptables a la idiosincrasia ibérica. La subjetividad romántica, por supuesto, estaba basada en modelos únicamente masculinos y además fueron muy reacios a la posibilidad de autoría femenina. Poco después, Gertrudis Gómez de Avellaneda hacía su aparición en la sociedad literaria, que a pesar de ser *la república de las letras* estaba gobernada por lo más reaccionario de la cultura, y la joven se encontró con un terreno hostil, arrogante y arraigado a su pasado. Como sujeto escritor y mujer se encontró con un terreno baldío, pero la relación con la *hermandad lírica*, algunos mentores como Hartzenbusch o Breton de los Herreros y la tutela de la reina ayudó a que pudiera presentar paradigmas del

²⁰ Algunos autores, como Rosa Chacel han afirmado que el romanticismo como movimiento estético y cultural no influyó en la cultura peninsular.

yo romántico femeninos. Sus madres autorales incluyen a Wollstonecraft, Staël y por supuesto George Sand, de la que había heredado la idea del matrimonio como institución negativa, que contribuía a la esclavitud de la mujer. También entra en contacto con la ya mencionada *hermandad lírica*, posicionándose en un círculo de solidaridad femenina pero también mostrando discrepancias en cuanto a la búsqueda de la subjetividad. Tuvo contacto y discrepancias con Carolina Coronado, pero una buena relación con Cecilia Böhl de Faber, a pesar de sus posturas aparentemente diferenciadas sobre la situación de las mujeres.

Gertrudis Gómez de Avellaneda representa, según la tradición, la autora romántica por excelencia. En ella se aúnan no solo el deseo de creación y la búsqueda de un sujeto femenino que diera voz a las inquietudes del nuevo individualismo romántico, sino también una biografía plagada de eventos que para los críticos ilustraban lo que el paradigma de la época considera como una vida representativa del espíritu romántico. Curiosamente, la fuente más fidedigna de datos sobre la autora no son sino sus propios escritos y epistolario, que demuestran la personalidad de la autora sin tener que someterse a una estructura convencional y ajustándose a una supuesta audiencia. Varios autores, entre los que destacan Pastor Díaz (1850), Ballesteros (1940) y Bravo Villasante (1949) han detallado lo que, a todas luces, en palabras de la segunda crítica constituye una vida romántica. Avellaneda nace en Puerto Príncipe, hoy Camagüey, en 1814. Es hija de un militar español y una rica hacendada cubana. Su vida es, por lo tanto, una vida de privilegio en la que destacaba la posesión de esclavos que posibilitaran que las mujeres pudieran dedicar menos tiempo a quehaceres tradicionalmente inscritos en el ámbito del hogar, aun entre las clases más acomodadas. Su padre fallece y su madre se casa en segundas nupcias, hecho que provoca un manifiesto rechazo en Tula, como se la denominaría familiarmente, a lo largo de su vida.

A la joven Tula le preparan un compromiso matrimonial que ella rompe al sentirse atraída por un joven llamado Loynaz, y se escapa a casa de su abuelo, situación que ya muestra el carácter rebelde y desafiante de la autora. Poco después, la familia decide ir a España. En aquel momento Avellaneda estaba dotada de una educación muy superior al de las mujeres de su época. Hay que recordar que no se propiciaba ninguna lectura que pudiera considerarse dañina y que eran las lecturas devotas las únicas habituales en el ámbito femenino. La idea del matrimonio como perjudicial para la mujer parece marcar la ideología que Avellaneda presentará en sus obras recurrentemente. La dualidad de ser mujer y cubana, también estará representada en sus obras, que pueden enmarcarse bajo una figura autoral perteneciente a la ya citada “doble minoría”, una especie de híbrido que ayuda a formar su sujeto creador y así a definir su voz. También es relevante considerar, al igual que sucedió con Shelley, la importancia del eco de los ideales de la revolución francesa. Durante la vida de Avellaneda, eran muchas las voces que se lanzaban contra la pertenencia de Cuba al estado español y a favor del abolicionismo. La crítica de un sistema social injusto era idea muy común en su época, pero se antojaba atrevida en boca de una mujer en la península. Se acababa de terminar la década ominosa protagonizada por la figura de Fernando VII y el apoyo a los ideales liberales anti-absolutistas se convirtió en otro *leitmotiv* de su discurso, lo que ayudó a crear su imagen de rebelde.

En España, Avellaneda se encuentra con un mundo muy distinto al que había dejado en Cuba. Primero reside en La Coruña, ciudad que le impacta a causa de su pobreza y sin duda le ayuda a crear su incipiente conciencia social. En Galicia afirma: “yo no había visto este exceso de miseria y degradación humana” (Avellaneda 34). Allí conoce a un nuevo pretendiente, pero le rechaza entre otras cosas porque “no gustaba de mi afición al estudio y

era para él un delito que hiciese versos” (Avellaneda 166). Poco después parte para Lisboa, ciudad relevante para este estudio ya que en esta se pondría en contacto con la cultura inglesa, desde donde parte para Cádiz, lugar que le fascina. En un pueblo cerca de Sevilla, reside varios meses con un familiar y allí recibe otra propuesta de matrimonio que de nuevo se permite rechazar. Decide instalarse en Sevilla y en 1849 se publica su primera obra teatral: *Leoncia*. Poco a poco su figura literaria comienza a consolidarse y asistimos a la batalla por crear un espacio femenino donde situar una versión del sujeto romántico que no fuera enteramente masculino. La representación femenina en la literatura romántica española estaba limitada a ser objeto del deseo o creación marginal. La lucha de Avellaneda por definirse y definir a la mujer como sujeto de experiencia y voz autoral es constante durante toda su obra y tomará distintas y múltiples formas. Una de estas representaciones será el personaje que se analizará en estas páginas, *Sab*, el esclavo mulato de “alma” superior a muchos blancos de su entorno y el portavoz en varias escenas de la condición de la mujer y su situación respecto al matrimonio. Con estos personajes y situaciones, Avellaneda ya pone de manifiesto su falta de sintonía respecto a la jerarquía social de la época y se alinea con la tradición romántica de solidarizarse con los oprimidos y manifestar serias discrepancias con su propia clase social.

En este contexto de romanticismo tardío, Avellaneda causa un gran impacto, no solo por su condición de mujer sino también como criolla, cuyos ojos, a pesar de estar situados en un mundo de privilegio, lo ven todo desde la periferia. La autora obtuvo bastantes buenas críticas entre otras las de contemporáneos ya prestigiosos como Zorrilla o Valera, sin embargo, en su imagen pública se realizó la valoración de su independencia y talento como una cualidad varonil. Como ya se ha explicado en la introducción, la crítica patriarcal parece

insistir en dotar de cualidades masculinas a cualquier manifestación de talento literario femenino que se salga de los cánones de literatura femenina al uso del “ángel del hogar” que en la época de Avellaneda comenzaba a perfilarse como un género en sí mismo. Ya se han observado los comentarios de Beddoes y Lord Dillon sobre Shelley y la falta de crédito ante su autoría literaria. En el caso de Avellaneda, no existe tal falta de crédito, pero si exclamaciones como la realizada por Breton de los Herreros: ¡Es mucho hombre esta mujer! (Bravo Villasante 4) a lo que otros como Zorrilla añadían: “era una mujer; pero lo era sin duda, por error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura femenina” (Cotarelo 71). La femineidad de Avellaneda como la de Shelley, pasa a convertirse en motivo de debate público al tiempo que ilustra la conmoción y anomalía que para la audiencia del siglo XIX constituía una mujer autora. Para liberarse de todas estas presiones y ansiedades, dos autoras que se estudiarán posteriormente en este ensayo, llevarán ambos pseudónimos masculinos. De lo que no cabe duda es de que Avellaneda comienza a perfilarse como “rareza” y por lo tanto “monstruo” ya al despegar su carrera literaria. Podría decirse, respecto a las categorías de Joanna Russ de las que se habla en la introducción que Avellaneda entraría en la afirmación “Lo escribió, pero hay muy pocas como ella” y en el caso de *Sab o Dos Mujeres* (censurada en Cuba): “lo escribió, pero no debería haberlo escrito”. La vida de Avellaneda resulta relevante porque ha sido considerada como el modelo romántico por excelencia. Su vida itinerante y su desarraigo, a la vez que su azarosa vida sentimental, exponen en vida su voluntad de obrar según los nuevos paradigmas del sujeto romántico, unos paradigmas a los que añadió un perfil femenino inédito. El hecho de que su obra *Sab* se publique en 1841, así como su poesía, dotan a su búsqueda de una voz de libertad y espacio imposible a posteriori, cuando las

autoras tengan que debatirse entre el agobiante modelo del “ángel del hogar” y sus anhelos creativos que las convertían en “monstruos”. *Frankenstein*, sigue su itinerario hacia el norte, para morir, o no. Atrás quedan sus cicatrices góticas y su verbo impoluto. Unos diez años después de la segunda edición una joven cubana, proveniente de aquellas islas de salvajes de las que hablaba Walton, publica un volumen con otro monstruo. Podría ser Calibán, pero también Ariel. Es otro construido por la pluma de una joven criolla que parece representar el romanticismo con su persona, en la península, por supuesto, porque en la mayoría de estados de Europa ya estaba demodé. Era 1841 y ella se llamaba Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero se la conoció como Tula.

Intersecciones: El esclavo dócil

Antes de entrar en la cuestión de lo monstruoso quisiera explicar la importancia de las intersecciones en *Sab*, especialmente en la figura del esclavo, personaje heterogéneo y contradictorio. En primer lugar, es un mulato, esclavo y dócil, alguien que “ama a su amo” como lo define Nancy Morejón en su famoso poema “Mujer negra”. Él mismo se define como inofensivo, alguien a quien no deben temer. Viene de estirpe real, según cuenta, algo que nos remite a los discursos coloniales en que los personajes relacionados con el poder, como La Malinche, están relacionados con la aristocracia de su lugar de origen. Para crear todavía un personaje más aislado y contradictorio, se crió con los hijos de sus amos, ya que obviamente es hijo del hermano del amo y por lo tanto ya es un híbrido y surge de la transgresión de la cultura de la miscegenación. Por si no fuera suficiente se identifica con la situación de las mujeres a las que defiende como víctimas de un esclavismo más inmoral que el de la raza y en varias instancias parece hablar por voz de las autoras románticas liberales.

Considero que *Sab* responde a lo que Spivak denomina “[f]eminist individualism in the age of Imperialism, the making of human beings, the constitution and interpellation of the subject not as individual but as individualist” (“Three Women’s Texts” 244). La mujer individualista se articula y no vemos más que la psicobiografía del sujeto militante femenino. Por este motivo, seguramente tantas críticas han visto en *Sab* un texto donde se habla a favor de las mujeres y se feminiza al esclavo, que en su intersección raza, género, clase se convierte en una amalgama difícil de digerir, como *Frankenstein*, cuya única salida está en el sacrificio y la abnegación.

El discurso sobre la esclavitud que surge en *Sab* está narrado desde la cultura, raza y clase de la narradora. En realidad, *Sab* habla como un ilustrado, otro hijo de la revolución. En toda la novela se condena la esclavitud, pero se evita cualquier expresión de rebeldía física, el esclavo es dócil y además representa la idealización del buen siervo. Siguiendo la teoría de Roberto Fernández Retamar, *Sab* sería la representación del Ariel-Calibán, el buen/mal esclavo, pero esclavo, al fin y al cabo.

En su artículo “Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana. Raza, blanqueamiento e identidad cultural en *Sab*” José Gomáriz sitúa la narración de Avellaneda como representante del proyecto socio-cultural del reformismo criollo que buscaba la abolición de la esclavitud para favorecer el blanqueamiento de la sociedad cubana. En Cuba, y en el Caribe en general, existía un gran miedo a que se repitieran los sucesos de Haití, donde se había producido una violenta sublevación de esclavos en 1791, novelada por Víctor Hugo en *Bug Jargal* (1825). Este proyecto sociocultural estaba representado por el denominado círculo delmontino, liderado por Domingo del Monte, promotor de tertulias, escritor y editor quien promovía la reforma y la

abolición de la esclavitud, para fomentar el trabajo asalariado y la inmigración blanca. Este grupo burgués había comprendido que lo mejor para su economía era fomentar un mercado con mano de obra barata y libre, lo que abarataría la producción. Su mayor deseo, según Gomáriz era blanquear la población y crear una Cuba de homogeneidad étnica, un mito falso e imposible basado en la también falsa premisa de la limpieza de sangre proveniente de la metrópoli. Según Gomáriz, Avellaneda presenta un esclavo dócil e ilustrado que responde a las ideas del círculo delmontino mientras que otros críticos consideran que no es así, y que al contrario, *Sab* se desmarca de este discurso convirtiéndose en una obra verdaderamente abolicionista. En lo que la mayoría de la crítica sí está de acuerdo, es en el doble discurso de la autora, en la que los derechos de la mujer desbancan un interés real en el abolicionismo. Evelyn Picon Garfield compara el libro al famoso *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe con *Sab*, pero sin el contexto ultracristiano. De hecho, uno de los críticos de la época, Pastor Díaz, se queja de esta carencia al lamentar que *Sab* no busque consuelo en la religión católica. Sin embargo, Avellaneda busca una especie de trascendencia en la tradición indígena, representada en la india Martina y en una filosofía panteísta. La necesidad de presentar un mulato no agresivo es lo que le coloca a la par con las mujeres:

Nos parece que el fenómeno es más complicado, pues *Sab* solo exhibe estas características normativas masculinas en ciertas ocasiones, mediante la voz apagada del subalterno cuando conversa con otro subalterno femenino; de modo indirecto mediante sus pensamientos callados; como intermediario del discurso de otro subalterno; y en su carta, revelada solamente después de su muerte. No le es permitido mostrar su desazón abiertamente ante los hombres blancos porque hay ciertas normas observadas por los autores del anti esclavismo cubano. (Picón 63)

También *Sab* presenta un discurso entrelazado de los destinos de las razas, posicionándose a favor del cacique Camagüey y relatando su historia con lágrimas en los ojos. Sin embargo, para restarle agresividad, el relato pasa a ser narrado por Martina. Todo este discurso de solidaridad racial y de género lo diferencia de otras novelas del momento, como *Bug Jargal*. Tampoco hay en su ánimo vocación de sublevarse ni fraternidad con otros hombres. La solidaridad en *Sab* es colectiva y heterosexual. Como dice Picon Garfield “este contradiscurso de solidaridad heterosexual y heterorracial quizá resulte más subversiva que el reprimido en torno a la sublevación esclavista” (Picon 70). Sin embargo, la docilidad y cierta impotencia frente a los hechos, son a mi modo de ver elementos que crean más monstruosidad en el personaje. La mezcla de salvaje noble, su discurso rousseauoniano y su extraña situación social crean un patchwork creado a trozos, no de muertos, sino de múltiples y dispares identidades.

De Frankenstein a Sab

Si analizamos las lecturas de Gertrudis Gómez de Avellaneda encontramos sobre todo una gran influencia francesa. Susan Kirkpatrick narra con detalle la influencia de Madame de Staël y su obra *Corinne*, así como de George Sand, a través de obras como *Momeros*, *Aurora Leigh* o *Kaplan*. Estas autoras habían creado novelas con protagonistas femeninas que, dotadas de talento artístico, se debaten entre su voluntad de creación y los modelos impuestos de femineidad que colocan a la mujer en el ámbito privado y doméstico. La influencia de la literatura francesa era la más relevante en las letras españolas tanto por proximidad cultural como por el modelo cultural francés, imperante durante el siglo XIX. Avellaneda se impregnó de obras en francés e incluso parece ser que leyó obras de la

literatura inglesa en su traducción al francés, entre las que se encuentran *Clarissa* y los poemas de Lord Byron. Todas estas obras, excepto *Clarissa*, que narra los beneficios de las actitudes virtuosas en la mujer en un contexto luterano y puritano, son obras que resultan bastante subversivas en manos de cualquier jovencita de la buena sociedad, como era Gómez de Avellaneda, y solo su posición de otredad desde la colonia permite que la joven Gertrudis se impregne de voces transgresoras de la literatura europea. No hay que olvidar que autores como Byron estaban desautorizados y prohibidos en muchos países por la iglesia y que autoras como George Sand creaban modos de comportamiento femenino muy escandalosos para el momento. Estas lecturas cuestionan los modelos dominantes del romanticismo y especialmente Madame de Staël y Georges Sand presentan heroínas que sucumben ante el ideal social de la mujer como “ángel del hogar” o retan la subjetividad masculina como única, presentando el matrimonio como forma de esclavitud. Con estos precedentes, según Susan Kirkpatrick: “la joven cubano-española dio una nueva dimensión de especificidad sexuada- a los paradigmas españoles del sujeto romántico, paradigma que adaptó a su finalidad al crear sus primeras obras narrativas” (Kirkpatrick, *Las Románticas* 132). El hecho de que Gertrudis tuviera libre acceso a estas obras, se debe básicamente a su origen colonial. En Cuba, según cuenta Kirkpatrick, el trabajo de los esclavos en la casa permitía que las jóvenes pudieran dedicarse a lo que quisieran. También, el contacto con los esclavos hacía que se estuviera más expuesta a cierta exposición de los cuerpos, con lo que la corporalidad se convierte en real y no un fenómeno a reprimir como en Europa. Su familia era liberal en cuanto a educación y además ella tuvo como tutor al poeta cubano José María Heredia, conocido por sus discursos de emancipación e independencia. Sin duda fue una gran influencia para la joven Gertrudis. De este modo, la joven estaba muy distanciada de

los discursos político-culturales de la península, hecho que ella misma descubriría. Debemos tener en cuenta que cualquier joven de su clase en España hubiera tenido imposibilitado el acceso a ciertas lecturas, habría sufrido un control religioso estricto y hubiera estado relegada mayoritariamente al ambiente doméstico. Con todos estos antecedentes liberales y románticos no es de extrañar que la joven Gertrudis aborde su presentación en España, desde un lugar de clara otredad, como mujer y como colona. Gertrudis, al igual que Shelley luchará por encontrar y formar un sujeto femenino en su novela partiendo de su propia hibridez y enfrentándose a un mundo todavía más cerrado y anclado en el antiguo régimen, que el mundo puritano al que se enfrentó Shelley. Tal vez, ese es el motivo de que la criatura que alumbra en su primera novela, *Sab*, tenga todas las características del monstruo: orfandad, marginalidad, hibridez y sobre todo, como el monstruo de Shelley, características femeninas.

La gran influencia literaria de Avellaneda eran los autores franceses y no se conoce evidencia de que leyera a Shelley. Sin embargo, sí sabemos que leyó a su madre Mary Wollstonecraft en su traducción francesa. Irene Gómez Castellano afirma que no resultaría descabellado pensar que “conocía el mito que tanto éxito popular había tenido en toda Europa” (Castellano 192). También concluye que la redacción de *Sab* se realizó en Lisboa, donde existía una gran influencia de la literatura inglesa. Existe una traducción de *Frankenstein* al francés, publicada en París en 1821, que constituyó un éxito inmediato. Por si esta ubicuidad de la figura del monstruo fuera poco relevante, existe una célebre versión teatral titulada *Presumption* escrita en 1832 por Richard Peake, que contribuye sin duda a la popularidad del mito. Según cuenta Steven Forry, “su separación en tres momentos de la diseminación del mito hace del periodo que va entre 1823 hasta 1832 el momento de la

proliferación y transformación durante el cual se transformó en un producto de consumo popular” (ctdo. en Folski 9). Avellaneda, que estaba siempre al tanto de cualquier novedad literaria, viajaba constantemente y leía en varios idiomas, podía perfectamente haber leído alguna traducción o visto alguna representación de la obra en cualquiera de sus variantes. Sin embargo, los paralelismos entre ambas criaturas no surgen tanto de la influencia de una obra en la otra sino en el hecho de que ambas novelas, escritas por mujeres, en un contexto en el que el sujeto femenino como voz distinta está tratando de emerger, presentan imágenes recurrentes que surgen de situaciones parecidas. Según Gómez Castellano, “las góticas cicatrices de la criatura del doctor Frankenstein, están a la vista, mientras que las de Sab son más alegóricas, menos evidentes, pero igualmente demarcadoras de lo monstruoso. Ambos son una posible alegoría de la autoría femenina romántica” (Gómez Castellano 188).

Cuando *Sab* se publica, Tula presenta esta “novelita” con el pretexto de “distraerse de momentos de ocio y melancolía”, otro prólogo apologético para contrarrestar cualquier aspecto subversivo aparente. De nuevo, la disculpa.

La Búsqueda del yo: Sab y las voces femeninas

En *Sab*, se nos presenta una historia de amores prohibidos en una plantación en Cuba. El esclavo mulato, que ha sido educado con los hijos del dueño, está secretamente enamorado de Carlota, la heredera de las tierras. Tanto Carlota como Sab son descritos como seres nobles, superiores, capaces de buenos sentimientos. A Sab se le describe como huérfano: “Soy solo en el mundo, nadie llorará mi muerte” (Avellaneda 257). También su adorada Carlota es huérfana de madre. Si recordamos las palabras de Gilbert y Gubar sobre “being motherless” en el patriarcado, al carecer de genealogía y no tener modelos donde

construir un sujeto, podemos ver que tanto Carlota como Sab carecen de linealidad femenina y por lo tanto los modelos del patriarcado son los únicos útiles para ellos. Según Brígida Pastor en su ensayo sobre Avellaneda, existe una “equation between women and slave throughout the novel” que se concreta en la “construction of a female voice” (Pastor, *El discurso* 69). Para Pastor, Sab se convierte en la representación de la mujer autora y de la mujer en el siglo XIX en general, una representación plagada de tensiones y características monstruosas.

En su libro *Las Románticas*, Susan Kirkpatrick analiza la búsqueda de la subjetividad en varias autoras románticas españolas. Al hablar de Avellaneda, se refiere a su obra epistolar narrada en modo de autobiografía, como su primer intento de búsqueda de una voz femenina propia. De este modo intenta elaborar su imagen de sujeto escritor mediante una serie de cartas privadas en las que ya se presenta como mujer escritora a su interés amoroso, Ignacio Cepeda, que no parecía corresponderla. Según Kirkpatrick en esta autobiografía ya pueden verse indicios de “una imagen del yo que se hace eco de los modelos literarios románticos, a la vez que pone de manifiesto su conciencia de que esos modelos eran contrarios a la pauta cultural de la existencia femenina” (Kirkpatrick 213). Ya en sus inicios literarios Avellaneda sufrirá el conflicto de su auto representación y modelará su “self-fashioning” utilizando retazos de uno y otro autor al igual que hizo Mary Shelley y al modo de monstruo.²¹ Para Avellaneda su gran referencia en la autobiografía es *Corinne*, la obra de Madame de Staël de la que dice: “Han dado en decirme que hay semejanzas entre mí y la protagonista de la novela” (Kirkpatrick 136). La protagonista de la novela de Madame de Staël le sirve de bibliogénesis para ejercer una elaboración de sí misma hacia el hombre que

²¹ Utilizo aquí la expresión creada por Stephen Greenblatt para referirse a la creación de una identidad pública y privada.

le interesa. Avellaneda está creando su bibliogenesis, usando como modelo a Corinne, una mujer dotada de genio artístico, espontánea, emotiva y evidentemente superior a la definición social de su sexo. En un contexto de orfandad literaria y artística, Avellaneda, busca su genealogía. Sin embargo, este paralelismo la equipará a un “híbrido monstruoso” de “profundidad masculina y frivolidad femenina” (Kirkpatrick 136). La heroína de Staël sufre un final trágico ante la imposibilidad de reconciliar estas características y sitúa al lector en un contexto en que parece que la mujer que tenga aspiraciones literarias o intelectuales será desdichada en el amor. La misma Avellaneda presentará en sus obras episodios de su vida en base a este contexto social donde la mujer de genio estaba condenada a la soledad. A raíz de este conflicto se desarrollará parte de su narrativa, que creará ángeles y monstruos a partes iguales y que de forma contradictoria, utilizará la marginalidad y alienación de algunos seres para alegorizar la condición femenina.

Muchos son los críticos que han visto a *Sab* como una representación de la autora. Otros consideran que está representada en otros personajes, como la angelical Carlota, el amor imposible de *Sab*. La mujer escritora que es Avellaneda parece representarse en forma metafórica en los personajes. Doris Sommer en “Sab, c’est moi” considera que Avellaneda tiene una proyección en el personaje del esclavo, mientras que otras como Debra Rosenthal concluyen que es con Carlota con la que la autora se identifica. Catherine Davis, sin embargo, sigue la tradición que identifica a Avellaneda ambiguamente proyectada con el esclavo, cuando afirma que Avellaneda, “invites the reader to identify the woman author with the protagonist slave, hence the numerous biographical readings of Sab” (Davies 94). En estas dos posibles proyecciones autorales, no pasa desapercibida la conexión raza/género/ clase en que la mujer y el esclavo, la autora y sus personajes ocupan toda una

zona límite. Doris Sommer concluye que, “Gertrudis managed to compose a doppelgänger out of traditionally incompatible characters” (Sommer 120) para concluir que Sab resulta una criatura más angélica que monstruosa. Pero la tesis angelical de Sommer no parece sostenerse si nos ponemos en el contexto metafórico creado por Gilbert y Gubar, ya que, en todo caso, y comparándolo con el otro doble creado por una autora durante el romanticismo, Frankenstein, Sab sería un ángel, pero un ángel caído. La interpretación de su historia a la luz de la metáfora, nos refleja la dificultad de un ser “superior” de realizar sus aspiraciones, tener voz propia y realizarse como sujeto. Sab tal vez sea un ángel, su pasividad, educación y nobles ideales así lo narran, pero la incompatibilidad de su visión con los modos de representación del momento, lo conducen a ser un ángel caído. Por este motivo, nos parece que el mulato está plagado de características femeninas.

Avellaneda construye una novela romántica en que se cumplen algunos de los paradigmas del canon y sin embargo se invierten otros con lo el texto, al igual que Frankenstein, también comienza a resultar monstruoso. En primer lugar, se trata de la primera novela aparentemente abolicionista escrita por una mujer en que el objeto del deseo es una mujer blanca, y el sujeto agente, un hombre mulato. Obras como *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, habían replanteado el modo opuesto más convencional, en que una mulata se enamora de un hombre blanco. *Sab* es, según Catherine Davies, “the only feminist abolitionist novel published by a woman in nineteenth-century Spain or its slave holding colony, Cuba” (Davies 10). Otro de los roles invertidos es la consideración de Enrique, el marido de la protagonista y símbolo patriarcal de la novela, como objeto, nunca como sujeto agente. Enrique se convierte en objeto del deseo de las dos mujeres de la novela, Carlota y Teresa.

El personaje del esclavo con alma superior se presenta de forma paralela a la del monstruo de Shelley - un ser condenado a enfrentarse a su creador, porque como híbrido racial y social, ser elevado en un mundo de esclavos, no está representado en la cadena del patriarcado y por lo tanto no halla lugar en la cosmología ni la tradición. Sab, enamorado del personaje más angelical de la historia, entra a formar parte de un cuarteto amoroso que dibuja la dinámica de la novela. Carlota, aunque reconoce la valía de Sab, no tiene más remedio que casarse con Enrique, el rico terrateniente de ascendencia europea, y, por lo tanto, el único que la legitimará a nivel social. Sin embargo, a medida que transcurre la novela, sufre un proceso de crecimiento en que parece descubrir las trampas del patriarcado y posicionar a Enrique como lo que es, un agente de la cultura dominante que la considera un objeto. En este entramado, ella pierde su fortuna, perdiendo por lo tanto su estatus de mercancía, y es rechazada por su prometido. Sin embargo y a modo de "Deus ex Machina" aparece de pronto la figura del esclavo, que habiendo ganado la lotería procede a darle a su amada los beneficios, por medio de otro personaje marginal y marginado, Teresa. El personaje de Teresa, contrapunto del de Carlota, constituye uno de los seres en los que elaborar el discurso feminista de la novela, ya que desde el principio está enamorada de Enrique, pero siendo ilegítima, conoce la imposibilidad de consumir ese amor. Ella se convertirá en la interlocutora entre Sab y Carlota y se crearán varios paralelismos entre su figura y la del esclavo. Al final de la novela acudimos a una especie de autoinmolación de Sab, quien parece dejarse morir, mientras que las dos mujeres sufrirán sendos retiros, una en un convento y otra atrapada en un matrimonio infeliz, sin derecho a voz ni poder alguno, salvo algún retiro momentáneo a lo que Irigaray denominará un mundo de genealogía femenina, entre el convento y sus hermanas.

La alusión a los eventos de la novela sirve de marco para analizar los dos elementos relevantes para este estudio: la monstruosidad del esclavo al tiempo que sus características femeninas. También resulta relevante el analizar que al igual que en Frankenstein, en *Sab* existe un discurso de doble voz, lo que Brígida Pastor denomina “Double voiced-discourse” (“Fashioning Feminism” 65), que puede compararse con la autoría doble de Frankenstein y que pone de manifiesto la problemática de alegorizarse en el texto para la mujer autora. En el caso de *Sab*, existe un discurso aparente, anti abolicionista y un discurso menos aparente, de defensa de los derechos de la mujer. La existencia de un doble discurso es en palabras de Elaine Showalter, algo común en la literatura escrita por mujeres. Por otra parte, en este caso al igual que en la novela de Shelley, existen varias voces narrativas, lo que crea cierta heterogeneidad que contrasta con la unidad de personaje de la novela convencional.

Estos seres sin genealogía que son la criatura de Frankenstein y *Sab*, buscan ambos saber quién son, crear su propio sujeto, al tiempo que arden de deseos de amor prohibido. Catherine Davies sitúa a *Werther* de Goethe como un posible modelo del mulato, como ya fue el modelo de la criatura de Shelley. También como la criatura, *Sab* carece de identidad en forma de ego, porque no puede desenvolverse en un mundo masculino y porque, aunque educado, no tiene la legitimidad para poder expresar una voz autoral. *Sab* proviene de una estirpe de gobernantes por parte de madre, princesa africana, y sin duda es hijo del tío de Carlota, por lo que como él mismo declara es “de heroica estirpe” pero sin embargo el desprecio por su propio cuerpo, desprecio comparable al que sienten las mujeres lo convierte en “el desprecio del mundo” (Avellaneda 1). Irene Gómez Castellanos parece ser la primera que se da cuenta de la cita escrita por José de Cañizares al inicio de la novela. En esta cita se equipara al mulato con un monstruo al tiempo que se crea el eco de héroe trágico:

- ¿Quién eres? ¿Cuál es tu nombre?

-Las influencias tiranas

de mi estrella, me formaron

monstruo de especies tan raras

que gozo de heroica estirpe

siendo el desprecio del mundo. (Avellaneda 101)

¿Cuáles son las especies tan raras que forman el desprecio del mundo? En el orden simbólico masculino en que se encuentra poco pueden valer sus referencias nobles africanas y su origen ilegítimo le deshereda de todo reconocimiento real. *Sab*, como las mujeres, siente desprecio por su cuerpo “mulato y esclavo” (Avellaneda 313). Cuando nos enfrentamos a la primera descripción física de *Sab*, también encontramos ecos monstruosos: “Era su color de un blanco amarillento con cierto fondo oscuro: su ancha frente se veía cubierta con mechones desiguales de un pelo negro y lustroso como las alas de un cuervo; su nariz era aguileña pero sus labios gruesos y amoratados denotaban su procedencia africana” (Avellaneda 104).

También se alude a su rostro como “un compuesto singular, en el que se amalgamaban, por así decirlo, los rasgos de la casta africana con los de la europea” (Avellaneda 104). En este contexto de hibridez la comparación con el patchwork de Frankenstein con sus retazos y mezclas parece obvia. Tanto *Sab* como las mujeres del texto *Carlota y Teresa* son huérfanos y en ellos se diseminarán las características de la situación femenina que Avellaneda parece querer denunciar.

Como ya se ha afirmado anteriormente, para Gilbert y Gubar en su análisis de la metáfora que viene de la experiencia y la experiencia que viene de la metáfora, consideran

que en el patriarcado si algo hay peor que ser una mujer, es ser como una mujer. Siendo cierto que *Sab* ha sido analizada como una obra antiesclavista por los críticos tradicionales como Carmen Bravo Villasante o Stacey Schlauf, otros críticos más contemporáneos como Rosa Valdez Cruz o la misma Brígida Pastor, consideran la lectura antiesclavista como secundaria e interpretan al personaje como un representante de la condición de las mujeres de la época. Si Sab es el representante de la voz de la mujer, como se verá en su discurso epistolar al final de la novela, también sus actitudes son en muchas ocasiones actitudes y posiciones femeninas en las que Avellaneda, como dice Nina M. Scott, “vents many of her own particular frustrations” (Scott 22). En todo caso, la figura de la desviación, racial, política y de género lo sitúa en el contexto de la hibridez monstruosa.

En primer lugar y como ya se ha afirmado, Sab carece de voz masculina. Sin duda el siente con “corazón de hombre” (Avellaneda 301) pero su voz emerge como “voz siniestra” (309). El conflicto entre su deseo de transcendencia y saber choca con su situación social y eso se hace muy obvio cuando se enfrenta con Enrique, el representante real del poder patriarcal, y aunque este se siente impresionado con su discurso elevado, al conocer su genealogía, la reacción de Enrique evidencia su conciencia de superioridad. En una estrategia típica de “parler-femme” el esclavo sin posición en el orden social traza su origen africano: “Mi madre vino al mundo en un país donde el color no era signo de esclavitud, noble y princesa” (Avellaneda 138) utilizando esta narración como “a mirror in which he can see himself as empowered and equal to his competitor” (Pastor, “Fashioning Feminism” 76). Pero lo que Irigaray denomina la genealogía femenina y su distanciamiento del discurso masculino, poco valor tiene en el mundo de las leyes, herencias, documentos y poder de

Enrique Ottway. Tampoco su origen africano sirve en un orden simbólico eurocéntrico, al cual representa Enrique.

Entrando en el terreno del “*parler femme*”, a través de la genealogía, también Sab hallará recursos lingüísticos que lo identifiquen con el inconsciente y la naturaleza. Siempre está cercano al mar y valora su amistad con Martina, una mujer indígena, que simboliza la madre tierra y se representa a sí misma como “un árbol viejo del monte, que resiste a los huracanes y a las lluvias, a los rigores del sol” (Avellaneda 78). Esta especie de espiritualidad indigenista o pagana, conectada con la naturaleza se alinea con el discurso siboneista. En este se añora el mito de una época pre-moderna, antes de la esclavitud y por supuesto, pre-hispánica. En un gesto de asociación con la naturaleza y lo que en términos irigarianos representa lo inconsciente del discurso, Sab se arrodilla ante Martina y la reconoce en un extraño equilibrio que mezcla el estereotipo de “loca”, “bruja” y “diosa” todos ellos términos en conflicto con la visión fija de la femineidad por el patriarcado, que solo reconoce el “ángel”. Por supuesto que Sab recoge el eco de todos estos estereotipos y comienza a crear un discurso femenino, en que comienza a verse como el “otro” y a crear su conciencia crítica. Lentamente Sab comenzará a condenar el patriarcado y la esclavitud: “Imbécil sociedad que nos ha reducido a la necesidad de aborrecerla y fundar nuestra dicha en su total ruina!” (Avellaneda 80).

Toda esta labor de feminización del personaje, en que Avellaneda parece reflejar su propia situación, aunque sea de forma ambigua y contradictoria, llega a su clímax en el momento en que Sab, como la autora, decide “*attempt the pen*” y escribir una carta a Teresa, que se ha convertido en su confidente y que ha tenido con él dos intercambios amorosos de estilo irigariano. Luce Irigaray considera que una de las estrategias de la escritura femenina

consiste en “el intercambio amoroso”. Este recurso crearía una ficción donde el hombre y la mujer intercambian sentimientos de forma igualitaria, como si existiera un espacio donde no rigieran las leyes de los hombres. Recordemos que “the pen is a metaphorical penis” según nos dicen Gilbert y Gubar y a partir de este hecho Sab decide reivindicarse en un espacio heterosexual, donde puede comenzar a crear una genealogía alternativa con Teresa y Carlota. En la carta escrita antes de su muerte Sab comenta que, “Quiero despedirme de vos y daros gracias por vuestra amistad y por haberme enseñado la generosidad, la abnegación y el heroísmo” (Avellaneda 308). El esclavo sigue: “yo he querido imitaros: pero ¿puede la paloma imitar el vuelo del águila?” (Avellaneda 308). ¿El hombre es una paloma, y la mujer un águila? ¿No es esto acaso una subversión de roles en que Avellaneda reivindica ciertas virtudes tradicionalmente alineadas en el bando masculino? ¿Y, sobre todo, un hombre-paloma ¿no es un monstruo en el discurso del patriarcado? Las categorías rígidas y las oposiciones binarias se desmoronan en esta carta de despedida en que el esclavo se feminiza y subvierte categorías. Al sacrificarse por amor, y donar su dinero a Carlota, Sab reniega de la acción para adoptar la postura del sacrificio y potenciar más su condición de otredad. Sab cita a Otelo: “el color de mi rostro no paraliza mi brazo” (Avellaneda 312). Finaliza con un discurso de solidaridad femenina: “Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente sus cadenas y bajan pacientemente la cabeza bajo el yugo de las pasiones humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida” (Avellaneda 316). Al enfatizarse la injusticia de las leyes humanas, Sab propone una visión más subversiva de lo aparente, porque no solo dibuja un paralelo entre los esclavos y las mujeres, sino que reivindica un orden divino, del que la mujer y el esclavo están privados. Si el hombre, y no Dios, creó la opresión, la exclusión de los “otros” en la divinidad resulta obvia y falsa,

construida socialmente. Como los esclavos, las mujeres están vetadas en la imaginaria de la divinidad, como no sea abnegadamente, y como el monstruo, desean hallar un lugar donde su humanidad no les sea negada. Para Sab, este lugar lo constituye la muerte, pero su legado de discurso femenino se convertirá en un lugar donde Carlota y Teresa puedan desarrollar un discurso propio. Que este lugar sea precisamente el convento y que no halle continuidad en la situación de Carlota, cuya historia cae en el olvido, ilustra perfectamente la limitada posibilidad que hallaba el discurso femenino de representarse a sí mismo.

Conclusiones

Una vez analizado el itinerario del monstruo y su conexión con el sujeto femenino iniciado en las postrimerías del siglo XVIII, me gustaría recorrer los temas transversales que aparecen en ambas autoras, explorar la conexión de la escritura femenina y “parler-femme” y su conexión con el monstruo y a su vez con el binomio tensión-nación y por supuesto resaltar la situación periférica de estas escrituras femeninas en las escritoras escogidas, cada una en su contexto concreto.

En primer lugar, es obvio que estas escrituras están todas justificadas por un prólogo apologético. Esta no deja de ser una estrategia parler-femme, es decir, creada culturalmente en un contexto en que no son más que objetos en un orden falocéntrico. Ambas autoras se ven obligadas a justificar su escritura y además a menoscabarla aludiendo a la poca importancia de sus obras o incluso a su supuesta monstruosidad con referencias como “hideous progeny” en Shelley o “Por distraerse de momentos de ocio y melancolía han sido

escritas estas páginas: La autora no tenía entonces la intención de someterlas al terrible tribunal del público (Avellaneda 97).

Por otra parte, tanto en *Frankenstein* como en *Sab* existe una clara búsqueda de subjetividad femenina, creada en *Frankenstein* por el monstruo feminizado y en *Sab* por el "yo" como mujer y esclavo, tal y como asevera Susan Kirkpatrick. De hecho, esta académica considera que en *Sab*, así como en otras novelas de Gómez de Avellaneda, se feminiza el "yo" romántico. Tanto Shelley, quien escribió *Frankenstein* en un exilio forzado por su situación de paria social en Inglaterra (al haber escapado con un hombre casado), como Gómez de Avellaneda (sujeto colonial que oscila entre dos identidades nacionales) son sujetos periféricos. Desde la perspectiva de la nación hegemónica y masculina, ambas son seres desviados. Tampoco olvidemos que las dos novelas en cuestión, a pesar de su posterior recepción, fueron criticadas como mal escritas, hechas a retazos, lo que extiende su visión monstruosa. En este sentido, los libros tienen rasgos de "parler-femme" ya que su prosa es fragmentada y ansiosa, lo que, como diría Irigaray, refleja la urgencia de la mujer para expresarse en un contexto represivo. Estamos en el momento histórico en que, según Kirkpatrick, la mujer se convierte en un sujeto hablante y, por lo tanto, puede expresarse libre y genuinamente y, de este modo hacer lo que Irigaray considera "pagar la deuda a la madre" (citado en Pastor, *Fashioning Feminism* 11, traducción mía). Si la mujer no puede hacer tal cosa, solo puede expresar su identidad a través de síntomas somáticos o histéricos como la creación de monstruos o de textos abyectos.

Volviendo a los temas transversales, hemos asistido a la proliferación de imágenes de orfandad en Shelley (Elizabeth, Justine, Safie) y en Gómez de Avellaneda (Teresa, Carlota y el mismo Sab) iniciando este itinerario vacío de madres que forma parte de la tradición

femenina de la prosa decimonónica. En cuanto a las categorizaciones de Joanna Russ, podríamos afirmar que en Shelley se dijo "ella no lo escribió" ya que se puso en duda su autoría, "lo escribió, pero no debía haberlo escrito", "lo escribió, pero mira sobre qué escribió" y, por último, "lo escribió, pero no era una artista real y esto no es serio ni pertenece al género apropiado por lo que no es arte". En cuanto a Gómez de Avellaneda, las categorizaciones se remiten a "lo escribió, pero no debió haberlo escrito" y "lo escribió, pero hay muy pocas como ella", lo que, además, masculiniza su figura y resulta en la aseveración de algunos críticos de que "es mucho hombre esa mujer". En *Frankenstein* aparece el género gótico aunque es un gótico totalmente secularizado, en el que no hay rasgo religioso ni existe trascendencia alguna. En *Sab*, por otra parte, vemos una relación semi-incestuosa y una imagen de doble de la autora que en última instancia es monstruosa, híbrido entre blanco y negro. En palabras de Irene Gómez Castellano, "las góticas cicatrices de la criatura del Dr. Frankenstein están a la vista, mientras que las de Sab son más alegóricas, menos evidentes, pero igualmente demarcadoras de lo monstruoso. Ambos son una posible alegoría de la autoría femenina romántica.

Todavía es temprano históricamente para la total medicalización del discurso femenino que se crea en la literatura a partir de los años cincuenta del s. XIX, pero es obvio que en *Frankenstein* la ciencia y la medicina/alquimia son parte primordial del discurso. Mientras que todavía no es tan obvio en *Sab* a pesar de que subyace un discurso igualitario respecto a las diferencias raciales, el cual fue muy relevante en su momento.

En ambas novelas aparecen instancias de lo que Cixous denomina "écriture feminine": en Shelley debemos recalcar la importancia de su situación personal mientras escribía el libro, una situación de constantes embarazos, abortos y partos. No es extraño, por

lo tanto, que relate en sus diarios que *Frankenstein* surge de una visión después de haber fallecido su hija recién nacida, en la que un rayo la resucitaba. Esta relación entre la corporalidad, la escritura y la extrañeza de su creación es una de las características de esta escritura femenina. Por otro lado, en Gómez de Avellaneda también existe una relación entre corporalidad y escritura en cuanto a la desnudez de los esclavos y la percepción de Sab de su propia monstruosidad.

Estas extrañezas y abyecciones están relacionadas con la marginalidad de las autoras y su situación de seres periféricos en su propia cultura. Shelley ejemplifica lo que el discurso oficial británico considera "un-English", es decir un sujeto abyecto por estar muy conectado con Francia y lo francés a través de su madre y sus ideas aparentemente pro-revolucionarias, además de formar parte de un círculo radicalmente *queer* en su acepción de lo no convencional. Gómez de Avellaneda también manifiesta la reacción de lo monstruoso con su discurso de doble minoría, algo que se extiende a su identidad nacional, que rompe la idea de la homogeneidad que el estado impone sobre la diversidad nacional.

Capítulo 2

Cecilia Böhl de Faber y Rosalía de Castro: Gaviota y la hija del mar, deseos a la deriva

A medida que se desarrolla el siglo XIX, los ciudadanos se enfrentan a los problemas del liberalismo y se cuestionan las jerarquías sociales previas. Bajo Fernando VII, un rey absolutista que destruye todos los avances realizados durante el corto periodo llamado "trienio liberal" (1820-1823), se apodera de los partidarios del progresismo una sensación de desesperanza que se resume muy bien en el caso de Larra, escritor cuya obra es cada vez más censurada. El autor termina por suicidarse y los historiadores del XIX como Menéndez y Pelayo, Bretón de los Herreros o Emilio Bobadilla atribuyen tal hecho a su decepción amorosa con Dolores Armijo, una joven sevillana. Esta mujer, en la tradición hispánica de misoginia, fue la villana oficial durante años. En todo caso, la década de los treinta en la península será calificada como la década ominosa, una época que desconecta a España de Europa y se reviven los estereotipos de oscurantismo y tiranía asociados con la imagen del estado español. Durante esta época una joven hispano-alemana, hija del célebre y reputado folklorista Juan Nicolás Böhl de Faber, se dedica a la escritura en el anonimato y escribe novelas como *Elia* de fecha dudosa alrededor de 1830 o *La familia de Alvareda* también escrita en las mismas fechas. Estas novelas fueron publicadas posteriormente en 1849, una vez que Cecilia salió de la clausura de su hogar y se dedicó a esparcir la doctrina de la mujer doméstica, con bastante ambigüedad. En el mismo 1849 se publica *La gaviota* y la aparición de estas novelas coincide con el auge de un espacio literario específicamente femenino, La hermandad lírica, surgida a principio de los cuarenta. Este grupo literario reivindica el derecho a la expresión espontánea de sentimientos individuales y estaba siendo acogido favorablemente. En los poemas de las integrantes de la hermandad como Avellaneda,

Coronado o Josefa Massanés, se crea una subjetividad femenina enfocada en la vida íntima y reivindicativa de una sensibilidad femenina, ajena a pasiones desbordantes. En realidad, tal y como dice Dolores Fuentes Gutiérrez:

Mediante el cultivo de aquellos temas que la ideología burguesa consideraba apropiados para la sensibilidad femenina, las mujeres que supieron aprovechar este hueco abierto a la creatividad pasaron a ocupar en el ámbito literario un espacio perfectamente intercambiable con el rol doméstico (...). Aunque en algunos casos, la aceptación de esta identidad preestablecida no esté exenta de luchas y contradicciones. (Fuentes Gutiérrez 122)

Estas estrategias de docilidad y de aceptación del discurso de las esferas diferenciadas se convierte en un recurso para escribir sin crear hostilidad en los ambientes masculinos. A pesar de la aparente aceptación de su estatus quo, las mujeres de la hermandad lírica manifiestan en muchos poemas su dolor ante su situación de opresión y sobre todo una visión negativa del matrimonio. Escribir en clave es la marca de toda una generación de mujeres entre las que está la misma Böhl de Faber y la indómita Pardo Bazán.

En 1849 Böhl de Faber, animada por editores y críticos como Hartzenbusch y José Fernández Montesinos, ambos académicos reputados, publica *La gaviota*, originalmente escrita en francés y editada en fascículos en El Heraldo. *La gaviota* convierte a Böhl de Faber, que escribe bajo el seudónimo masculino Fernán Caballero, en autora (o autor) célebre y en una de las pocas mujeres aceptadas en el canon masculino, aunque muchos desconocían su verdadera identidad. Durante el capítulo me referiré a la autora como Böhl de Faber o Cecilia, ya que este era el nombre con el que se identificaba, considerando el seudónimo como un disfraz. El seudónimo como protección es algo bastante común en las

escritoras de la época, no solo españolas sino francesas como George Sand o inglesas como George Eliot, lo que implica la necesidad de protegerse ante la misoginia imperante y las cualificaciones de monstruo o desviadas. Cecilia, que conocía en profundidad la obra y vida de Wollstonecraft, sabía a lo que se enfrentaba.

La crítica tradicionalista Carmen Bravo-Villasante comienza su prólogo en la edición de *La gaviota* publicada por Castalia en 1979 del siguiente modo: “Aunque en los modernos métodos de análisis de la obra literaria la biografía parece inútil, en este caso es necesario. Producto de una curiosa mezcla de genuino alemán y de castiza española en Fernán Caballero. (Seudónimo de Cecilia Böhl de Faber)” (Bravo-Villasante 4). Bravo Villasante considera que en el caso de las mujeres decimonónicas, no es posible obviar las biografías ni situarse en el grado cero de la escritura propuesto por Barthes, ya que la conexión entre vida privada y escritura es tan grande que no tendría sentido no referirse a los sucesos vitales de las autoras. Por otra parte, de este modo se ignoraría la conexión raza, género y clase, que son los pilares de la interpretación a realizar.

La relación de Cecilia con su padre Juan Nicolás Böhl de Faber es imprescindible para entender a la autora y su influencia germánica. Bravo Villasante afirma:

Juan Nicolás a los ocho años es discípulo del célebre educador Joaquín Enrique Campe, el autor de *El nuevo Robinson*, más apropiado a la niñez que el de Defoe. (...) Campe ha inculcado a su discípulo sus doctrinas sanas, contrarias al sentimentalismo morboso. Entre las razones que esgrime Campe para escribir el Robinson está su deseo de luchar contra “la actual epidemia que padece el alma, que disminuye las fuerzas del cuerpo y del espíritu. Me refiero a esa lamentable fiebre de la sensibilidad”. (Caballero 7)

El autor escribe su libro contra este “veneno” de los libros sentimentales, que tantos estragos causan y se posiciona como un romántico conservador, opuesto a las ostentaciones sentimentales de algunos de sus coetáneos. Este rechazo de sensibilidad o sensiblería será compartido por su hija Cecilia, que ataca el melodrama y el folletín.

Bravo Villasante realizó el meritorio trabajo de rescatar voces femeninas en pleno franquismo y rigurosamente cuenta una verdad historiográfica que luego interpreta según la ideología del momento. Es cierto que la biografía de Caballero es básica para entender su obra y también que la relación con su padre fue decisiva. Caballero fue la primera mujer que logró esporádicamente entrar en el canon del momento. Ciertamente pasó de moda rápidamente, en cuanto desapareció el grupo de escritoras que había sido muy prolífico durante el reinado de Isabel II, pero quedó como la excepción a la regla de la mujer que escribe. Fernán Caballero ha sido descrita como la quintaesencia del reaccionarismo y se nutre del tradicionalismo inventado en España a partir de los recuerdos de Castilla como imperio donde “no se ponía el sol”. El teatro del siglo XVI y XVII que legitima la monarquía y el catolicismo, y proclama con Lope “del rey abajo ninguno” son los lemas que forman su ideario. Parece admirar a nobles, hidalgos y gente honesta del pueblo que no necesitan que las mujeres se eduquen. “La mano de la mujer está hecha para la aguja y no para la pluma” (Caballero 13), nos dice, premisa que ella no cumple ni por asomo. Sin embargo, la autora no cesa de escribir, y en 1849, publica nada menos que cuatro obras, algunas escritas durante la convulsa década de los 30, cuando seguramente no se hubiera aceptado tal transgresión de parte de alguien de su posición social, liminal entre la burguesía y la aristocracia. De hecho, Cecilia, se beneficia de la apertura de los años cuarenta que trae consigo la consagración de *la hermandad lírica*, entre las que se encuentra la misma Gómez

de Avellaneda. Presenta toda una paradoja, por la que me inclino a pensar en la máscara de Joan Rivière como estrategia. La tesis de Rivière descrita en *Women as a Masquerade* y aun relevante en la teoría psicoanalítica es que una mujer puede vestir la femineidad como una máscara para ser aceptada por el orden patriarcal: “La femineidad puede adoptarse y vestirse como una máscara por dos motivos, para esconder la posesión de la masculinidad y para esquivar las posibles represalias” (38). La madre de Cecilia era la conocida Frasquita Larrea, burguesa liberal de Cádiz y quien era, según Bravo Villasante, “una graciosa gaditana, hija de español y de irlandesa: Da. Frasquita Larrea, singular persona, alegre, muy habladora e independiente, literata aficionada, lectora de Mary Wollstonecraft, aquella de los derechos de la mujer muy amiga de tertulias y debates y patriota acérrima” (8). Frasquita Larrea leía a Wollstonecraft, en palabras de Bravo Villasante ‘aquella de los Derechos’, era una aparentemente excéntrica de Cádiz, donde el absolutismo había masacrado los sueños de un pueblo, y según sus biógrafos le gustaban las tertulias y las bromas. Ella misma constituye una referencia en el feminismo peninsular. Considero que la relación Frasquita – Cecilia, bastante turbulenta, tiene algo de monstruoso, siendo Frasquita una especie de figura castradora para su hija Cecilia, con la que siempre mantuvo una cierta competencia y múltiples celos. Según sus cartas, es obvio que la preferencia de Cecilia se decantaba por su figura paterna, lo que explica la interiorización de ese padre omnipotente que constantemente la observa.

Cecilia se casa tres veces, vive como quiere o puede (depende del dinero) y además se posiciona contra una excesiva educación para las niñas, ella que lee en tres idiomas y conoce las premisas filosóficas del momento a la perfección. En un año publica cuatro

novelas, viaja y estudia hasta que en 1849 publica *La gaviota*, obra que la coloca en el espacio público donde figura como hombre, Fernán, y aristócrata, Caballero.

En *La gaviota*, su libro más célebre, parece predicar el culto doméstico, presentando a una heroína cuyo afán de tener una carrera artística termina en desastre para ella y los que la rodean. La gaviota era una joven muchacha que vivía en las rocas (Stein es roca en alemán, y Stein será la roca que apoyará a Marisalada y el conservadurismo) junto a su padre el pescador y personifica, como la autora, la mujer de talento blindada por ataduras dobles de género y clase. Charnon-Deutsch afirma:

A popular example is *La gaviota* who dreams of becoming an opera singer. Her rise to fame and subsequent fall into oblivion are effected by a rapid series of narrative wand-wavings, but no attempt is made to describe her worldly satisfactions and triumphs. *La gaviota* is one in a long prestigious list of Spanish novels that refuse to imagine feminine satisfaction outside the home. More than a story about a woman's life in the world, it is a morality play about the dangers- instead of the excitement-of feminine passion (5).

La voluntad de Faber es la de validar el discurso doméstico y aristocrático, algo bastante paradójico, y luchar contra las tendencias románticas de la exacerbación del yo, sin embargo, las contradicciones plagan todos sus textos que aparecen repletos de discursos fragmentados, al igual que la imagen pública que proyecta, una esfera, la pública, que ella deseaba evitar de forma cuasi patológica como otras autoras mencionadas, especialmente Català. En Böhl de Faber se contempla la tensión entre el deseo de ser en un mundo literario y obedecer los ideales del orden patriarcal de la época. Cecilia, por origen, clase e idiosincrasia, será, hasta cierto punto, una marginal.

Rosalía de Castro, constituye un caso aparentemente opuesto y, sin embargo, ambas mujeres tienen cuestiones similares en sus obras. Caballero fue de las pocas que reconoció la obra de Castro y respetó la cultura gallega, algo que Rosalía, acostumbrada a las mofas y burlas sobre Galicia por parte de las oligarquías castellanas, siempre le agradeció. Ambas son mujeres monstruos, negocian con el patriarcado y desdeñan los valores burgueses, la especulación y el nuevo capitalismo. Mientras Caballero opta por el viejo mundo de la aristocracia y los valores semif feudales, Rosalía se muestra por primera vez como una avanzada a su tiempo, siendo algunos de sus textos calificados actualmente como antisistema, como proponen Helena González y Helena Migueles-Caballeira. Hija ilegítima de un párroco, Rosalía muestra especial sensibilidad por las mujeres desheredadas, viudas, mendigas, locas y brujas. Si pensamos que además escribió gran parte de su obra en gallego, y subvirtió el modelo centro-periferia, situando el centro en Galicia, su país, y que utilizó mitos o tradiciones celtas para ilustrar su imaginaria, ya nos encontramos con un monstruo que el sistema del momento rehusaría reconocer. Casada con el líder del Rexurdimento, el movimiento hacia la revitalización de la lengua y cultura gallega, Manuel Murguía, su figura fue polémica en todo momento creando varios escándalos a su pesar, que significaron cambios radicales en su vida y obra.²² No obstante haber vivido un tiempo en Madrid, a causa del trabajo de Murguía como funcionario, siempre quiso residir en Galicia, sobre todo en la población de Muxía, donde había pasado una infancia descrita como míticamente feliz junto a su madre. El amor por la casa materna, el campo, los huertos y las gentes del pueblo

²² El *Rexurdimento* fue un movimiento social, literario e intelectual que surge en la segunda mitad del s. XIX, y reivindica la cultura y la literatura gallegas. Durante el *Rexurdimento* diversos autores como Manuel Murguía o Rosalía de Castro abogan por la autodeterminación de lo que consideran su nación, oprimida por el estado español, así como la imposición del castellano. Se crea, por ende, todo un imaginario proveniente de la rica cultural gallega medieval. Al igual que la *Renaixença* catalana, el *Rexurdimento* aprovecha el impulso nacionalista derivado del Romanticismo.

serán evidentes en todos sus escritos. A pesar de ser una mujer cultísima y escritora de éxito no quiso trasladarse a espacios urbanos ni salir de Galicia sino temporalmente. La mitificación de la infancia con su madre, viviendo en la naturaleza, recorre posteriormente toda su obra como un inconsciente deseo perdido.²³ Por otra parte, su vida difiere de la vida y obra de otras autoras de su tiempo, como Pardo Bazán, con la que no mantuvo una relación cordial. Cuando situamos su obra en la periferia, en realidad estamos actuando etnocéntricamente ya que para ella su país era Galicia y por lo tanto escribe desde su centralidad. A Rosalía no le interesa el canon español, falsamente homogéneo, sino que mira a Europa y se conecta con los autores franceses, alemanes e ingleses. Inspirada por Heine su primera recopilación de poemas se llama *Lieders* (Canciones) (1858). Rosalía en su discurso reivindica Galicia como comunidad abandonada, se convierte en la voz de la gente común y propone un feminismo basado en la sororidad y los valores democráticos. En sus novelas denuncia la falsedad del mundo burgués y las relaciones sociales y ridiculiza el patriarcado y las ansias de subir en la escala social. Por ese motivo Miguélez Caballeira la califica de antisistema: “La lógica alegórica se deriva hacia una crítica de tres bastiones fundamentales de las culturas asociadas con el capitalismo, la crítica a la propiedad privada, al ocio y consumismo burgués y a los cánones de belleza patriarcal.” (Caballeira 135).

A pesar de ser ideológicamente dispares, Böhl de Faber y Rosalía de Castro comparten temas transversales y son contemporáneas, siendo Böhl de Faber una de las pocas autoras que manifiesta su admiración por la poeta gallega. El tema del gótico femenino está presente en ambas, pero al mismo tiempo detestaban el folletín melodramático a la moda y

²³ A pesar de que en su poesía, Rosalía presenta una infancia feliz, esta es más mítica que real. Esta felicidad al lado de su madre no pudo tener lugar hasta su adolescencia ya que la autora se crió en casa de sus tías para que su madre soltera estuviera a salvo de calumnias.

consideraban que era un veneno para la psique femenina. Su visión sobre la muerte y el deseo y la implicación de la sexualidad en sus monstruos surge en ambas narrativas, así como el rechazo a la ideología burguesa consumista y utilitaria. Por último, ambas son amantes del folklore y las leyendas, desde el costumbrismo hasta lo sobrenatural y muchos de sus volúmenes están basados en leyendas populares. El propósito de este segundo capítulo es mostrar hasta qué punto la no pertenencia, las tensiones de identidad y la marginalidad cultural crean una episteme diferenciada, que a su vez produce monstruos similares. Para este propósito utilizaré la novela de Böhl de Faber *La gaviota*. En cuanto a Rosalía me centraré en algunos de sus poemas y sus novelas *La hija del Mar* y *El caballero de las botas azules*, así como en alguna novela corta como *El primer loco*. Cabe destacar que en las principales novelas analizadas, *La gaviota* y *La hija del mar*, así como en muchos otros de sus textos la imaginería marina es un leif-motif constante. Esta imaginería remite a la idea de libertad, trascendencia y huida, una forma del imaginario de romper las imágenes recurrentes del yo en una disolución presimbólica y preedípica, relacionada con la sexualidad y el deseo. En el caso de Rosalía dedicaré un apartado a analizar la monstruosidad en algunos de sus poemas. Después de los primeros, dedicados a su madre, y *Lieders*, canciones a imitación de Heine, la escritora publica *Cantares Gallegos* (1863) en lengua gallega, el primero de tres volúmenes de temas similares que se tornan cada vez más sombríos. En 1880 se publica *Follas Novas*, donde la poeta escribe sobre la muerte de su hijo pequeño, y donde se centra en la vida de los inmigrantes y aquello que dejan atrás, así como la penosa vida de las mujeres del campo y algunos temas de venganza. En 1884, después de un encontronazo con los círculos oligárquicos de Santiago y A Coruña, publica *En las orillas del Sar*, en castellano. La presencia y deseo de su muerte inminente y un

existencialismo primitivo aparece en todo el texto. Lo singular es que el elemento colonial, que recorre todo el estudio será aquí de especial trascendencia. Los dos últimos libros no se hubieran publicado sin la ayuda de los emigrantes gallegos de La Habana. Posteriormente la recopilación de sus poemas se publicó en Buenos Aires, lo que da una idea de la distancia entre el país-estado promovido desde el centralismo oligárquico y académico y el país-nación de la gente común. Antes de su muerte, Manuel Murguía recopila los poemas y crea un volumen en un momento en que su figura está prácticamente olvidada. No fue hasta la reacción de los emigrantes que el nombre de Rosalía, sin apellido, alcanza dimensiones míticas en Galicia y hasta los años ochenta que su figura se desmitifica y estudia con rigurosidad desde el feminismo y el materialismo, por autoras británicas y estadounidenses.

En este capítulo me propongo investigar la propuesta social desde los márgenes en ambas autoras y sobre todo la implicación de los temas de sexualidad y relación con la muerte para la imagen de los monstruos femeninos que aparecen en sus narrativas. Considero que ambos temas, deseo y muerte, están presentados bajo parámetros bastante góticos, es decir, según la moda de novela femenina que reinaba en Europa y que aparentemente ambas autoras detestaban.

Influencias: Sand y Staël

Como ya he referido en el caso de Shelley y Avellaneda, la bibliogénesis de las autoras resulta fundamental para hallar paralelismos. Las dos autoras estaban familiarizadas con las obras de Goethe como *Las tribulaciones del joven Werther*, Byron y filósofos alemanes como Herder y Shlegel, a los que Böhl de Faber podía leer en su lengua original. Rosalía conocía la obra de Hugo y Hoffman, admiraba a Poe y merece especial atención su

preferencia por Heine. Ninguno de estos autores era muy popular en España y las copias que llegaban eran mayoritariamente en francés. Con este tipo de influencia el mito de la mujer peninsular aislada del mundo exterior pierde fuerza, ya que era obvio que existía un público que sí estaba conectado con los movimientos europeos y americanos. La influencia de Poe en Rosalía es tan grande que su cuento "El primer loco" (1881), está basado en "Berenice", uno de los relatos más conocidos del autor sureño y es el nombre de la protagonista del relato. Dejando aparte los autores masculinos, celebrados mundialmente, ambas autoras contaban con dos referentes femeninos imprescindibles, hijas putativas de la Revolución Francesa, que tanta importancia tendrá en la vida y corpus de las autoras. Ambas mujeres eran lectoras de George Sand, a pesar de que Böhl de Faber parecía detestarla, sus temas son sorprendentemente similares, como la incapacidad de conciliar talento profesional y vida doméstica. Como la influencia de Sand y también de Madame de Staël es tan relevante en todas las autoras decimonónicas, es imperativo realizar una breve explicación de las teorías de las autoras francesas. En cuanto a Sand, su libro *Lélia* (1833):

tal vez sea la construcción femenina paradigmática del mal du siècle romántico. La protagonista Lélia, padece una extraña alienación de los demás que no puede eludir ni mitigar. Esta existencia alienada hace que la vida sea peor que estéril, puesto que ella es perfectamente consciente de su situación; provoca infelicidad a aquellos que la aman. Finalmente, Stenio, el joven poeta que la ama se suicida y Lélia es asesinada por un monje enloquecido de pasión por ella. (Kirkpatrick 42)

El Monstruo se define pues de modo gótico y extraño. Lélia es un monstruo, al igual que Sand, porque comienza a definirse como femme fatale: destruye a todo aquél que ama. Toda la novela trata de la desilusión ante la historia y la sociedad, el agnosticismo y la falta de fe,

temas que serán recurrentes en las novelas de Rosalía de Castro. Por otra parte, también ilustra la alienación de la mujer que no se inscribe en el discurso burgués, una alienación destructiva y negativa, opuesta a la del hombre, tan recurrente en Böhl de Faber. Estos monstruos anti femeninos —la femme fatale, la mujer de carrera, la medusa que destruye con la mirada— se distinguen especialmente con la cuestión del deseo. Para Lelía ser mujer a la usanza es “convertirme en piedra y dejarme fuera de la vida comunitaria” (Sand 77). La imagen de la mujer estatua aparece recurrentemente en la literatura del momento, desde Hawthorne hasta Bernard Shaw, como si el mito de Pígalión fuera la actitud natural masculina frente a la mujer. Sand presenta la diferenciación sexual como problemática: Lelía confiesa a su hermana que sufre de frigidez. Al presentar el sistema de diferenciación sexual como mujeres que son sujetos sin cuerpo, surge una escisión entre el cuerpo y el placer. De este modo el yo romántico, como lo veremos en Böhl de Faber, está completamente fragmentado. Es normal que ante esta situación la mujer aprenda a desasociar su cuerpo del placer y suplantarlos por una ficción metafísica de abnegación angelical.

Otra novela fundamental de Sand para las escritoras españolas es *Les dames vertes* (1859). Este relato sucede en una casa donde se aloja un joven por asuntos de trabajo. Abogado con ansias de poeta, no es indiferente a la superstición y la creencia en apariciones. Cada noche aparecen tres damas verdes que lo llevan a la fiebre y el delirio. Las damas en cuestión son estatuas del jardín (nereidas) que habitan en la fuente. En pleno delirio, aparece una de ellas y surge el enamoramiento de lo inalcanzable, tópico tan frecuente en la literatura romántica. Como en el poema de Bécquer Rima XI, el artista ante tres beldades que se le ofrecen prefiere aquella que le dice:

Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz.
Soy incorpórea, soy intangible,
No puedo amarte.

-Oh, ven, ven tú. (Bécquer, 1868)

El ideal de la mujer evanescente corrompe toda una generación literaria de usos amorosos. En textos como el de Bécquer, lo imposible, incluso el culto a la mujer cerca de la muerte aparece como rasgo erótico, como puede verse en múltiples retratos de la época. La estatua verde en cuestión no era más que una mujer real engañando al galán para llevarlo al matrimonio, porque la ideología de género del momento idealiza, como Poe, más a una muerta o una estatua que a una mujer real, capaz de sentir deseo, lo que la convertiría en verdadero monstruo. Sand, como Rosalía hará posteriormente, critica la imagen de la mujer como estatua, reflejo sumiso y pasivo de lo sublime. Esta mujer enfermiza, pasiva o petrificada es el monstruo-musa que aparece en toda la literatura romántica y que las mujeres escritoras intentan neutralizar. En la pintura y en la cultura gráfica también la imagen de la muerte rondando la mujer deviene un tema morboso o alegórico, pero múltiples autores en España, como José Masriera o Enrique Simonet, se vieron influidos por los pre-rafaelitas como Dante Gabriel Rosseti que hicieron de esta temática un lugar común. En revistas como *La ilustración Ibérica* o *Blanco y Negro* encontramos múltiples damas lánguidas, enfermas, moribundas o locas (Ofelia se convierte en un icono al igual que Juana la loca) que pueblan el imaginario común, durante al menos veinte años. No olvidemos que la musa puede tener una doble cara, la bella y la vieja, la vida y la parca, la luna y lo que esconde, según la tesis de Robert Graves. En contra de estas mujeres lánguidas o estatuas se

rebela George Sand, quien tuvo la suerte de pertenecer a un momento histórico convulso en cuanto a valores, el romanticismo y por lo tanto comportarse y escribir con mayor libertad que sus admiradoras posteriores, cuya obra ya se inscribe en el momento de creación de una nueva Europa falsamente unificada, el apogeo del ángel del hogar y el denominado “realismo”. Otra influencia femenina vital para el principio del XIX es Madame de Staël (coetánea de la revolución) y su novela *Corinne ou L'Italie* (1807). Según Susan Kirkpatrick:

Corinne se presenta orgullosamente como la contrapartida femenina del genio masculino, del poeta romántico inspirado cuyas expresiones son el desbordamiento espontáneo de un yo íntimo de dimensiones universales en su registro de sentimientos y su capacidad de imaginación... Corinne e Italia, el contexto cultural que le permite ser plenamente ella misma, ofrecen a la humanidad una versión no masculina —es decir no agresiva y no autoritaria— del poder imaginativo. En ella, el genio está plenamente feminizado. (39)

En estas novelas la mujer con éxito profesional e inclinaciones creativas está destinada a la marginación, que en la mujer es dolorosa y estéril, no como la del sujeto masculino romántico que es productiva y admirada. Sand y Staël, con una vida personal libre, ensalzando el deseo femenino y la pasión, y su rechazo al matrimonio convencional, forman el sustrato clandestino de las lecturas de varias escritoras españolas que rechazan insertarse en el discurso del “ángel del hogar”. Sand y Staël son vilipendiadas y mal vistas, lo mismo que las novelas de tendencia gótica y los folletines que vienen de Francia y el Norte de Europa. La vida de ambas autoras, especialmente Sand, conocida por su tumultuosa relación con Chopin en Mallorca, se convierte en escándalo extranjerizante y son vistas como

perniciosas para la moral de la mujer de la nación y la nación misma. Sand tuvo la ocasión de experimentar, en su breve estancia en Mallorca, la intolerancia y reacción de la sociedad española, especialmente en una zona rural como eran entonces las islas Baleares, a pesar de que pronto se convertirán en destino turístico de salud e ocio.

Se considera que el tipo de literatura de las autoras francesas confunde la mente de las mujeres, que acaban convertidas en monstruos de deseo o Marisabidillas que terminan como Madame Bovary o Marguerite Gautier, la dama de las camelias de Dumas. El modelo a seguir es el de la prolífica María Pilar Sinués de Marco, enfatizando el “de” para mostrar su condición de propiedad de un hombre. Esta prolífica autora se consagró como maestra de la novela didáctica para señoritas y por promover el prototipo del “ángel del hogar”, aunque es obvio que ella no lo siguió. Sus novelas, que supuestamente educan a la mujer según un modelo católico y burgués —o pequeño-burgués—, proponen estos valores como fundamentales para la felicidad y establecimiento de una familia de orden jerárquico y en la que se promueven las esferas separadas. Considero que la simplificación de su obra y el olvido de su producción literaria ha sido relegada sin demasiada atención a su discurso-doble, el discurso que según Showalter permea toda la literatura femenina finisecular, pero no es la intención de este texto profundizar en su discurso sino situarlo como referente ineludible y como marco a toda una época.

Castro y Böhl de Faber se dan a conocer a mediados de siglo, con una diferencia de diez años, en un momento en que la literatura por y para mujeres empieza a ser aceptada en tanto que se someta al canon de manual para señoritas de bien. Atrás quedan los días de la hermandad lírica, que tanta ansiedad crea a los autores masculinos peninsulares, hasta el punto en que puede hablarse de una histeria misógina que según Joseba Gabilondo se

materializa en la generación del 98. Esta histeria está curiosamente ligada a la voluntad de los poderes académicos centrales e instituciones como la Real Academia de generar un discurso de nación unificada, imperial y ligada al modelo del siglo de oro y cervantino, convirtiendo a Cervantes en una representación de la nación y olvidando su crítica al estado, su estancia en la cárcel y su posible condición de converso. Estas instituciones, entre las que se encontrarán, Bretón de los Herreros o Menéndez y Pelayo, no pueden soportar que hacia mediados de siglo exista abundante literatura escrita por mujeres, por lo que enfocarán su atención en el “Realismo” por venir como única literatura de calidad y digna de representar la nación. Todos los textos de mujeres serán extranjerizantes, afrancesados e incluso perniciosos, a no ser que sean de tipo didáctico moral, con lo que serán géneros menores. Las mujeres de este texto tendrán pues la barrera del género, la nación, y la clase, y algunas figuras ficcionales posteriores situadas en las colonias africanas, serán pasadas por el filtro del orientalismo.

Mientras Rosalía subvierte la norma del canon castellano por triplicado, Böhl de Faber lo defiende y explota, hasta convertirse en escritora de referencia para los académicos durante la década isabelina. Sin embargo, a pesar de su discurso reaccionario, neocatólico y patriarcal, no se convierte en escritora doméstica sino en una autora que, en sus textos, explicita sus sueños románticos y folcloristas sobre una patria ideal. Por su intento de recuperación de temas del siglo XVI Y XVII, su visión idealizada de la patria y su versión costumbrista de recopiladora de cuentos y tradiciones, es por lo que Böhl de Faber entra en el canon nacional.

Figuras paternas

Adrienne Rich afirma en *On Lies, Secrets and Silence* que muchas de las mujeres escritoras se vieron obligadas a mentir, a esconder y soportar periodos de largos silencios. Hemos visto este fenómeno en Shelley, y lo veremos en Rosalía y en Català. La cuestión de los silencios aparte, es obvio que la utilización de un seudónimo era una máscara para Böhl de Faber, una máscara de caballero español. Esta máscara simbólica nos remite a las teorizaciones de Judith Butler y Mary Russo acerca del travestismo:

¿El enmascaramiento es la consecuencia de un deseo femenino que debe ser negado y así convertido en una pérdida que debe aparecer un día de alguna manera? ¿Es el enmascaramiento la consecuencia de una negación de esta pérdida para que parezca que sea el falo? ¿El enmascaramiento construye la femineidad como reflejo del falo con el fin de disfrazar las posibilidades bisexuales que de otro modo podrían desestabilizar la construcción sin costura de una femineidad heterosexualizada? (...)

O es el enmascaramiento el medio por el cual la femineidad se establece primero, la práctica exclusivista de la formación de identidad en que aquello masculino es excluido con eficacia y se sitúa fuera de las fronteras de una posición de género femenino (Butler 47-48).

Todas las estrategias de enmascaramiento son sin duda la búsqueda de una identidad sexual fija, que controla los sujetos independientemente de su género y así controlar el pensamiento y los modos de producción. La necesidad del pseudónimo en Böhl de Faber es un mecanismo de autodefensa para ocultar y minimizar todas las acciones masculinas que realizaba. Para empezar su inevitable pasión por el estudio y la escritura, algo a lo que ella alude como “recopilar y copiar” (7), pero que sin duda no es lo que desea. En Böhl de Faber

la máscara de aristócrata español actúa de “objet a”, ser un noble escritor al estilo del “Siglo de oro”. Esa es su intención, pero sus libros no son del todo coherentes ya que son monstruosos en cuanto creados a partir de la mezcla de distintos géneros literarios, y por lo tanto paradigmas de hibridez.

La tesis de Butler, en diálogo con Lacan, interroga la definición de mujer como una ausencia, potenciado así la importancia del falo. Escribir como mujer es una problemática y requiere de cierta teatralidad (performance) en la esfera pública. La utilización de seudónimos es una estrategia para trascender la condición femenina y poder escribir. Cabe recordar que ella no tuvo intención de publicar hasta que su mentor, Hartzenbusch, la apremió y que sus libros se editaron diez años después de su redacción. De este modo, una vez hecha pública su identidad femenina escribe prólogos donde desvaloriza su escritura y afirma: “apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de novela... para escribirla no ha sido preciso más que “copiar y copiar” (Caballero 63). Sin embargo, estas palabras traicionan a la autora quien según Charnon Deutsch, “[i]nsinúan sutilmente una tradición literaria que para ella estaba representada fundamentalmente por sus padres” (232). Esta tradición no es otra que el costumbrismo, defendido por su padre como indispensable para la creación de un Volkgeist. También Frasquita Larrea había trabajado reuniendo información sobre costumbres, cuentos y leyendas populares de Andalucía. Para Cecilia, que tenía una visión romántica de Andalucía propia de su herencia alemana y francesa, estas tradiciones representaban una visión “genuina” y esencialista de España, una visión amenazada por las tendencias liberales de los intelectuales modernos y las modas importadas. Si recordamos las palabras de Shelley “worthy of my parentage” en que rendía homenaje a sus padres para justificar su decisión de escribir, también Cecilia transforma su acto creativo en devoción

filial que la inscribe en una tradición literaria de la que, como mujer, carece. Para Böhl de Faber, la búsqueda de referentes paternos que la legitimen es constante. Su propio padre Juan Nicolás, Hartzenbusch y su inspirador, Balzac son los más mencionados. La voluntad de Cecilia era crear una obra que “refleje el estado actual de la sociedad: este periodo de transición en que lo viejo está siendo sustituido por algo nuevo que aún no está maduro” (Pitollet 288). Böhl de Faber en el prólogo de *La gaviota* afirma que intentará contar, “la verdad de los pormenores” (7). Cuando busca editor para su novela, escribe al traductor Joaquín de Mora y comenta que a España “le falta un género que en otros países tanto aprecian y a tanta perfección han llevado. Es la novela de costumbres (Caballero 30). Todo este discurso contrasta con la falsa modestia y la obvia *Captatio benevolentiae* que muestra al inicio cuando afirma que solo corta y pega. Su ambición en imitar “al gran padrote Balzac” (Kirkpatrick , *Las Románticas*, 235) como ella lo llama, es reconocer una ambición mayor de la que admite. De nuevo, en una autora decimonónica nos encontramos con esta esquizofrenia autoral, que será un tema transversal en todo el estudio: la existencia de “a double voiced discourse, containing a dominant and a muted story” (Showalter 203). ¿Cuál es el discurso aparente y el discurso escondido en un texto como *La gaviota*? En primer lugar y como ya hemos manifestado en los temas transversales, el texto es una amalgama de géneros, un patchwork monstruoso por sí mismo: en él encontramos cuento moral, melodrama, folletín y novela de costumbres. Por otra parte, el discurso doméstico parece ser defendido, pero existen demasiadas contradicciones: Böhl de Faber es una católica furibunda y partidaria de una jerarquía férrea, lo que no la hace simpatizar con el capitalismo y sus valores de progreso y acumulación de capital.

Marisalada o la amazona interior

La cuestión de la carta apologética y la modestia de su escritura ya ha quedado de manifiesto en el prólogo a *La gaviota*. Por otro lado, considero importante esbozar la trama que se desarrolla en la novela mencionada. En un pequeño pueblo de Andalucía, cerca del mar, existe una comunidad donde todo el mundo acepta su condición social. Esta placidez se ve trastocada por las distintas reformas de los partidos liberales, que se empeñan en contaminar y extranjerizar el ambiente. En este contexto, el Dr. Stein refugiado en un monasterio después de haber luchado en la guerra carlista, descubre el gran talento de Marisalada, una joven de voz prodigiosa. Se casa con ella y la lleva a Sevilla, donde triunfa y llama la atención del Duque de Almansa, quien la mentoriza y lleva a Madrid, donde se consolida. Pero Marisalada es demasiado libre, demasiado salvaje. A pesar de tener un mentor que la protege, cae en el pecado del deseo y se enamora de un torero, Pepe Vera, con quien inicia una relación adúltera y masoquista. Pepe Vera la humilla y maltrata y sin embargo su obsesión no cesa de crecer. Marisalada ha olvidado sus valores familiares, su padre muere a causa de su ausencia (ella rehúsa visitarle durante su enfermedad), morirá su marido y se entrega al amor folletinesco “más propio de tigres que de seres humanos” (Caballero 274). Esta rebeldía y desdén contra su posición “natural” no solo causa la desgracia de sus familiares sino también su caída, una caída sin “honor”. Pepe Vera muere en el ruedo y Marisalada pierde la voz. Fallecido su marido y abandonada por el Duque, quien regresa al ángel de su mujer, se convierte en una indeseable para la buena sociedad y debe volver a su pueblo. Allí su denigración es su castigo, debe casarse con el barbero y cuidar de tres criaturas, una vida presentada a modo de castigo.

Cuando el libro fue publicado, gozó de un éxito inmediato y fue comparado por el crítico Eugenio de Ochoa con Fielding, Walter Scott y Cooper mientras que unos diez años después fue repudiado por la generación del llamado realismo que detestaban su neocatolicismo y su vocación de sermón.

De la biografía de Böhl de Faber ya hemos conocido su vida entre fronteras sociales, y la problematización de su identidad de clase, género y nacionalidad. A pesar de ser de la alta burguesía de Cádiz, su padre siempre quiso vivir como un terrateniente y tal vez por eso Cecilia se casa con el marqués de Arco-Hermoso, un título menor que le permite introducirse en la aristocracia sevillana. Pronto enviuda y debe vivir en relativa pobreza, pero con título, como tanto hijodalgo español. Esa situación la dota de la visión doble ya mencionada. Su existencia en el borde de las fronteras sociales, semi-aristócrata empobrecida cuya escritura le proporciona dinero, es una advenediza que representa su despreciada clase media.

Tampoco es considerada del todo española y sus textos son escritos en francés. Para finalizar su condición liminal, es mujer, de discurso anti-feminista, pero acciones contradictorias. En relación a esa indeterminación social y de género crea lo que Kirkpatrick denomina un anti -yo, la figura de la amazona representada en Marisalada. La amazona como mujer dominante y amenaza para el hombre es el monstruo de la novela, y sin embargo existen párrafos del texto en que esta amazona no parece tan odiosa e invita al regocijo. El discurso doble y la hibridez del texto conecta *La gaviota* con los textos previos estudiados.

En *La gaviota* parecen coexistir una diversidad de géneros entre los cuales está la novela moralizante dieciochesca. Esta estrategia es según Gilbert y Gubar “a decorous form”

(Gilbert y Gubar 152) de resolver la cuestión del género. Además sirve para justificar la escritura “by inspiring other women with respect for the social and moral responsibilities of their domestic duties” (153).

Marisalada es culpable de no tener femineidad, “¿Quién me gobierna a mí?” (166) le contesta a Stein, su dócil marido. Como las Amazonas busca romper la sumisión al hombre y someterlo a su vez. Mientras ella está rodeada de figuras masculinas paternas, todo va bien, pero al aparecer la sexualidad y el deseo, todo se desmorona. Sus relaciones son tumultuosas porque “an Amazon only conceives love as a battle” (Kirkpatrick 329). Y como en toda fábula moral, la transgresora es castigada con la muerte de su amante y su posterior vergüenza. La cuestión es si toda esta carga de ideas patriarcales son en realidad el discurso de Böhl de Faber o son estrategias de discursividad para presentar cierto ideario contrario o disidente del discurso del “ángel del hogar”. Uno de los motivos por los que la duda emerge es la alusión al género melodramático durante toda la novela. Ciertamente es que la narradora enseguida surge para censurar los momentos melodramáticos, pero también que son tan verosímiles que, según Eugenio de Ochoa, el primer crítico del libro: “uno no puede creer que sea la misma pluma (...) que dibuja los últimos momentos de Santaló (padre de Marisalada) un mártir de amor paternal “(Bravo Villasante 338). Pero es la misma pluma con distintos discursos, como si Böhl de Faber pudiera liberarse temporalmente de la sombra omnipotente de su padre y de todas las figuras que lo sustituyen, y liberarse el discurso escondido. A pesar de que en su libro intenta defender la esfera doméstica, el patriarcado y la aristocracia esa mezcla de géneros, ese patchwork semejante al de Shelley, pone de manifiesto diversas contradicciones. De estas contradicciones, ansiedades y fragmentaciones surgen los monstruos como la amazona Marisalada, cuyo único delito es tener talento y

seguir los consejos de sus mentores, hombres mayores y como afirma Catherine Davies, “slightly comatose” (Davies 209). El único hombre que evoca deseo en Marisalada es Pepe Vera, y es un deseo bastante masoquista ya que este la maltrata y humilla en público. El código del melodrama aparece en relación a su idilio con el torero lo que resulta en su momento bastante subversivo a pesar de su subsiguiente caída. Después de contemplar a Pepe como una parodia de héroe satánico, la autora escribe, “En verdad todo en Pepe había estado admirable. Todo lo que había hecho en una situación que lo colocaba entre la vida y la muerte, había sido ejecutado con una destreza, una soltura (..) que no se habían desmentido ni un instante” (Caballero 288). Es decir, la única vida valiosa es la que se define por los mores románticos de riesgo y desprecio por la vida.

Toda esta contradicción entre instancias positivas del personaje y su posterior condena, son parte de uno de los temas transversales con los que nos encontramos en *La gaviota*. El costumbrismo, la fábula moral, el melodrama y el panfleto crean una novela que, como la amazona, se escapa de las categorizaciones patriarcales. El sujeto fragmentado de Marisalada forma la subjetividad femenina de la obra, una mujer depresiva y desafiante, al tiempo que talentosa y brillante. Como moraleja, la mujer que se atreva a incurrir en un ámbito reservado para el hombre será víctima de su propia infelicidad. Como extensión (y buena amazona) también crea la infelicidad de todos los que la rodean, desde su propio padre, su marido y su amante.

Según Charnon Deustch el propósito de las novelas de Böhl de Faber es mostrar que la mujer debe depender siempre de un hombre, ser parte de algo, formar una comunidad. En sus novelas posteriores, *Clemencia* y *Elia* puede verse con mayor claridad la importancia de la vida doméstica como fortaleza para proteger y dar un lugar a la mujer. Recordemos que,

según Nancy Hartsock, la episteme diferenciada —entendida como consciencia y aprendizaje divergente en sujetos oprimidos— surge en espacios donde la comunidad de mujeres ha sido importante. Leyendo a Channon Deutsch hablar del “Intersubjective Space” (concepto también derivado de Hartsock), este es un lugar privilegiado donde “mutuality is possible because such things as reproduction, a sense of sharing and caring, work and self-sacrifice are best prized and fostered here” (29). Esta episteme diferenciada y este espacio intersubjetivo, aparecerán en todas las obras de este estudio.

Toros castrados

Otro de los temas transversales, aparte de los citados es el erotismo. Todas las imágenes con Pepe Vera están cargadas de erotismo flagrante a veces rodeado con tintes de masoquismo, lo cual era bastante común. El placer en la sumisión aparece contantemente en el siglo XIX con el papel aprendido por las mujeres de negarse a sí mismas. La moralidad neocatólica de sufrimiento mariano toma fuerza en el discurso doméstico y autoras como Catherine Jagoe achacan la popularidad del “ángel del hogar” a la tradición mariana.

Según la teoría psicoanalítica de Lacan, la etapa infantil, antes de entrar en el mundo de la identidad y la construcción del yo, refleja la etapa femenina del lenguaje en que las experiencias son oceánicas y no hay diferenciación entre el mundo exterior, la madre y uno mismo. Al entrar en el juego de la identidad social en la que se debe crear un yo, el niño entra en el lenguaje simbólico, de estructura lógica y racional, donde se crea la diferenciación de género. En el artículo "The Castrated Bull: Gender in La gaviota" de Javier Herrero, se utiliza la interpretación de los sueños y la teoría freudiana de la condensación y desplazamiento en el inconsciente para ofrecer una lectura opuesta a la

consciente. Considero relevante este estudio porque trata de la simbología marina, vital en este capítulo, un mar lleno de monstruos y porque desarrolla varios principios con los que me posiciono, como por ejemplo la incapacidad de la autora de enfrentarse a las fuerzas reaccionarias que la rodean, además de la relación especial con su padre. Herrero considera que el mar es la noción de lo ilimitado, identificado con el inconsciente y las fuerzas liberales mientras desde mi punto de vista el mar está también relacionado con el deseo en las mujeres, deseos que van a la deriva por las ataduras y presiones para reprimirlo.

En el artículo citado se mencionan las figuras masculinas que rodean a la protagonista, las cuales son como toros castrados, y se alude veladamente a la no consumación de su matrimonio con Stein. La tesis de Herrero es que la roca y la gaviota representan la oposición entre las fuerzas tradicionales y revolucionarias. A primera vista parece que con el ostracismo final de Marisalada los conservadores ganan la partida y sin duda es el discurso superficial, pero “contra este discurso consciente, sin embargo, se puede encontrar otro que contradice las afirmaciones del conservadurismo y destroza las afirmaciones del patriarcado” (Herrero 1). Si nos situamos en las tesis de Lacan, que utilizo en todo el manuscrito, el discurso del significado se completa con una metáfora de significante que se posiciona escondido y representa el límite de lo consciente reprimido en lo inconsciente. Bajo la intención de presentar los horrores de las ideas liberales, como un monasterio destrozado, emerge la imagen fálica de una torre campanar surgida del inconsciente, que reta el discurso anterior. Este campanar, sin embargo, carece de campana con lo que se queda en mera torre destruida. Al principio de la novela Stein es atacado por un toro y no muere gracias a la interposición de un perro. Para reponerse es alojado en el campanar donde se protege de las olas del mar gracias a las rocas y el mismo monasterio, es

decir la tradición y los valores cristianos atacados. En este solaz se enamora de Marisalada y le propone matrimonio. La propuesta sin embargo parece manifestar sus propias dudas en voz alta y necesitar retroalimentación:

Pero tú, María, no atraes con tu dulce voz para pagar con ingratitud: no, tú serás la sirena en la atracción, pero nunca en la perfidia. ¿No es verdad, María, que tú nunca serás ingrata? - ¡Nunca! Escribió María en la arena; y las olas se divertían en borrar las palabras que escribió María. (222)

La imagen de Marisalada ya está asociada con otro monstruo, la sirena. Como la sirena, Marisalada está ligada al mar y tiene poder destructivo. Poco antes, Stein en su delirio había soñado que "las olas del mar se le acercaban, cual enormes serpientes, retirándose pronto y cubriéndole de blanca y venenosa baba" (34). Estas imágenes fálicas "identified Marisalada with the sea, castration is identified with the monastery, and with Stein, the apparent rock of fortitude" (Herrero 162). En este sentido, oponen el mundo limitado del monasterio, la jerarquía, el patriarcado con el ilimitado del mar y el deseo. Según Herrero, esta lectura escondida que identifica lo fálico con la aventura y la pasión y lo castrado con el monasterio y Stein, contradice el mensaje aparente del libro. El final vendría superpuesto como una revisión ideológica, donde Pepe Vera tiene que morir o su discurso se enfrentaría a los tres pilares de la reacción: monarquía, clero y ejército.

Sin ser tan categórica como Herrero, sí me inclino a pensar en una autorepresión impuesta por las circunstancias y las figuras paternas de Böhl de Faber como espacios de contradicción. Cecilia es, como alude Kirkpatrick, una negación de su yo y su criatura gaviota –sirena, lo es también. Como buena hija del romanticismo conservador, es prisionera

de su tradición ideológica y estas contracciones, como el sueño de la razón, producen monstruos.

Subalternidad y Performatividad

En su artículo “The Subaltern Cannot Speak, But Performs: Women’s Public and Literary Cultures in Nineteenth-Century Spain”, Joseba Gabilondo propone que para estudiar la cultura del XIX en España, otras clases sociales y formas deben incorporarse al corpus. En el caso de la mujer subalterna, la representación o *performance* es la forma cultural más relevante, como ya se aprecia en el caso de las “cantantes y bailarinas de flamenco de Böhl de Faber en la literatura costumbrista” (Gabilondo 79). Para criticar un entendimiento de lo que el subalterno no hace (hablar), es importante remitirse a la teoría de la subalternidad de Spivak. Gabilondo argumenta que la teoría de la *performance* (Butler) ayuda a pensar al subalterno en su actuación y no en su discurso político. La literatura escrita por mujeres del XIX peninsular ha sido la gran damnificada de los estudios peninsulares modernos y mientras el siglo XX consideraba los textos femeninos, feministas, los estudios culturales y el psicoanálisis, el XIX parecía relegado a la veneración académica de algunas figuras intocables, entre las que se encontraban, curiosamente, Böhl de Faber y Rosalía de Castro. A pesar de considerarse canónicas, su representación y el análisis de sus textos no había cambiado mucho desde Menéndez Pelayo o los noventayochistas, quienes atacaron históricamente las obras femeninas. Böhl de Faber fue la dama costumbrista y ensalzadora de los valores patrios imperiales y Rosalía una *santinha* surgida como una ninfa de los bosques gallegos, folclorista de una nación que no tenían en cuenta en los reinos de la meseta. No fue hasta mediados de los 80 del siglo XX que autoras norteamericanas y

británicas demostraron interés en revisar sus obras y encontraron que Rosalía era más bien un monstruo (con disfraces de ángel durante muy poco tiempo), y que no solo no era santa sino una profunda agnóstica, cargada de ira y desobediencia. Catherine Davies es la que reclama su figura en 1985 en “Rosalía no seu tempo” y desde entonces su figura y obra no han dejado de fascinar. Susan Kirkpatrick y la misma Davies también recuperan una Böhl de Faber menos homogénea, fragmentada y reivindicadora de una novela doméstica extraña y comunitaria, como los espacios de Zora Neale Houston o Alice Walker, escritoras de color de la tercera ola, donde dibujan espacios alternativos antipatriarcales definidos por Charnon-Deutsch como “Intersubjective spaces”. Spivak y Gabilondo consideran que en el siglo XIX la situación de la mujer, la subalternidad y las marginalidades deben realinearse como antecedentes del siglo XX para no caer en una esquizofrenia cultural que implica el omitir el imperialismo, y la subalternidad como precedentes. Mientras Pardo Bazán atribuye la subalternidad al orientalismo y la cultura no Occidental, como la imagen de la gitana, además de la impostura de la clase media en su imitación a la clase alta (cuestión que ya analizaremos más adelante), en los años 40, con Böhl de Faber y *La gaviota*, se establece una diferencia entre lo performativo contra lo doméstico. Böhl de Faber no desdeña lo islámico, hebreo, gitano o andaluz como lastre del estado español, tesis muy popular en la época a la que se une Pardo Bazán. Sus novelas, como *La gaviota*, están fragmentadas en múltiples géneros literarios: melodrama, costumbrismo y didacticismo. Abundan las escenas populares de romerías, canciones, poemas, baladas y toda una retahíla de tradiciones orales. Según críticos del momento como José Montesinos, celebridad en su época, u otros actuales como Kirkpatrick, esto es un truco para “paint a realist and reactionary [supposed] agenda” (225). Pero en el feminismo de la tercera ola el espacio comunitario, como el oral, es donde

se expresa el verdadero ser y estas prácticas femeninas son ancestrales. Marisalada (María Santaló) canta. Siempre responde en negativo y su personalidad está definida a través del canto y el baile, el temperamento y la pasión. ¿Cómo puede hablar en un mundo en el que es analfabeta? Según Gabilondo:

The entire novel is organized around this entire performativity, strategy of situating subaltern reality beyond diegetic and realist representation. The subaltern woman is in another location, which only makes sense in a rather fragmentary custom-literature, like melodramatics' public form a dramatic public form. The resulting performative realism situates modernity and the reality of *The Gull* in two separate locations –two places are situated in opposition, in a historical and geopolitical contraposition. The subaltern location, because of its performative strategy, is always beyond the modern discourse of the novel. (...) At the end of the novel another space, subaltern, public and performative emerges. This space is situated on the fringes of a Spain that threatens to reduce women to the domestic space of the new bourgeois order, a phenomenon Böhl de Faber had observed in other parts of Europe. (79)

Según esta tesis, Böhl de Faber es de las pocas escritoras que, al menos en *La gaviota*, como sujeto subalterno escapa la ideología del ángel doméstico desgraciado y enclaustrado. Es un ente distinto, afirma Charon Deutsch. Lo que aparece como conservador es una estrategia performativa que articula un sujeto femenino. Según Charon Deutsch, coloca su heroína en a place of self-containment where she is entirely alone, all things becoming possible for the patient female subject. (...) She helps us put into perspective the fact that there is a place beyond phallogentrism, failure is performed and its not contingent to

bourgeois ideology. It exists before and is a part of a larger performative and subaltern reality. In 1862 after the suicide of her third husband Cecilia confesses the basis of her differential self and *jouissance*: “If they suddenly hurt me, no one injures me or makes me sick. Maybe it is my thick skin, but I am always as calm and healthy as a matron from Arcadia” (182).

Rosalía, hijas del mar y locas

El Siglo XIX peninsular es especialmente prolífico en cuanto a poesía. A mediados de siglo publican más mujeres que hombres, entre ellas las de la famosa *hermandad lírica* y su lideresa la poeta Carolina Coronado. Sin embargo, pocos nombres son conocidos hoy en día después de la crisis histórica masculinista y nacionalista del realismo y de la generación del 98, a los que Gabilondo denomina “Históricos con casta”, después de los cuales las representaciones femeninas se convierten en “representaciones imaginarias de un yo fragmentado y truncado por las ataduras dobles de las que ella misma fue víctima, como mujer y como artista” (Kirkpatrick 237) refiriéndose a Böhl de Faber, pero atribuible a toda una generación. También es ambigua su clasificación de clase. Contrae matrimonio con un aristócrata andaluz y se introduce en los salones de la nobleza como Condesa de Arco-Hermoso. Así, es parte de la tradición medieval: Fernán y aristocrática, Caballero. Su estatus de clase también es cuestión ambigua. Sin embargo, todo el mundo conoce a Rosalía, o en todo caso, han escuchado hablar de ella. Según Mercedes Castro, que prologa un libro bilingüe *Antología Poética* (2004), todos los documentos sobre su familia, la prueba de la paternidad de un sacerdote y las epístolas con amigos y marido fueron destruidos de los archivos públicos y privados. Toda la historia de su supuesto padre José Martínez fue

borrada y se llegó a afirmar que se trataba no de un sacerdote, sino de un seminarista. Tras este velo, tan adecuado a la imaginería de la autora en sus alusiones a “mujeres veladas” se esconde el intento de canonización de la mujer que desde otras latitudes han convertido en *santinha* y en una especie de madre de la patria gallega. En 1881 la sociedad bienestante gallega había repudiado sus artículos por dar a conocer la costumbre patriarcal celta de permitir a los marinos perdidos obtener albergue y por espacio de una noche en casas de amigas y hermanas, “ocupar un lugar en el mismo lecho” (Castro 998). El artículo generó un gran escándalo a causa de la imagen que creaba de la mujer gallega, que para muchos atentaba contra la moral burguesa. Asimismo, la violenta reacción hacia su persona y la de su marido, convence a Rosalía de dejar de escribir en gallego y “no volver a coger una pluma para nada que pertenezca a este país” (153). Dolores Vilavedra recoge su afirmación de ser “*extranxeira na sua patria*” (Vilavedra 58). En lo que he podido percibir en este recorrido de mujeres escritoras, todas son “*extranseiras en sua patria*” para utilizar las palabras de Rosalía y en realidad pocas pueden afirmar que tienen patria, o nación bajo la construcción de espacios imaginarios donde el arte sirve al nacionalismo, expansionismo masculino de las políticas nacionalistas del XIX donde la mujer será pura alegoría, como lo fue la república francesa (Marianne).

Las últimas obras de Rosalía parecen un grito de mujer monstruo, de juego fantástico y apariencia esquizofrénica. Ella opta por el silencio, después de la pérdida de sus hijos, uno de un año y un nonato y no olvidemos, la decepción de la restauración monárquica en el estado y la inacabable presencia borbónica, y comienza a denunciar que su legado será manipulado. Pero nada es para siempre y el redescubrimiento de la Rosalía real, además de su estatus de mito en Latinoamérica, restaura la figura de la poeta.

El margen es el centro

La marginalización de Rosalía es triple, como afirma John Wilcox: “Political, social and aesthetical” (Wilcox 45). La hostilidad de los conservadores centralistas ante este grupo intelectual, liberal y progresista, podía haber terminado con la autora desterrada del mundo de las letras. Catherine Davies concluye que “it was by means of a savage attack on pluralist society and an autonomous Galicia, that Rosalía’s enemies, the Church, the oligarchy, and their own cultural cliques, managed to keep her out of the main current of Spanish literature for so long (Davies 61). Una de sus mayores detractoras fue la prestigiosa Emilia Pardo Bazán que parece ser que inició una campaña contra ella. De estos movimientos paradójicos ya hablaremos en el próximo capítulo. La escritora que siempre le hizo buenas reseñas fue Fernán Caballero-Cecilia Böhl de Faber, a la que la *santinha* siempre agradeció su respeto por las tierras gallegas y su dignificada negativa a burlarse de estas. La brillantez de los poemas de Rosalía es su negativa a situarse en la periferia ni como gallega, ni como mujer, ni como escritora distinta. Su primer poema publicado, *La Flor* (1857) está inspirado en Espronceda, uno de los románticos españoles más representativos y *Lieders* (1858) tiene mucho de Heine y su romanticismo popular, pero en cuanto fallece su madre, y a pesar de sus múltiples influencias, Rosalía desarrolla su voz cada vez más diferenciada, en un libro unitario donde comienzan a aparecer las campanas, sepulcros, el cuerpo vacío o la *saudade*:

A mi madre

¿Será cierto que pasaron

y para siempre murieron?

¿Es verdad que cuanto toco
 cuanto miro y cuanto quiero,
 toda ilusión me parece
 todo me parece un cuento?

(A mi madre, 1863, 22-25)

Esta elegía, escrita antes de sus obras aclamadas, ya habla de la muerte, el abandono y el dolor al mismo tiempo que, como nueva agnóstica, cuestiona no solo su fe sino la realidad del poema mismo. Es un poema en el que ya se pone en duda la realidad aparente como en un cuento de Hoffman o una de las composiciones espectrales de Poe. Geoffrion comenta que “she clearly begins to attach her own actual life experiences to the expressive imagery of her work. (...) these life experiences will become highly politicized” (Geoffrion 22). Al igual que las feministas de la tercera ola, Anzaldúa, Mohanty, Hartsock o Lodre, Rosalía, una adelantada a sus tiempos, prefigura la búsqueda de una conexión con las mujeres en su caso de tipo trascendente o espiritual (opuesto al materialismo de las autoras mencionadas), aunque también es patente en ella una preocupación por cuestiones materiales y/o económicas. La conexión con la madre, la casa, el terruño es una especie de *parler femme* irigariano, un espacio donde no existen hombres y que se repite constantemente a lo largo de su obra, como por ejemplo en su novela *La hija del mar*. En este sentido resulta interesante contrastar esta letanía constante por la madre con la distancia manifestada de Böhl de Faber, mucho más conectada a la figura paterna y tal vez por ello, más consciente de sus ataduras. En la época en la que Rosalía de Castro vive, la segunda mitad del siglo XIX vive una corta época de esperanzas renovadoras que surgen con la influencia de la filosofía krausista, la voluntad de cambios sociales y la ilusión de una república. En 1868 surge la revolución

“gloriosa” en la que se exilia Isabel II y se instaura la deseada república, que será constantemente sabotada y acabará en menos de un año. Esta etapa de optimismo, coincide con la publicación de *Cantares gallegos* (1863). Como autora de protesta social Rosalía se centra en la despoblación de su nación, el abandono es el del campo gallego y ataca sin piedad las oligarquías castellanas, que inventan su historia desde las academias más históricas y baldías. El otro tema recurrente que veremos en *Cantares gallegos* es la cuestión de la emigración que deja la tierra despoblada de hombres y a las mujeres abandonadas sin recursos. También muestra de forma apologética la conciencia de ser mujer y, como la poeta norteamericana Emily Dickinson a quien ha sido comparada, una *Nobody*. *Cantares gallegos* está basado en un modelo masculino, *El libro de los Cantares* del poeta gallego Antonio de Trueba y Quintana, y sin embargo ofrece una visión central femenina con lo que encontramos de nuevo el tema transversal de la *double-voice*. Según John Wilcox, “its double vision can be read on another level as a schizophrenic response to androcentric culture. It is a text that manifests a psychological split between a voice that claims that is has little talent and a poet who demonstrates her poetics gifts” (Wilcox 48). Rosalía pide disculpas:

Eu cantar, cantar, cantei,
 A grasia non era moita,
 Que nunca (delo me pesa)
 fun eu meniña grasirosa.
 Cantei como mal sabía
 Dándole reviravoltas,
 Cal fan aqués que non saben

Diretamente unha cousa.

(*Cantares Gallegos* 37-48)

El poema sigue como balada, su talento es pobre dice, pero su grito cada vez más alto y seguro. Es desde mi punto de vista algo irónico, porque juega a la modestia, pero sus posiciones son firmes, cada vez más seguras. Al querer imitar un modelo masculino hace lo que Gilbert y Gubar describen como “tell male stories about a male world” (67). El crítico T. Stephens es de los primeros que reivindica a Rosalía después de cien años de *santinha* en la crítica peninsular, afirma:

If I were to aim one source with which Castro had then most intimate contact and the least ambivalence, it would be the women of rural Galicia whose lives and whose voices came closer than any others to expressing Castro’s own predicament.

Although Castro undoubtedly learned about women’s emancipation from European sources, the peasant women of Galicia provided her with the invaluable proof of women’s artistic talent against all odds. (Hart, 55)

En el volumen aparecen canciones, romances y otros géneros populares como la alborada. Estos son poemas eróticos de mañana. Generalmente hay un requerimiento de la amante por ser abandonada, sin embargo, Rosalía subvierte el género. Cuando aparece la primera alborada y los amantes deben despedirse, la visión androcéntrica del texto sufre un cambio:

-Cantan os galos pra o día,

érguete, meu ben e vaite.

- ¿Cómo me hei de ir queridiña?

¿Cómo me hei de ir e deixarte?

-Asi te quero, meu ben,

Como un santo dos altares;
 mais fuxe..., que ou sol dorado
 por riba do montes saie.

(*Cantares gallegos*, Alborada, 1-8)

En esta alborada puede intuirse lo que la especialista en Rosalía, Michelle Geoffrion-Vinci, el análisis de Kristeva del parler-femme y su uso en los poemas para comprender la capacidad de “disrupt the phallic order in language by dint of its marginalized status vis-a-vis orders” (Geoffrion 21). En el poema anterior, en la tradición erótica de los poemas de mañana, Rosalía subvierte los roles tradicionales en que el hombre decide marcharse después de pasar la noche con la muchacha. Como podemos ver, es ahora ella, la que lo apremia para irse y prefiere una idealización cortés a la realidad del día a día.

En la gran mayoría de sus poemas, analizados bajo un prisma kristevano e irigariano con base en el parler-femme, encontramos una disrupción esencial que según Catherine Davies es el catolicismo, “represented symbolically in the figure of the church” (22). La iglesia aparece constantemente en su poesía, pero más bien como espacio nostálgico o incluso de desesperanza. También existe un apego estético de tinte existencialista a los sonidos, las campanas, los sepulcros, pero lo considero más bien una conexión entre la maternidad (sus recuerdos y los de sus hijos), lo espiritual y lo identitario.

La cuestión de la marginación de Galicia y su denuncia de los poderes de estado son evidentes en varios poemas, entre ellos *La Gaita Gallega*:

Probe Galicia, non debes
 Chamarte nunca española,
 Que España de ti se olvida

Cando eres ¡ai! Tan hermosa.
O en Castellanos de Castilla:
Foi a Castilla por pan,
E saramagos le deron
Denlle fel por bebida,
Peniñas por alimento
Déronlle, en fin canto amargo
Ten a vida no seu seo...
¡Castellanos, castellanos
Tendes corazón de ferro!
(*Cantares Gallegos*, 8, 1-3)

El tema de la emigración se ve en textos como este en *Cantares gallegos*:

Adiós ríos; adiós fontes;
Adiós regatos pequenos;
Adiós vista do meus ollos:
Non sei cando nos veremos.
Miña terra, miña terra
Terra donde me eu criéi
Hortiña que quero tanto,
Figueiriñas que prantei,
(...)
Deixo amigos por estraños,
Deixo a veiga polo mar,

Deixo, en fin, canto ben quero...

¡Quen pudiera non deixar! (*Cantares Gallegos*, 15, 1-8, 28-32)

Sin embargo, a lo largo del poemario no cesan de aparecer mujeres, mujeres que pecan, que buscan marido, infieles, campesinas, mujeres etéreas y todo tipo de féminas olvidadas o abandonadas pero que en diálogo practican el “espacio intersubjetivo” propuesto por Charnon-Deutsch, antes comentada. Este espacio se crea, por ejemplo, en el poema 3, donde una mendiga habla con una moza que está fascinada con las cualidades de la anciana, como su elocuencia, sus conocimientos y su prudencia y, sin embargo, la mujer sigue mendigando para sobrevivir. Otros poemas, como el 18, son la queja de una madre de no tener leche en su cuerpo para amamantar a su hijo. La crítica anterior a los años ochenta del siglo XX, como Manuel Tamayo y Baus en el XIX o José Luis Valera en el XX ha obviado el componente social y ha cualificado estos poemas de semireligiosos lo que sin duda contribuyeron a rebajar el discurso político de la autora. En el poema once, que considero altamente representativo, una mujer pide marido:

San Antonio bendito

Dádeme un home;

Aunque me mate;

Aunque me esfole.

Esta cantiga en la línea del dramatismo irónico, coloca a Rosalía en verdadera consonancia con los versos populares. ¿Acaso no son poemas sociales a favor de la mujer? La situación de la mujer sola es tan marginal, que la mujer prefiere el matrimonio a pesar de la exposición física, a la soledad. Una mujer pobre o campesina soltera está condenada a la exclusión social, por eso es preferible tener un marido. Por otra parte, aunque no se trate de

un tema central del estudio, no es extraña la retórica masoquista en los discursos femeninos, ya que los modelos sociales que el patriarcado daba a las mujeres era siempre el de ejemplares sufridoras. Si hoy en día esto nos parece evidente, no podemos dejar de sorprendernos del tipo de estudio superficial o la manipulación realizada sobre el corpus de Rosalía.

En un principio, este capítulo debía versar sobre la narrativa Rosaliana, un aspecto muy olvidado. Sin embargo, no resultó posible obviar la aparición de monstruos femeninos como los citados a lo largo de todo su poemario además de su obvia conexión género-nación cuando habla de Galicia, casi equiparándola a una mujer abusada.

En “Campanas de Bastabales”, nos hallamos con un sujeto-en-crisis que recorrerá toda la obra:

Dóime de dor ferida,
Que antes tiña vida enteira
E hoxe teño media vida.
Solo media me deixaron
Os que de aló me truxeron,
Os que de aló me roubaron.

(Cantares gallegos 122 6-11)

De nuevo la violencia de la que la mujer es víctima, parece espiritualizada en este volumen todavía. Sin embargo, la reivindicación por la dignidad de la mujer campesina, obrera o mendiga comienza a vislumbrarse junto con la reivindicación por la autodeterminación gallega y la desidia de los gobiernos españoles.

A pesar de seguir un modelo masculino, la mujer está en el centro del sistema. La periferia, lo no representado en los discursos nacionales, como la mujer pobre o mendiga, el subalterno silenciado de la nación periférica, se convierte en Rosalía en el centro de la cultura viva. También se busca una cultura matrilineal. En el poema 7 de *Cantares* aparece una figura solitaria que acompaña al sujeto poético:

Colleume a noite,
 Noite brillante,
 cuhna luniña
 feitas de xaspes,
 e fun con ela
 camiño adiante,
 cas estreliñas
 para guiarme,
 que aquel camiño
 solo elas saben.

(*Cantares Galegos*, 7, 21-34)

El sujeto poético va como peregrino en compañía de la luna, mientras en la primera estrofa, el sol la guía, en esta estrofa están solos en un camino solitario. El destino será una casa blanca llena de rapaces (niños) como si esta hubiera sido una peregrinación de fertilidad, un tema muy asociado con la luna.

La imagen de la madre aparece constantemente. Al visitar la casa abandonada donde vivió con su madre, describe la necesidad de representarla como “amazona malherida” un

primer monstruo. John Wilcox, quien compara la obra de la poeta gallega con la de la norteamericana Emily Dickinson, considera que

Her own mother had been seduced by a powerful male (a priest) and had been ostracized. By incorporating her mother's memory into literature, by textualizing a small piece of the untextualized culture women have always had (e.g., "cantigas"), Rosalia the daughter "blossoms": she retrieves and rewrites the mother, returns to earth, and she makes society see her worth (Wilcox 57).

En este sentido Rosalía recupera la memoria de su madre y de mujeres como ella, a través de la incorporación de textos como las Cantigas de la poesía popular: "Aquellas, si, que animadas / Me llamaban mansamente / En las mañanas doradas con las cantigas amadas / De mi madre juntamente" ("A mi madre").

Su siguiente libro de poemas *Follas novas* (1880) se publica después del fracaso de la república y con una situación complicada ya que el gobierno conservador despidió a Murguía por sus simpatías progresistas y de autodeterminación. También comienza a emerger un feminismo combativo y una gran influencia de la escuela alemana. Frente a estas características, Tamayo y Baus, uno de los académicos que estaban reescribiendo la historia enfocándose en la figura histórica de Juana de Castilla reconvertida en Juana la Loca en la obra *Locura de amor*, afirmó al leer *En las orillas del Sar* que había "demasiados deslices artísticos, extravagancias de forma y nebulosidades metafísicas que generalmente proceden del prurito de imitar a la escuela alemana que no siempre está al alcance de la mujer española (Davies 606). En *Follas novas* encontramos una metamorfosis monstruosa, relacionada con el mito de lo celta en el Rexurdimento. Cuando la prensa la destruye por su relato y destroza su persona poética ella escribe:

De balde

Ladraban contra min, que caminaba
Cási que sin alento,
sin poder co meu fondo pensamento
i a pezoña mortal que en min levaba.
i a xente que topaba
ollándome a mantenta
do meu dor sin igual i a miña afrenta
traidora se mofaba
i eso que nada mais que a adiviñaba.
Si a souperan, ¡Dios mío!,
pensei tembrando, contra min volvera
a corrente do rio.

En *Follas novas* se identifica con una mujer que ha sufrido una violación, miseria, hambre y maltrato, y finalmente decide:

A xusticia pola man

Aqués que tén fama de honrados na vila
Roubáronme tanta brancura que eu tiña,
Botáronme estrume nas galas dun día,
A roupa de cote puxéroma en tiras.
Nin pedra deixaron en onde eu vivira;
Sin lar, sin abrigo, morei nas cortinas,
O raso coas lebres dormín nas campias;

¡Meus fillos, meus anxos!, que tanto eu quería,
Morreron, morreron, ca fame que tinan!
Quedei deshonrada, muchárome a vida,
Fixérome un leito de toxos e silvas:
I en tanto, os raposos de sangue maldita
Tranquilos nun leito do rosas dórmian.
- ¡Salvadme, ou xueces! Berréi...! Tolería!
De mis se moufaron, veundéme a xusticia.
Bon Dios, axudáime, berréi, berréi inda ...
Entonces cal loba dolente eu ferida,
De un salto con rabia pilléi a fouciña
Rondei paseiño, ¡ni as herbas sentían!
I a lúa escondíase, i a fera dormía
cos seus compañeiros en cama mullida.
Miréinos con malma, i as mans extendidas,
De un golpe, ¡de un soio! Dexéinos sin vida
I ao lado, contenta, sentéime das vítimas,
Tranquila, esperando, pola alba do día.
I entonces..., entonces cumpréuse a xusticia,
Eu, neles; i as leises na man que os ferira.

Aparte del tema de la venganza, la soledad de la mujer frente a la ley y la empatía que emana por la protagonista, encontramos ya un profundo agnosticismo y un gran lamento.

Este poema le vale el título de “poeta de la violencia” porque acusa al mundo de perverso y

a la violencia como inevitable respuesta. Aparecen algunos enigmas, como la identidad de los verdugos de Rosalía que están presentes en todo el libro. Y metafóricamente, ya aparece lo sobrenatural, la mujer loba. Se inicia en el mundo sobrenatural, con alusión a ciertos fantasmas, interpretables de muchos modos. En el poema “Negra Sombra”, muy conocido tras la musicalización de Juan Montes, declara que la sombra se ha instalado en su vida, y esta es un espacio amenazado lleno de inquietudes. Contantemente tiene presagios, presentimientos: “Teo medo dunha cousa / Que vive e que non se ve” (“Follas novas”).

En las orillas del Sar es un tratado de desolación. Cercana a la muerte después de sobrevivir a dos hijos, el texto es un adiós y un deseo de muerte constante. Lo cierto es que existen dudas sobre las fechas reales de la producción de la obra y además se atribuye mucho a la influencia de Murguía, por lo que muchos dudan que el poemario fuera de su autoría exclusivamente. En el volumen surge de nuevo la fascinación con el mar y el suicidio. Uno de los poemas se antoja como una definición de su alter-ego, la loca:

Dicen que no hablan las plantas ni las fuentes ni los pájaros
 Ni la onda con sus rumores, ni con su brillo los astros:
 Lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso
 De mí murmuran y exclaman: -Ahí va la loca, soñando
 Con la eterna primavera de la vida y de los campos,
 y ya bien pronto tendrá los cabellos canos,
 y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado.

¡Volved! (*En las Orillas del Sar*, 25)

Otra perspectiva de su último libro *En las orillas del Sar* es la visión negativa del matrimonio. La mujer creadora está apartada de la vida “Yo en mi escondrijo” como la loca

en el ático de Gilbert y Gubar. Existen varios estudios sobre los paralelismos entre Castro y Dickinson entre los que destacan, con el paso de los años lo que Gilbert y Gubar denominan “aesthetics of renunciation”. Rosalía asume el rol de loca en sus últimos poemas: “Ahí va la loca, soñando”. Esta es la loca, la escritora del siglo XIX, madre y artista a quien la división monstruo/ángel divide y rompe. La permanente ansiedad sobre la calidad de sus textos, las contantes apologías y la quiebra de su discurso no consiguen acabar con su rabia, una rabia que hace que sus versos sean muy cuerdos.

Unos años antes de morir de cáncer uterino, su hijo Santi fallece y ella enferma. Con esto se convierte en un caso de *gender illness*, el avatar de la enfermedad, tan presente en las poetas del XIX. Escribe poemas como si fuera la señora de las meigas y los robles y vuelve a centralizar lo marginal. Como ya hemos dilucidado a lo largo del estudio, la visión de lo matriarcal y la comunidad le produce la única *jouissance* de sus textos. En dos de los poemas finales, hallamos de nuevo la *gender illness*, la maternidad y la enfermedad conectadas.

La nieve de los años, de la tristeza el hielo
 Constante, al alma niegan toda ilusión amada,
 Todo dulce consuelo.
 Solo los desengaños preñados de temores
 y de la duda el frío,
 avivan los dolores que siente el pecho mío,
 y ahondando en mi herida,
 me destierran del cielo, donde las fuentes brotan,
 eternas de vida.

(*En las Orillas del Sar* V 16-24)

La enfermedad gira alrededor de la maternidad o de la reproducción. La teología hegemónica persigue las mentes agnósticas y tortura a las mujeres que no son ángeles, sino en su tradición, más bien fantasmas.

En *Bodies That Matter*, Judith Butler define la “exclusionary matrix” a través de la cual el sujeto se inscribe en un género. Todo lo inclasificable es abyecto:

The abject designates ...precisely those “unlivable” and “unhabitable” zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of subject, but those living under the sign of the “unlivable” is required to circumscribe the domain of the subject. This zone of “uninhabitability” will constitute the defining limit of the subject’s domain; it will constitute that site of dreaded identification against which-by virtue of which- the domain of the subject will circumscribe its own claim to autonomy and to life. (Butler 3)

Rosalía de Castro, como autora periférica está inscrita en un contexto que crea parámetros a través de la exclusión de aquellos seres que no se identifican con la norma. La única forma de reinscribir a Castro en el cuerpo social fue convertirla en *santihna*, mártir y madre enferma. Así ha pasado a la posteridad y es recordada todavía hoy en día en muchos lugares de Galicia. La reconversión de monstruo en ángel comenzó en cuanto su figura empezó a institucionalizarse.

La hija del mar

En *Narratives of Desire* Lou Charnon-Deutsch cita a Lawrence Lipking para afirmar: “for many women literature itself served in place of a community (...) as an interlude in

which private feelings are shared” (8). La creación de una comunidad donde desarrollar ideas y poder pensar, sentir y crear nos demuestra cómo lo personal es político y los que viven en las sombras crean conocimientos distintos. El monstruo femenino, que es mi tema, surge en gran parte por expresiones de deseo no permitidas o por cuestiones de *gender trouble*. La novelista poeta Rosalía de Castro, que siempre fue por libre, no era nada dogmática y sin embargo usa la novela y el cuento para expresar varios de sus temas recurrentes. Su primera novela es *La hija del mar* (1859). En otros textos presenta a mujeres como *belles dames sans merci*, pero en este caso, las mujeres de la novela, Teresa y Esperanza, viven felices en una comunidad democrática en la Costa da Morte. El peligro vendrá de la civilización y la burguesía. Lo más destacable de esta fábula ecológica donde viven en sororidad en la playa es la ausencia de hombres depredadores sin los que la comunidad vive feliz. Pero en la mayoría de las narrativas rosaldianas aparece un héroe byroniano, un personaje tipo Heathcliff de los páramos que popularizó a la autora como “La Brönte de Muxía”. Teresa Barro, crítica, se plantea: “¿Me atreveré a decir que las novelas de Rosalía son las únicas novelas europeas de la península?” (Barro 38). La narrativa de Rosalía, desconocida e ignorada hasta hace bien poco, ofrece toda una serie de interpretaciones novedosas y sorprendentes. Desde las múltiples fronteras desde las que escribe, se erige como autora singular y única en su estilo. Por ese motivo el debate de la clasificación de Rosalía como romántica, realista o lo que sea menester me parece poco productivo en un legado tan liminal. Existe influencia romántica obviamente, de literatura fantástica y de *Female gothic* al tiempo que hay una gran protesta social, un feminismo activo y un enfrentamiento a varios estamentos de poder, lo que casi borra su figura de la historia.

En *La hija del mar*, aparecen muchos elementos del gótico de las que habla Eve Sedgwick, que escribe un libro sobre las convenciones de este género. Algunos son, un héroe atractivo y ambiguo, una heroína enamorada, elementos de un pasado oscuro o la gente sencilla inocente expuesta a la corrupción conectada, como imagen de la teoría del buen salvaje de Rousseau. Mientras Teresa y Esperanza viven felizmente, Alberto Anso, pirata catalán, regresa de sus viajes y su mujer, que no es otra que Teresa, cae prendida de nuevo y se somete a la doctrina amo-esclavo que aparece tanto en cierto tipo de folletín, en los que se presenta el sadomasoquismo como relación natural. El héroe/villano, Alberto Anso, traslada a Teresa y su hija adoptiva Esperanza a su mansión, el mundo patriarcal con sus jardines cuidados opuesto a la cueva del lesbian continuum. Según Deleuze en *Mil mesetas*, los árboles y jardines controlados por el hombre son “la arborescencia propia de la mentalidad capitalista” que representan una estructura que, como la del árbol, es jerárquica y donde se proyecta la realidad occidental.²⁴ En estos jardines tapiados Teresa solo halla “la hiel más amarga” (Castro 34). En estos momentos, las dos mujeres como buenas burguesas son propiedad de Alberto, pero los acercamientos sexuales de Alberto a Esperanza y la aparición de la madre biológica de la niña, un sujeto colonial, venida de América, producen la explosión de la mujer monstruo, mujer-loba, meiga o vampira que son las figuras que pueblan los textos de Castro y se rebela contra su amo y lo que representa:

Aquí me tienes otra vez, la misma de otros días... Soy Teresa la expósita, Teresa la pescadora, que desceñida de la ropa de infamia que les has cubierto no quiere sufrir no ya los golpes de tus criados (...) ¡Silencio! Añadió con un acento que indicaba

²⁴ Deleuze y Guattari afirman como “el árbol ha dominado no solo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología ... la ontología, toda la filosofía” (23). Las estructuras arborescentes, y por tanto jerárquicas, pasaron a dominar la cosmovisión occidental”(21).

una fuerza de voluntad indomable, pues el soberbio espíritu de aquella mujer se revelaba en toda su nobleza y con todo el orgullo de sus instintos. (142)

Algunos críticos han comparado a Candora, primera mujer de Ansot proveniente de América, con *Jane Eyre*, en alusión a la figura de Bertha Mason, otra mujer proveniente de las colonias apartada y escondida. Otro paralelismo es la quema de la casa patriarcal, realizada por Teresa, algo que también sucede en *Jane Eyre*. El tabú revelado es la paternidad de Ansot sobre Esperanza, a quien de pequeña había lanzado al mar. De nuevo aparece el tema del mar como símbolo de deseo, libertad y liberación profunda. Ansot muere linchado por el pueblo, el elemento democrático (o antisistema) presente siempre en Rosalía. Como elemento diferencial en las letras peninsulares, Rosalía también trata la colonia, lo postcolonial y sus mujeres, de un modo democrático y solidario, sin imperialismo alguno. No en vano ella también es sujeto colonial en Galicia. La crítica García Candeira ve en esta narración una puerta para un futuro utópico para las mujeres y la comunidad. Es cierto que Esperanza se lanza al mar, pero en este estadio pre-edípico, el mar es el inicio y la renovación de la vida. Catherine Davies considera que el mensaje de Rosalía es que el peor daño social es separar una madre y una hija, que han construido su propio espacio doméstico. Esta novela, desde mi punto de vista muy representativa del *parler-femme* y con espacios llenos de *jouissance*, fue considerada inmadura y folletinesca hasta los años ochenta del siglo XX y prácticamente olvidada. Sin embargo, actualmente, gracias a Leigh Mercer, quien además tiene una lista sobre las injusticias en la obra Rosalíana, alude a la necesidad de leerla de un modo realista o lineal y apunta: “se debería aceptar como experimento en la literatura femenina, como novela estructurada en repeticiones, réplicas y asociaciones” (Mercer 33). Descrita con humildad por la propia autora como “un libro en la

gran mar de las publicaciones actuales”, *La hija del mar* era todo menos eso. “Lejos de ser una obra *folletinesca* como la han etiquetado Carballo Calero y Mayoral, esta es una novela que inscribe un lugar para las mujeres en el mundo natural mientras va desmantelando sistemáticamente la idea del *folletín*” (Clúa Genés 5).

Considero que en esta novela puede verse el “Feminist Standpoint” de Nancy Hartsock. Según la autora, el hombre, en el proceso de producción, está en contacto con el intercambio y la necesidad con la naturaleza, así como con otros seres humanos, pero este proceso de producción no consume toda su vida. La actividad de una mujer en la casa, así como el trabajo que hace por un salario la mantiene en contacto con un mundo de cualidades y cambio. En palabras de Hartsock,

her immersion in the world of use—in concrete, many qualified, changing material processes—is more complete than *his*. And if life itself consists of sensuous activity, the vantage point available to woman on the basis of their contribution to subsistence represents an intensification and deepening of the materialist world view available to the producers of commodities in capitalism, an intensification of class consciousness. (358)

De este modo, la metáfora de limpiar un inodoro usado por tres varones, y todo lo que hay alrededor es enfrentarse con la necesidad y tal es el motivo por el cual, según la autora, la mujer está más cuerda que el hombre, y no desarrolla los mismos esquemas absurdos y locos: “esta mujer trabajadora está en contacto con la necesidad, tiene que lavar los suelos y el inodoro” (358). Considero que la consciencia de la mujer en la novela que cita Hartsock remite también a la vida de las pescaderas de Finisterre: en su artículo ella describe “the lady that cleans the toilets” (Hartsock 354) como modelo de persona que vive en contacto con

una realidad y por lo tanto con una episteme distinta a los que damos por hecho ese tipo de tareas. También la vida de las pescaderas de Finisterre crea su episteme distinta, desde luego a la burguesía o la pequeña menestralía y su retórica y conocimiento es por lo tanto distinta. Lo que hace Rosalía en este texto es lo contrario de lo que Spivak denuncia en “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, que fue utilizado en el primer capítulo y lo será en el próximo, con la cuestión de las guerras de África. En este texto denuncia the “worlding of what now is called the third world as a signifier that allows us to forget that worlding even as if it expands the empire of the literary discipline” (Spivak 554). En sus textos Rosalía aparca el worlding castellano y patriarcal y nos sitúa en un espacio, gallego sí, pero que trasciende la nación al situarse en la pura periferia, espacio común a muchas comunidades. Ya situándonos en una playa, se rompe la idea de la “esencia” española y la relación entre hombres y mujeres es más fluida, menos binaria y más dependiente de la teatralidad butleriana. El obvio deseo latente de regresar al mar, como espacio comunitario y presentar la muerte como una liberación proyecta sobre Rosalía la imagen de monstruos muy peligrosos para el patriarcado y el capital, y ciertamente, contra el sistema.

El primer loco

La primera característica de *El primer loco*, que sitúa el texto en 1881, en plena medicalización del discurso de lo desviado y en el contexto del Rexurdimento, es que está narrado por un paciente en un manicomio, Luis que además se siente feliz por hallarse en este espacio. En esta novela muy poco leída y analizada, Luis se dispone a narrar su historia a su amigo Pedro, quien le visita. Le narra cómo llegó a convertirse en el primer loco del manicomio de Conxo, abierto gracias a la fortuna que él había heredado de su tío,

convirtiéndolo no solo en un paciente más sino en el fundador del manicomio de Conxo, situado en la periferia de Santiago de Compostela y por lo tanto lejos del centro urbano.

Luis, personaje atormentado, se presenta como intelectual de la época, aquellos regeneracionistas que se habían otorgado la misión de renovar y modernizar España y su legado. Pero lo único que pudo ofrecer a la posteridad fue el primer manicomio de la ciudad. Esta lectura política es una de las lecturas subyacentes realizadas por críticos como Helena González-Fernández, Antón Risco o González-Millán. Si esta lectura política ilustra el fracaso de los intelectuales de su generación - entre los cuales considero que también se encuentra Rosalía - el fracaso del ideal de emancipación y educación femenina, con el que se identificaba Rosalía, es todavía más flagrante. Antes de proceder con el texto en sí, quisiera situar en su contexto el hecho de que Luis hable desde un manicomio donde afirma que “¡Ya puedo respirar libremente! ¡Ya me encuentro en mi verdadera atmósfera!” (Castro 1), e imagina estar rodeado de espíritus que lo acompañan. Se compadece de los enfermos, y reniega de la ciencia médica insertándose así en el primer binomio del relato, ciencia/mística o tal vez superstición. Antes de analizar las dicotomías que componen el relato y las imágenes de monstruosidad quisiera hacer una reflexión sobre los textos escritos desde los manicomos del siglo XIX. “The writings of the mad can be read not just as symptoms of diseases or syndromes, but as coherent communications in their own right” (Huertas 111). Esta afirmación de Roy Porter exige la investigación de la psiquiatría desde un punto de vista sociohistórico que tenga en cuenta la subjetividad del paciente. Luis se dispone a contar como se volvió loco de amor por culpa de dos mujeres, que a su vez responden al binomio angel/ monstruo por lo que su enfermedad, más que melancolía, es una especie de

paranoia causada por la pasión y el delirio a los que se refiere Foucault en *Madness and Civilization* (1973):

Madness which finds its first possibility in the phenomenon of passion, and in the deployment of that double causality which, starting from passion itself radiates both towards the body and toward the soul, is at the same time suspension of passion, breach of casualty, dissolution of the elements of this unity. Madness participates both in the necessity of passion and in the anarchy of what, released by this very passion, transcends it and ultimately contests all it implies. (Foucault 91)

La pasión por una mujer inalcanzable, Berenice, el ideal del ángel del hogar, lleva a Luis hasta el delirio en que percibirá a su pretendiente Esmeralda, como un verdadero peligro. Desde el manicomio, todo relato o escritura resulta una prueba de la subjetividad del paciente y de la “construcción de una semiología fisiológica específica” (Huertas 111). Para el que escribe, el hospital mental es una paratopia, un lugar de alteridad donde no encuentra sentido de pertenencia y, sin embargo, Luis parece hallarse en su casa. Tal vez porque su sentido de alienación no lo equipara con los enfermos del lugar.

La imagen del manicomio será un lugar común en las décadas de los 70, 80 y 90 del s. XIX. Se constituirá en un panóptico donde controlar cuerpos desviados. Como afirma Tsuchiya “[the panoptic] is a disciplinary institution, echoing contemporary discourses on mental illness and the criminal justice system. The nineteenth century was precisely the moment in which the practitioners of the new psychiatry... began to elaborate a medical model of criminality” (30). Lo paradójico de este cuento es que Luis no es internado sino que va voluntariamente al “enfermar por amor” (9).

Luis está enamorado de Berenice hasta el delirio. En ella ve a la mujer inalcanzable becqueriana y al perfecto ángel: “¡aquel extraño nombre resonaba tan armonioso en mi oído! ¡Berenice, Berenice, repetía yo con el ave tan fervoroso como el que pronuncia una oración!” (11). Como buena mujer idealizada, Berenice enferma y debe retirarse un tiempo. Las imágenes de enfermedad y muerte resultan un aliciente morboso para el erotismo del momento.

La palabra Berenice, no deja indiferente al lector susceptible a la intertextualidad. En primer lugar, Pedro ya alude al discurso de Luis como dotado de una atmósfera Hoffmanniana, es decir sobrenatural y fantasmagórica y el cuento “Berenice” de Edgar Allan Poe, es uno de los más conocidos del autor.

Berenice (1835) de Poe narra la historia de un joven intelectual algo obsesivo que se prepara a casarse con su prima Berenice. Esta tiene una salud frágil que empieza a deteriorarse hasta que de ella solo quedan los dientes. El joven, Egeus se obsesiona con estos dientes de manera malsana hasta que llega un día en que desentierra el cuerpo, que probablemente fue enterrado vivo, y guarda los dientes en una caja. La escena donde arranca los dientes no es relatada ya que el autor se enfoca en el estado de trance y monomanía del personaje. Algunos de estos elementos aparecen en *El primer loco*, entre los que están la monomanía del protagonista y la obsesión con los dientes, como veremos en el caso de Esmeralda.

Esmeralda es la joven pastora que se enamora de Luis desinteresadamente. Al no tratarse de la mujer estatua burguesa, tan bien definida por Sand,²⁵ su espontaneidad además de su condición de campesina, son una amenaza para el burgués ilustrado que es Luis. Su

²⁵ En *Les dames vertes* y otros textos de George Sand aparece la imagen de la mujer estatua como alegoría de la mujer paralizada y neutralizada por la ideología del ángel del hogar.

nombre, también plagado de intertextualidades, nos remite al personaje de la gitana en *Notre Dame de París* de Víctor Hugo y a la leyenda de Bécquer "Los ojos verdes" (1861). La asociación con la gitana de Hugo ya nos indica una pauta de alteridad, pues Esmeralda será sin duda la marginal del cuento y al final la más temida.

Rosalía, según González Millán es, "escritora siempre al margen, no solo por ser mujer y por su constante defensa de los marginados sino también por su gusto en moverse por la periferia de las tendencias literarias de la época" (González-Millán 517). Respecto a esta afirmación me gustaría remitirme al hecho de que, en sus últimas novelas, Rosalía utiliza el género fantástico lo que produce un efecto de extrañamiento que resulta muy eficaz para plantear cuestiones de género. En mucha de la novelística del siglo XIX femenino se incorporan estas imágenes de extrañeza y espectralidad que rozan con lo gótico y así representan lo que la crítica Adriana J. Gerbero denomina "la discursividad herida". Respecto a este género la misma Gerbero considera que "[n]iños trémulos y mujeres frágiles son convocados para representar los eslabones sociales más débiles, enfrentados a una ley que, en el confín de espacios cerrados favorece el abuso y la usurpación patriarcal (...)" (Gerbero 434). La especialidad del gótico es desenterrar lo enterrado y por eso su uso en la representación de Esmeralda es apropiada, porque con esta herramienta surge el segundo nivel de lectura de la novela, que es la cuestión de género.

Ambas figuras femeninas, Berenice y Esmeralda nos son presentadas a través de la visión de Luis. Numerosas académicas feministas consideraron que estos dos personajes fueron un retroceso en la literatura rosaliana, ya que ambas son mujeres con poca agencia. No existe búsqueda de subjetividad, no hay denuncia del oprimido, como afirma González Fernández, pero el problema es que no son mujeres reales. La normativa patriarcal tan férrea

en el contexto en que Rosalía escribe la novela está representada en este binarismo artificial, la mujer ángel y la mujer monstruo. Berenice es el ideal de mujer de Luis, como estatua perfecta, pasiva y sublimada. Luis como los intelectuales de su generación tiene un ideal desconectado de la realidad nacional y política del pueblo. En este sentido hay una lectura política del texto, Luis representa la generación de los intelectuales del Rexurdimento, sin embargo, a causa de su compromiso con un ideal inalcanzable, fracasa, se desconecta de la realidad, y deja como último legado su manicomio en Conxo, como afirma Rafael Huertas, lejos del centro urbano.

Esmeralda, imagen de pastora arcádica es una mujer sumisa, pero al contrario de Berenice, sí desea a Luis. Pero a Luis no le interesa la mujer real, perdido como está en su misoginia burguesa. A causa de todo este desamor Esmeralda cambia, enloquece, y en el proceso se convierte en vampira.

Toda la narración está contada desde el punto de vista de Luis, que dividido entre estas dos polaridades va enloqueciendo. El espectro de Esmeralda le persigue como la negra sombra de sus poemas perseguía a Rosalía. Esmeralda es la sombra de la burguesía, que convierte las realidades incómodas y amenazantes en formas de lo monstruoso, como la vampira o la femme fatale. Como mujer del pueblo, Esmeralda es una amenaza para Luis ya que no está domesticada y además trae consigo la amenaza del proletariado o campesinado. Recordemos también que Marx afirmó en *El manifiesto comunista* (1848) que un espectro recorría Europa, con lo que la asociación género-clase resulta evidente. La locura de Luis crea dudas sobre su relato, que es lo que Todorov denomina la vacilación característica de la literatura fantástica. El final de la novela es una duda constante: "¿Quién pudiera descorrer los velos de la eternidad para saber si (...) las ansias inmortales de Luis pudieron cumplirse

en otro mundo?” (Castro 102). Como afirma Helena González- Fernández, “para Rosalía de Castro, ese es el verdadero legado del intelectual gallego de su generación, la incertidumbre” (197). La misma incertidumbre que se encuentra en lo monstruoso y en lo que debe ser o no excluido de la normatividad social.

La irrupción del andrógino

El caballero de las botas azules publicada en 1867 es la novela más leída y comentada de Rosalía de Castro y recientemente descubierta por el transfeminismo como texto antisistema, como aboga Helena Miguélez Caballeira. La novela fue presentada como cuento extraño y ciertamente utiliza elementos de lo fantástico y lo gótico, pero sobre todo subyace un tono de parodia y denuncia del discurso romántico patriarcal y la situación de las mujeres. En cuanto a las imágenes extrañas y monstruosas me gustaría remitirme al final del dialogo entre la musa y el escritor, antes de lanzar al poeta bloqueado a recorrer Madrid con sus andanzas:

-Musa: ¡Ingrato! Me llamas y me rechazas, vuelves a llamarme y quieres rechazarme otra vez...

(...) – Hombre: (contemplando lleno de asombro) ¡Ah! ¿Conque mi musa era un mari-macho, un ser anfibio de esos que debieran quedar para siempre en el vacío?

(Castro 122)

La musa, paródicamente llamada Novedad, que es un andrógino, produce rechazo porque “su apariencia representa una transgresión de la diversión genérica lo que, en cierto modo, constituye un tabú social al que desafía la naturaleza” (Lama 139). La figura del andrógino,

que tanto aparece durante todo el siglo, está representada aquí en la figura de una musa que ayuda a un escritor bloqueado a cambiar de identidad y presentarse como el “duque de Gloria” en el Madrid de las tertulias.

Cuando el escritor, presentado como “Duque de Gloria” entra en escena las mujeres del texto lo desean irremediabilmente. De hecho, es presentado como un Don Juan que activa el deseo de las mujeres como algo imposible. En cuanto ellas se le acercan, él las ridiculiza, burlándose de su ociosidad y su vida inocua. El deseo de las mujeres por el Duque de Gloria es uno de los temas evidentes en la novela que según Charnon-Deutsch intenta “to explore the ways feminine desire is misunderstood and misdirected” (Charnon-Deutsch 86). Charnon -Deutsch realiza un exhaustivo análisis lacaniano sobre el deseo en la novela basándose en la afirmación de Lacan de que el deseo es el vacío entre la necesidad y la demanda. Este contexto de deseo insatisfecho por un objeto que se desvanece nada más verlo, es el marco donde se desarrolla la figura de la androginia, que en este texto es una figura que representa una voluntad regeneradora y creadora.

Charnon-Deutsch considera que la descripción del Duque es un “exceso semiótico”. Con una varita y grandes botas azules “hasta la rodilla” (85) se pasea por Madrid. Estas botas hasta las rodillas parecen hipnotizar: “las botas del Duque despedían un fulgor que turbaba la mirada y el pensamiento” (90) y la novedad de su presencia son un fetiche para la población femenina. En este sentido todas las mujeres del texto son monstruos, puesto que ninguna es la consabida estatua de la imaginación finisecular. Todas son de un modo u otro objeto deseante y por eso las vemos como parodias grotescas. Esta ridiculización del deseo va conectada a la clase social, ya que también presenta en el personaje de Mariquita la voluntad de imitación de las clases medias. Mariquita se ofrece al Duque en el espacio tabú

de un sepulcro, ante lo cual este le dice: “Ve con tu padre” (176), proclamando así la desaprobación de la autora ante los modelos románticos de folletín. En Mariquita el deseo va dirigido no al placer o la mejora social sino al deseo de modelos románticos masculinos.

El texto satiriza y critica dos imposiciones sobre las mujeres, el del amor romántico y la belleza física. En este sentido Miguélez-Caballeira clasifica su novela de antisistema y la conecta con la teoría de Virginie Despentes en *Teoría King Kong*, reivindicando las posibilidades de la fealdad incluso, como afirma Slavoj Žižek, a modo de jouissance. Žižek siguiendo la teoría de Hume, sobre la vía negativa de la fealdad manifiesta:

Contrary to the standard idealist argument that conceives ugliness as the defective mode of beauty, as its distortion, one should assert the ontological primacy of ugliness: it is beauty that is a kind of defense against the Ugly in its repulsive existence —or, rather, against existence *tout court*, since... what is ugly is ultimately the brutal fact of existence (of the real) as such. (Žižek, *The Abyss* 21).

En esta composición alegórica otro personaje monstruoso femenino es la musa. La musa, representada en una figura andrógina en la tradición del siglo XIX, que está ligada a la idea neoplatónica de superar la división sexual para llegar a la visión creadora. Ya en *El banquete* de Platón se recoge tal posibilidad y muchos autores, como Balzac o Sand la reivindican en sus novelas. Obviamente para cada autor y según el momento, representa distintos temas. Según la crítica María Xesús Lama en este contexto la androginia remite a la lucha social en la Francia post-revolucionaria siendo símbolo de la igualdad social a causa de su imagen de unidad y superación de sexos, tanto en Rosalía como en otros autores del momento, como Pardo Bazán en sus últimos textos.

Es importante recalcar que *El caballero de las botas azules* se publica en 1867, un año antes de la Gloriosa, la revolución burguesa y prorepublicana que supuso un momento de esperanza en el progreso y las posibilidades de modernización del país, entre los cuales estaba la posibilidad de una república federal, algo muy deseado por las culturas minoritarias de la península. Además, el krausismo se hallaba en pleno apogeo. Era esta una doctrina importada de Alemania y el filósofo Kraus que creía en una ley natural por encima de la ley social. La educación era el instrumento para inculcar virtudes cívicas y de las masas, podía derivarse hombres responsables, en equilibrio entre la ciencia y una espiritualidad panteísta. Las ideas del krausismo están reflejadas en *El caballero de las botas azules* en el personaje de Novedad, pero también en su alter ego, el Duque de Gloria.

La musa Novedad no es una dama bella y complaciente sino una mujer desafiante que tiene su propia escala de valores que se van vislumbrando a través de toda la novela. Esos nuevos valores son: “la necesidad de atender al presente (...) una actitud irónica y burlona, un héroe representativo de su tiempo y (...) alejarse de los círculos de poder.” Para la musa: “siempre ha sido el poder el palenque de las doradas medianías y el bazar de los honores que se toman por asalto, (...) (97). Según Catherine Davies, “su novela era un voto de fe al krausismo, y describía los efectos de esta nueva influencia en la sociedad, aludiendo a las posibles consecuencias. Esboza un ideal que la humanidad debería seguir, y que la conduciría al progreso y la gloria futura” (Davies 284).

Rosalía está en el contexto del optimismo del momento social en que llegara la revolución Gloriosa y la república. Como es evidente la musa andrógina es una defensora del progreso en la igualdad de sexos por eso su imagen incluye esta coincidentia

oppositorum. Poco después el sueño del progreso terminaría, pero por ahora está claro que los monstruos son contingentes a su tiempo y como tal son representados.

La alusión a las modas y a la indumentaria del Duque y de las muchachas, será una cuestión que llegará a su apogeo en las últimas décadas del siglo, bajo las imágenes metropolitanas de las que hablará Benjamin en sus reflexiones sobre las galerías. Sin embargo, es importante destacar que en esta novela ya Rosalía ridiculiza el afán por la moda de las mujeres burguesas y no burguesas y también de algunos hombres. La industria de la moda será para Rosalía, al igual que para Benjamin, un documento primario de realidad sociohistórica. En textos escritos en catalán como *La febre d'or* de Oller, el consumo será un elemento de asimilación en una ciudad de inmigrantes. Por ahora, en Rosalía es solo una frivolidad que atenta contra su ideario de igualdad y además está fosilizada por la cuestión del género, como demuestra la rareza de las botas azules. En 1867 el fenómeno masivo de la moda es todavía incipiente, pero en solo una década se convertirá en el paradigma del capitalismo, el lujo y, por asociación, la lujuria.

Conclusiones

Como hemos podido observar, uno de los comunes denominadores entre Cecilia Böhl de Faber y Rosalía de Castro tiene que ver con la modestia, el recato y la insistencia en apocar la importancia de sus obras. Sin embargo, aquí estamos tratando el ya comentado discurso doble del que hablan Showalter y Kirkpatrick. A pesar de su aparente modestia y de que, como afirma Böhl de Faber, "la pluma, como la espada, se hizo para la fuerte mano del hombre" (citada en Kirkpatrick, *Las Románticas* 229), Böhl de Faber no sólo usó la pluma, sino que la "esgrimió agresivamente en la guerra de las ideologías políticas" (Kirkpatrick,

Las Románticas 229), ya que sus novelas fueron consideradas provocaciones conservadoras. Del mismo modo, Rosalía considera que “todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben” (Castro 10). Así se manifiesta que la *Captatio benevolentiae* aparece constantemente en la constelación de mujeres decimonónicas. Tanto Böhl de Faber como Rosalía de Castro echan mano de una retórica decididamente contradictoria. La búsqueda de la subjetividad femenina —especialmente en Böhl de Faber— crea un texto lleno de contradicciones evidentes sobre todo en textos como *La gaviota* donde la protagonista triunfa profesionalmente y, además, se atreve a seguir los impulsos de su deseo sexual. A pesar de que estas transgresiones son castigadas con su ostracismo final y, como en la misma Cecilia, con la negación de su yo, los lectores no pueden dejar de observar cierta *jouissance* en el desarrollo triunfal del personaje. Es menester mencionar que la posición de Cecilia en la sociedad española era marginal en relación al sexo, la nacionalidad, el lenguaje (escribía en francés y alemán) y muy ambigua respecto a la clase social. Esta marginalidad la lleva a usar su seudónimo para fijar simbólicamente su identidad en la jerarquía social española.

La creación de un monstruo como el de Marisalada pone de manifiesto las contradicciones, ansiedades y fragmentaciones del sujeto escritor femenino. El hecho de que en este contexto aparezcan imágenes de *jouissance* cargadas de erotismo y momentos de “parler-femme” resulta sorprendente. Tal vez por ello las dos asociaciones monstruosas —la amazona y la sirena (con todas las imágenes fálicas a las que se le asocia en el texto)— son representaciones de dos monstruos desafiantes en cuanto al género masculino: la amazona somete al hombre y la sirena lo seduce/confunde. En referencia a otro de los temas

transversales, cabe mencionar que Marisalada es otra huérfana, a pesar de ser constantemente adoptada por hombres decrepitos que le doblan la edad.

En cuanto a las categorías de Joanna Russ, considero las dos que más destacan en relación con la novela de Böhl de Faber son: "lo escribió, pero no era una artista real y esto no es serio ni pertenece al género apropiado por lo que no es arte", "lo escribió, pero hay muy pocas como ella" y, finalmente "lo escribió, pero sólo está inscrito en el canon por un motivo muy limitado".

Tanto Böhl de Faber como Rosalía de Castro fueron muy influidas por la hermandad lírica, siendo la primera considerada parte de ésta. Lo anterior pone de manifiesto la importancia de este grupo de autoras que desestabilizaron el canon nacional hasta el punto que surgió una reacción. Un texto repleto de monasterios, lugares aislados y sujetos confinados a espacios marítimos tiene una clara influencia del "female gothic"; sin embargo, el gótico de Böhl de Faber es hasta cierto punto parodia, ya que en su discurso doble la Böhl de Faber modelada según lo reaccionario, ataca y critica la influencia de este género y de todo lo folletinesco. Así, la escritora se presente a sí misma como costumbrista, algo que vuelve a ser, en palabras de Susan Kirkpatrick, una "negación del yo". En *La gaviota*, como en todo monstruo textual, existen varios géneros literarios: hay un estudio costumbrista; pero también hay un melodrama; una novela gótica; y un manual de conducta que gira alrededor del género sexual (*gender*) y del género literario (*genre*).

En esta aparece la primera relación entre género sexual y medicalización. Stein, un médico, tiene como misión contener y controlar el deseo femenino desbordado. La relación de deseo y monstruo, así como ciertas instancias del "parler-femme", se asocia a la posible infección de la nación-estado por el elemento femenino descontrolado. Considero que

también existen momentos de "écriture feminine" entre los que me interesa destacar el hecho de que Marisalada pierde su voz en el momento en que se entera de la muerte de Pepe Vera. En todas estas contradicciones, Cecilia se perfila como la representante de la España tradicional que paraliza la corriente liberal y femenina representada en Marisalada y Pepe Vera. Curiosamente, Böhl de Faber leyó a Rosalía de Castro y manifestó su agrado ante novelas como *El caballero de las botas azules* a pesar de calificarlo de "extraño". Asimismo, Cecilia fue de las pocas a las que Rosalía agradeció el hecho de no burlarse de su idea de la nación gallega. En esta *coincidentia oppositorum* tienen en común la marginalidad y la periferia respecto al proyecto centralista español de nación-estado y la imposición de la cultura castellana.

El hecho de que Rosalía de Castro escribiera en gallego a pesar de que parecer sorprendente desde ciertas hegemonías culturales, no es tan extraño, si tenemos en cuenta la conciencia de representar una tradición medieval en su momento hegemónico y la misión que los miembros del *Rexurdimento* se habían otorgado de recuperar dicho legado como algo básico para la creación de una comunidad imaginada basada en la recuperación de lo celta como hecho diferencial.

Los monstruos de Rosalía son evidentemente femeninos conectados con su denuncia sobre el tratamiento a Galicia perpetrado por el estado español. Además, sus monstruos son históricamente contingentes. Mientras la musa del *Caballero* es un monstruo de esperanza asociado con la creación de una república federal que traería a Galicia derechos de autogobierno, *El primer loco* representa la decepción de los intelectuales del *Rexurdimento* y de la restauración ante el fracaso del ideal republicano liberal. En Rosalía es posible ver, más que en otras autoras, la relación monstruo-sujeto femenino ante la tensión de la nación-

estado muchas veces expresada en sus mismos poemas a través de estrategias del "parler-femme" pero otras, especialmente al final de su vida, están ligadas a la corporalidad de la "écriture feminine" convirtiéndose pues la enfermedad, la pérdida y la maternidad en avatares de la autora.

Capítulo 3

Emilia Pardo Bazán y Víctor Català: el monstruo del deseo y otros marimachos

Pocas autoras peninsulares han tenido tanta fama, han sido tan polémicas y se han atrevido a ser tan contestatarias como Emilia Pardo Bazán, a la que algunos todavía llaman “la Condesa”. Pocas han sido tan atrevidas y conocidas por poder dialogar de “tú a tú” con la cúpula de los patriarcas de las academias e instituciones culturales, en su mayoría profundamente reaccionarias. Sin embargo, Doña Emilia no es precisamente una antisistema como su coetánea Rosalía de Castro, a quien nadie llama “Doña”. Pardo Bazán escribe sobre incesto, homosexualidad, sexualidad fluida, alcoholismo, violaciones y otros temas “inadecuados” para las mujeres, pero al mismo tiempo se presenta como ultra católica, carlista y aristócrata, lo que en cierto modo es verdad, pero también debe entenderse como una estrategia para defenderse de las acusaciones de algunos de sus contemporáneos que le negaron el derecho a ser la primera mujer en la Real Academia de la Lengua. Realizó, sabedora del contexto en que se hallaba, un profundo “self-fashioning” de su imagen, como lo califica Stephen Greenblatt. Algo parecido había sucedido con Gómez de Avellaneda, la querida Tula, a la que dedicó una carta post-mortem comparando sus situaciones antes de serle negada la prerrogativa de pertenecer a la academia. De este modo, Pardo Bazán alaba a su predecesora al tiempo que acusa el inmovilismo y misoginia de la cultura institucional española, que sufre una fuerte crisis de masculinidad. Para ella, paradigma del marimacho, monstruo al desestabilizar los constructos del género, ningún insulto es bastante, pero con una gran consciencia de clase, de superioridad y con el privilegio de una relativa fortuna, Doña Emilia no hace mucho caso y si lo hace es burlándose en sus textos de los que a ella la ridiculizan. Era un monstruo, incluso en la acepción positiva de la palabra (alguien con mucho talento) y sus novelas, cuentos y ensayos están repletos de *demons*, sombras y

monstruos físicos, teniendo además en cuenta que se posiciona como discípula del naturalismo y entabla diálogos con Zola, que no acaba de entender su presunta devoción católica.

Pardo Bazán se separó pronto de su marido y tuvo una considerable lista de amigos, que pasaban a ser amantes según el momento, y con los que solía mantener una buena amistad -- el amor de ágape del que habla en sus últimos relatos y novelas, situados por gran parte de la crítica en el decadentismo finisecular. Entre sus amistades epistolares se encuentran Galdós, Oller o Lázaro Galiano. Con este último tuvo una corta aventura en Barcelona, que supuestamente inspiró la novela *Insolación* (1889), donde relata el affaire de una aristócrata gallega viuda con un galán andaluz y donde abundan las imágenes y metáforas de deseo sexual.

El propósito de la primera mitad de este capítulo es analizar el tema del deseo, cómo éste altera la narrativa y cuáles son las estrategias para representarlo. Hablaré de *Insolación*, algunos cuentos y *Los Pazos de Ulloa* (1886). También analizaré la importancia del género gótico en Pardo Bazán y por qué recurre a su uso frecuentemente. Por cuestión de focalización y espacio, la ensayística no será tratada centralmente. Sin embargo, sí realizaré un análisis comparativo entre la imagen del deseo femenino en dos textos de Galdós, *La desheredada* (1881) y *Fortunata y Jacinta* (1887), donde los monstruos toman distintas formas, la vida se medicaliza y el deseo se controla.

Por otra parte, surge un deseo nuevo y compulsivo, la necesidad del lujo, ropas y consumismo de apariencia. Como en las descripciones parisinas de Walter Benjamin, la ciudad deviene un centro de compra-venta y el fetichismo de la mercancía del que habla Marx se instala en el imaginario.

En este sentido, compararé las narrativas del deseo de Pardo Bazán con Galdós y también con Narcís Oller, escritor catalán considerado naturalista, realista y el autor representativo del auge de la Barcelona industrial, donde surge el fenómeno de la industrialización, casi inexistente en el resto de la península. Con la entrada de los Borbones en España, Catalunya y todo Levante pierden todos sus derechos de autogobierno, y en 1714 Barcelona es arrasada y el catalán prohibido. Una de las consecuencias es el traslado de la aristocracia a Madrid, la Villa y corte, con lo que los restos del antiguo régimen desaparecen y, con el contacto con Francia, más el flujo portuario da lugar a que se cree una burguesía única en la península, que tardará en aparecer en otras comunidades. La aparición de esta burguesía implica la creación de un movimiento obrero y la confrontación de clases en una lucha que llevará a la ciudad de Barcelona a convertirse en “la rosa de fuego”, por la cantidad de atentados realizados. En este contexto escribirá Oller. Este tiene varias novelas, *La Papallona* (Mariposa) (1881), prologada por Zola, *La Febre d'Or* (1892) donde explica el momento de esplendor bursátil, y *Pilar Prim* (1905), siendo esta última la que más explora el deseo femenino y expone las formas de control del matrimonio contra la libertad económica de la mujer. El *donjuanismo* como patología y modo de conducta también recorre las narraciones, subvirtiendo a veces los lugares comunes.

Teniendo como eje las figuras femeninas de Pardo Bazán, en la primera mitad de este capítulo expondré los peligros del deseo y los distintos puntos de vista de tres autores considerados realistas, naturalistas o decadentistas según el momento y el lugar, que forman un eje en el que se desata una crisis de masculinidad tal que el mismo sistema reaccionará de forma histórica con la creación de nuevas masculinidades, como sucede con el caso de la “Generación del 98” y el resurgimiento de un nuevo nacionalismo español con aspiraciones

coloniales en África, especialmente el Magreb. Estas tensiones en Marruecos crearán tal fractura social que desembocarán en la conocida *semana trágica* de Barcelona (1909) cuando las tropas destinadas a Marruecos se rebelaron en el puerto y surgió una revolución liderada por anarquistas y socialistas que duró ocho días y donde, en pleno anticlericalismo, se quemaron los principales templos de la ciudad. Esta pequeña anticipación de la guerra civil influirá en varios de los autores que analizaré a partir de ahora. Mientras en las zonas industriales el movimiento obrero se organiza, Pardo Bazán, autora de inúmeras novelas, escribe *Los Pazos de Ulloa* (1886) en pleno elemento rural y dibuja un escenario repleto de elementos góticos donde se problematiza el deseo femenino y el concepto de lo natural. Poco antes Galdós, en 1881, publica *La desheredada*, la historia de una joven, Isidora, incapaz de poner freno a su adicción al lujo y las compras, y contraria a ser pertenencia de nadie. Este conflicto termina en un final autodestructivo que lleva a la protagonista a la prostitución y que por lo tanto presenta una visión catastrófica de la posibilidad de independencia femenina.

Coetánea de estos dos autores, Pardo Bazán recrea sus propios monstruos, que oscilan entre los andróginos de Rosalía y las Amazonas de Böhl de Faber, hasta llegar a los marimachos, la mujer masculinizada y parodiada hasta la sociedad. Algunas de las patologías que presenta Pardo Bazán -- el marimacho, la *mysterique*, o la *histérica* -- responden muy bien a la historia psiquiátrica del XIX.²⁶

Uno de los elementos principales de este capítulo será la cuestión del deseo y su represión. El deseo femenino y las consecuencias de su represión aparecen en los tres autores, pero aparecía ya en Shelley y es elemento básico para entender la creación y la

²⁶ Término acuñado por Luce Irigaray que presenta la *mística histérica* hasta el punto de padecer éxtasis o patologías como la *anorexia mirabilis*.

concepción del monstruo. La mayoría de las narrativas son *narrativas del deseo*, como las califica Charnon Deutsch, y a partir de su desarrollo y diálogo con los elementos del *ángel del hogar* y la domesticidad obligatoria, se crea toda una serie de seres monstruosos que sucumben o desafían la ideología de la domesticidad.

En primer lugar, haré un análisis de *Insolación* (1889) y el tema del deseo femenino. En segundo lugar, quisiera mostrar elementos subversivos de algunos cuentos de Pardo Bazán, donde considero que se crea parte de sus figuras más controvertidas. En 580 cuentos, Pardo Bazán construye un sujeto femenino que en su máxima expresión es vengativo, peculiar, fetichista o tramposo. A veces toma la justicia por su mano, como la protagonista del poema de Rosalía y otras veces se percibe como víctima total. En todo caso, Doña Emilia desafía las convenciones del género y la femineidad y su discurso, amortiguado por estrategias de enmascaramiento, subvierte totalmente el concepto del *ángel del hogar*. Los cuentos, mucho menos leídos que las novelas, son un recurso para poder explicar lo que sería escandaloso en las novelas, como los detalles del maltrato doméstico, las pequeñas dudas sobre el novio o esposo o los travestimos en la intimidad. La importancia de las pequeñas cosas que crean acontecimientos “importantes” como un encaje roto o de una mirada desviada, es resaltada en los cuentos.

La importancia de la ciencia, el auge del positivismo y la voluntad de razonar todo y convertirlo en objeto científico está implícita en el naturalismo que los tres autores exhiben en algunos momentos de su narrativa. A pesar de esta voluntad de cientifismo que considero aparece en muchos textos de Pardo Bazán, ni esta ni su maestro Zola, la consideraban naturalista. A pesar de todos estos vaivenes con el término, y la aparición en Pardo Bazán de cierto espiritualismo, es obvio que la filosofía determinista influye a los tres autores y filtra

todas las representaciones de género. Por otra parte, hay que tener en cuenta el contexto histórico. El final de siglo, que aquí posiciono a partir de la revolución *Gloriosa* en 1868, resulta ser profundamente masculinizante. Hasta 1868 la mayoría de novelas, propagadoras de la doctrina del *ángel del hogar*, eran escritas por mujeres. Existe en las letras peninsulares una preocupación por la feminización de la novela y “las manifestaciones de ambigüedad sexual” (Tolliver 107) y existe un gran miedo a la falta de diferenciación, lo que provoca, como explica Foucault, la categorización del homosexual. Una vez categorizado, parece que todo es controlable. Existe por lo tanto una reacción antifeminista en muchos de los textos masculinos finiseculares que culminará con lo que Joseba Gabilondo, denomina “histéricos con casta” de la generación del 98. Las figuras de lo monstruoso, con frecuencia producidas desde la periferia cultural en contraste con la idealización de Castilla de los del 98, pasan, por lo tanto, por este filtro antifeminista. En este momento, a pesar de ser un estado unificado al contrario de otras naciones europeas, España todavía se estaba definiendo como nación y, como afirma Carmen Pereira, “todo proceso nacionalista decimonónico conlleva un proceso de masculinización, de exaltación del *ethos* masculino como máximo valor nacional... el modelo de alta cultura en la España de la Restauración es eminentemente masculino” (Pereira 1). En este sentido las “literaturas nacionales” se crean a partir del binomio y la naturalización de un binomio masculino/femenino que conseguirá naturalizar ciertos esencialismos sobre el género.

Insolación: deseo y otredad

Uno de los temas más a tener en cuenta en la cuestión de la monstruosidad es el tema del deseo, especialmente el deseo sexual, pero también aquello que puede considerarse

como una sustitución o desplazamiento como la compra compulsiva o la ambición profesional. Doña Emilia, muy consciente del tabú del deseo femenino, escribe una novela, publicada en 1889, en la que el deseo femenino por un objeto de deseo sexual y además plagado de otredades nacionales y raciales, es el epicentro alrededor del cual discurre el discurso no fiable de una narradora femenina y el discurso impresionista de un narrador omnisciente. La narración de la protagonista y la de un narrador que vacila entre la alienación y la identificación crean lo que Joyce Tolliver describe como “approach-retreat dynamic” (04), que enrarece todo el discurso dando la sensación en algún momento de que el lector participa de la confusión de la protagonista e incluso de su comentado mareo.

Ya desde el principio se hace una disección de los discursos raciales y nacionales del momento, discutidos en las tertulias a través de personajes secundarios, que se encargan de situar la historia en un contexto de volición científica sobre lo normal, natural y biológico. En este sentido la influencia del naturalismo juega una parte determinante para después ser rebatida por unos hechos bastante sorprendentes en el discurso de la autora, y coronados por un aparente final feliz.

En esta novela, prologada como es costumbre por apuntes historiográficos, Doña Emilia cuenta la aventura de la protagonista, Asís Taboada, con un joven andaluz, un avatar de Don Juan con el que se va de romería y pasa una jornada bajo los efectos del alcohol en la que parece dar rienda suelta a su deseo. Se trata de una de las novelas más exitosas y más criticadas de Pardo Bazán, por la que tuvo que aguantar toda una serie de descualificaciones sobre su moralidad y capacidad para dedicarse a la escritura. *Insolación* parece ser la novela más incómoda para sus contemporáneos que en un momento de crisis nacional se ven amenazados por la transgresión de rígidos códigos de conducta sexual y de género. Pardo

Bazán, en esta novela, vuelve a hacer algo parecido que, con los cuentos, defamiliariza lo normalizado y pone en evidencia la creación artificial del género. La misma autora como personaje ya desafía todas las categorías, pero la publicación de *Insolación* le costó frases de Clarín como “la menos digna de encomio de cuantas ha escrito Doña Emilia” (6) y “una boutade pseudoerótica” (7). En su comentario a una novela posterior de la autora, vuelve a referirse a *Insolación* como el relato de “una tía” y “antipático poema de una jamona atrasada de caricias” (3) una denuncia que como afirma la crítica Maria Colbert, “remark that conflates the aesthetic and the sexual, blurring lines between textual body and author’s body” (430), algo que ya hemos visto es común en los textos escritos por mujeres. Según Colbert el mismo Clarín expresa el miedo de que la literatura de Pardo Bazán le transforme: “feminizing the reader through an odd seduction, exposure to women’s daily tasks” (Colbert 3) y “temo que el encanto del arte, según Doña Emilia, me degrade a tan femenino estado” (3).

En “Confesión y cuerpo en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán” Noel Valis identifica las objeciones de Clarín con la ansiedad creada en los autores decimonónicos con respecto a la vaguedad del género. En este sentido ya he destacado previamente todo el movimiento de histeria que se desencadena a partir de mediados de siglo en la península conectado con la presencia de mujeres escritoras. Mientras estas escritoras hablaban del *ángel del hogar*, son aceptadas, aunque inferiores, pero a la que entran en lo que se considera la esfera masculina el pavor de la feminización de la nación se manifiesta en la misma academia con reacciones misóginas como las de Menéndez Pelayo ante la publicación de *Insolación* y la posible integración de la autora al canon nacional de escritores como Pereda, Galdós o Valera:

[Pardo Bazán] tiene el gusto más depravado de la tierra, se va a ciegas detrás de todo lo que reluce, no discierne lo bueno de lo malo, se perece por los bombos, vengan de donde vengan y no tiene la menor originalidad de pensamiento, como no sea para defender extravagancias. Esto se lo digo a usted en confianza porque la mujer ha estado conmigo cariñosísima (Fernández Cubas 20).

Por si esa amenaza fuera pequeña, la nación en sí, a punto de perder todas sus colonias necesita modelos masculinos de escritura y poder reflejarse en ellos, como sucederá con la generación del 98. De aquí surge todo el nuevo discurso masculino, colonial, racial y positivista que vislumbramos en *Insolación*.

Narcís Oller, con el que se carteaba asiduamente, explicó en un alarde de indiscreción que Pardo Bazán había basado su historia en una aventura que había tenido con Lázaro Galiano en Barcelona, a quien visitó durante la exposición internacional de 1888. Durante su estancia, en una salida a Arenys de Mar, un pueblo costero cerca de la ciudad donde veraneaba la burguesía, es donde su comentado affaire con Lázaro Galiano tuvo lugar y seguramente de esa experiencia sacó el nombre de *Insolación*, algo más natural a las orillas del Mediterráneo que en una romería en la sierra. La insolación, a la que Asís culpa de su *desliz*, es sin duda el exceso de sol, pero también es, según la jerga del momento, la resaca posterior a la embriaguez, con la que se comienza la narración. Asís despierta aturdida y también despierta su conciencia, intentando justificarse con las palabras de su criada: “La Diabla”: “Tiene razón la diabla; ayer atrapé un soleado y para mí, el sol..., matarme. “¡Este chicharro de Madrid! (...) A estas horas debía andar yo por mi tierra!” (44). La criada, de nombre Ángela y apodo de Diabla, presenta una imagen paródica de la dicotomía ángel/ monstruo de la que la protagonista no escapará. Asís, presentada como una

madre *desnaturalizada*, como se nos hará ver a lo largo de la novela y mujer que sucumbe al deseo, es un monstruo a causa de esas dos cualidades a pesar de estar toda la novela batallando contra su conciencia, reflejada en el *nom du père* lacaniano a su vez representado en la figura de su confesor, el padre Urdax, y su amigo Gabriel Pardo de la Lage, que obran como el superego de la protagonista. Sin embargo, no es el único monstruo de la novela. En un contexto tan dividido por la clase, también nos encontramos, por fin, con atributos de raza y nación representados en Pacheco, el galán andaluz. Como cuenta Akiko Tsuchiya en su artículo “Gender, orientalism, and the performance of National Identity in *Insolación*” (136), el personaje del Don Juan representa la Otredad hispano-arábiga y la hibridez racial en el contexto de lo que Susan Martin Márquez denomina “second wave nation building” que es la colonización de África, y en particular el Magreb. El africanismo imaginario y la orientalización recae en Andalucía, y es a partir de esta construcción imaginaria que se forma la identidad española hegemónica. A través de la imagen de Otredad de su pretendiente andaluz, la monstruosidad se desdobra y además se produce una situación parecida que transgrede la silenciada miscegenación de la que hacen referencia sus contertulios al principio de la novela, en una discusión sobre los tipos raciales de la península. En *Insolación*, hallamos doble monstruosidad, y como siempre que encontramos un monstruo masculino, este es feminizado.

Las transgresiones de Asís

Desde que se despierta con dolor y “la boca pegajosa”, el lector es testigo de toda una serie de transgresiones que Asís como mujer, ángel, aristócrata y madre recuerda cometer y comete, mientras indirectamente entramos en una conciencia que se confiesa interiormente ante la ley del padre, que en este caso viene representada por la figura del padre Urdax. Temiendo por la “filípica” que está convencida de que va a escuchar mientras se confiese, sustituye la misa por un buen baño, con el que ya se observa la presencia de la voluptuosidad de la escritura y la importancia de la corporalidad en el texto tal y como afirma Elizabeth Scarlett en “The Body as Text in Emilia Pardo Bazán’s *Insolación*”. La primera transgresión es cambiar la misa y al padre por un baño donde los lectores son testigos de la voluntad purificadora de tales abluciones, como si estuviera limpiando cierta mancha no visible. La obvia suciedad de su cuerpo da paso a “an internal debate disturbs Asís thoughts, as she notes the disjunction between conduct and its interpretation “(434). Este hecho es parte de la estrategia de Pardo Bazán, que expone la hipocresía social con estos juegos retóricos que dislocan la novela y la convierten en texto monstruoso, como las novelas precedentes del estudio. También el final será una ruptura de convenciones. Todo este debate que ya se crea en un principio, hacen que Asís convierta el texto en una confesión que, como afirma Noel Valis, se convertirá en una confesión secular. Sin embargo, Asís es consciente de la ley paterna y su discurso está plagado de justificaciones, silencios y elipsis, impuestos por su discurso patriarcal interiorizado, mientras que en algunas instancias deja pasar la *jouissance* y el “parler-femme”, dejándose ir con total independencia del discurso oficial. Volviendo al tema del baño y la primera infracción, de nuevo Valis comenta:

Cuando Asís trata de deshacerse del polvo y la suciedad de la feria, vuelve a representar todos los deseos sexuales reprimidos que asocia inconscientemente o no, con los elementos bajos y peligrosos de la romería. Pero también siente un placer intenso al sumergirse en el mareo/marea vital, de eso goza, de esa todavía tímida revelación del cuerpo. (346)

En lugar de buscar la negación y abnegación del cuerpo, como tantas de sus contemporáneas como María Pilar Sinués de Marco, o insertarse en la tendencia de las *mysteriques* que propone Irigaray a su vez muy presente en la obra de Pardo Bazán, Asís se decanta por el uso del agua como *jouissance*, a pesar de “sus fricciones, mitad morales, mitad higiénicas” (Feal 73). A pesar de su constante debate interior, la tendencia a eludir la mención de lo que ocurrió y tortura interior, convierte a Asís en un monstruo en su contexto a causa de estos momentos de *jouissance* o deseo, o como diría Doña Emilia, en su vertiente más naturalista, su instinto sexual. Ni andrógino ni marimacho aparecen en el texto, donde si aparecen dos elementos que en el contexto de la España de la restauración *monstrualizan* a la mujer, la alusión al cuerpo y la presencia de un cierto erotismo, lo que Scarlett denomina “body as a text” y la referencia constante a la ropa, el estilo y la moda, lo que pone al texto y a los protagonistas de este en el fetichismo de la mercancía marxista, de modo similar a lo que hacen muchos de los escritores contemporáneos de Pardo Bazán como Galdós u Oller.

Por otro lado, Audre Lorde reivindica lo erótico como espacio de poder, rebeldía y valor político para la mujer:

The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various

sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has been a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. (Lorde 339)

Desde una posición de lo poético como político la autora reivindica el uso de lo erótico, lo sensual el redescubrimiento del cuerpo como un acceso a la agencia femenina. Este erotismo puede manifestarse en cualquier acción en la que se manifiesta placer sensual y físico, algo nada corriente en la sociedad decimonónica en que la única referencia erótica femenina era la mística, de ahí la abundancia de *mysteriques* y *mater dolorosas*. La mujer y el placer son incompatibles y la única experiencia física debe ser religiosa. Considero muy relevante que en *Insolación* exista la creación de una subjetividad femenina o simplemente subjetiva en los momentos en que Asís deja ir su deseo y manifiesta sus sensaciones como náusea, mareo o calor cuando pone una flor en la solapa de Pacheco y le aturde su colonia y no cuando es la ley del padre la que habla por ella e intenta huir de las sensaciones y justificar “esa cosa” (73) con la presencia solar. Esta subjetividad dividida es sin duda monstruosa y es parte de lo que crea la constante sensación de vaivén en la novela. El erotismo y la preminencia del cuerpo es lo que dotan a Asís de cierta agencia y posición de sujeto. Además de esta necesidad de manifestar cierta subjetividad, Asís tiene en común con las demás heroínas de este estudio su condición de huérfana, sin duda la “orphan and beggar” de Shelley, aunque disponga de fortuna propia heredada de su difunto, al que si llegó como “beggar” y enamorada de un oficial naval al que todavía recuerda.

Elizabeth Scarlett manifiesta que en la novela “the pursuit of pleasure for its own sake in this novel leads at first to a negatively charged significance of the body, or the body- turned against-itself”(11) En la mayoría de las novelas de sus contemporáneos la no

represión del deseo y el gozo del propio cuerpo llevan a las heroínas a ser ángeles caídos, productoras de su propia destrucción. Isidora de *La desheredada*, por ejemplo, consigue la jouissance y la experiencia estética de su cuerpo, así como el culto a su imagen a través de la moda, pero termina sin más opción que la prostitución. Fortunata, también da rienda suelta a su deseo y termina con una muerte prematura. Aquí el principio del placer lleva a cierto descubrimiento y a un final feliz sobre el que existe un gran debate al que nos referiremos posteriormente.

Después de recordar una tertulia la noche anterior donde con sus amigos Gabriel Pardo y el padre Urdax, le es presentado el joven Pacheco, Asís realiza otra transgresión. El joven andaluz se hace el encontradizo cerca de su casa, mientras ella se dirige a misa y nada más verla:

Trocamos estas palabras con las manos cogidas y una familiaridad muy extraña, dado lo ceremonioso y somero de nuestro conocimiento a la víspera. Era sin duda que influía en ambos la transparencia y alegría de la atmósfera, haciendo comunicativa nuestra satisfacción y dando carácter expansivo a nuestra voz y actitudes. (93)

Sorprende la facilidad, ante el código del momento, con que la viuda respetable tranquilamente da la mano a un hombre prácticamente desconocido, en un gesto que además de deseo suele implicar cierta cotidianeidad. Más sorprendidos deberían quedarse, sin duda los lectores cuando poco después confiesa su atracción hacia él y se queja de desigual de las relaciones de deseo: “Señor, porque no han de tener derecho las mujeres para encontrar guapos a los hombres que lo sean, y por qué ha de mirarse mal que lo manifiesten” (93). Aquí no solamente transgrede los códigos de género, sino que se adelanta generaciones a hacer tal reivindicación.

Uno de los símbolos de la novela es por supuesto, el sol. Según Colbert, la constante presencia del sol, en la romería en la que viven su escapada, evoca de nuevo la imagen paterna y patriarcal asociada a la cultura judeo-cristiana del dios, sol que todo lo ve. Según Scarlett “the sun acts as a mediator of desire, connecting inner bodily space and outer stimuli” (12). Siguiendo esta línea de pensamiento Scarlett comenta la importancia de la ley paterna, en este contexto ligada con las interpretaciones feministas de Lacan: “So strong is the law of the Father in the work of Emilia Pardo Bazán that the mother-daughter dyad never achieves preeminence; the protagonist has a daughter who is mentioned fleetingly and for this reason conspicuously cast aside”(12). Esta circunstancia, según algunos críticos similar a la de la misma Pardo Bazán, posiciona a Asís como monstruo y además la hace salir del rol de ángel del hogar, poniendo de manifiesto, otra de sus transgresiones.

Otra de sus transgresiones ocurre durante su recorrido por la romería y posteriormente, mientras titubea y delibera, la elección de la *franqueza* sobre la *reserva* y la *disimulación*. Pilar Sinués de Marco dedica todo un capítulo de *El ángel del hogar* a la cuestión de este comportamiento y sin duda se inclina mucho más por escoger la *reserva*. En este contexto la franqueza de Asís, su queja por no poder expresarse frente a la atracción física ante un hombre y su rechazo interior de las figuras de Pardo, quien representa la hipocresía del supuesto progresismo y el padre Urdax, son toda una provocación. Respecto a Gabriel Pardo, a quien conocemos pronto en la tertulia sobre los prototipos raciales. Según Carlos Feal en “A la sombra de Asís: *Insolación* de Pardo Bazán”, Pardo es el estereotipo del español europeísta, siempre lamentando el retraso de España respecto a Europa: “De los Pirineos acá, todos sin excepción, somos salvajes, lo mismo las personas finas que los tíos” (80), atribuyendo al clima el salvajismo de los españoles. Según Carlos Feal “Pardo estaría

implícitamente disculpando a su paisana Asís, (...) en otros términos Pardo actúa respecto a Asís como una conciencia benévola, de la cual ella anda bien necesitada” (Feal 267). Pardo se convierte pues en un avatar de Asís, que parece exculpar su comportamiento debido al “exceso de sol” pero acaba reprobándolo, preguntándose por qué ha de ir a mezclarse con *gentuza* en la romería. De este modo, Asís vuelve a transgredir su superego una vez más, se presenta y disculpa como una víctima de los calores y humores españoles bajo el sol – a pesar de que como gallega y según las teorías de Pardo, está menos predispuesta- pero en cierto modo transgrede lo dicho por su paisano, ya que estaba avisada de esta circunstancia y a pesar de ello se mezcla con su galán andaluz de “pura sangre” como se manifiesta Pacheco al principio de la salida. En un momento de la tertulia Pardo acusa a la sociedad de su tiempo de su doble moral con las mujeres “la mujer se cree infamada, después de una de esas caídas... ante su propia consciencia. A nosotros nos enseñan lo contrario: que es vergonzoso para el hombre no tener aventuras y que hasta se queda humillado si las rehúye... (86). Al final de la historia, Pardo revela su condición de figura paterna no tan benévola, cuando caída su máscara progresista y dolido por el despecho manifiesta en su monólogo interior: “Me ha engañado la viuda...yo que la creía una señora impecable... en fin, cosas que suceden en la vida, chascos que uno se lleva. Cuando pienso que a veces se me pasaba por la cabeza decirle algo formal” (282). Para protegerse, se dirige al Círculo militar, espacio masculino por excelencia.

Antes de recordar su itinerario, Asís comienza a anticipar su confesión por medio de silencios, excusas y eufemismos. En un juego déctico disimulador se refiere a los sucesos como “la cosa” y el supuesto final feliz del matrimonio como “la idea”. La confesión, que es en cierto modo el género discursivo de Asís es según Foucault un ritual que se despliega en

una relación de poder ante un oyente que no es nada más un interlocutor, sino que también actúa de autoridad y que va a juzgar, condenar y por supuesto, castigar. A medida que se introduce con Pacheco en la romería, y por lo tanto ya transgrede los códigos de clase al insertarse en un espacio proletario, Asís se sentirá más incómoda al tiempo que, también dejará ir su instinto de placer y su *jouissance*. Como afirma Scarlett, los motivos de náusea, mareo, sofoco y muy significativamente estar situado sobre el mar con su consiguiente mareo, persisten en su recorrido por la romería. Recordemos que “el licor que se me subió a la cabeza” (66) también tiene mucho que ver en este mareo en el que le parece hallarse a la deriva: “(...) se me puso en la cabeza que había caído en el mar, mar caliente, que hervía a borbotones, y en el cual flotaba yo dentro como un botecito chico como una cáscara de nuez: ¡golpe va y viene, ola arriba, ola abajo! (84). En esta situación:

In addition to seasickness, nausea, dizziness, and tipsiness, an important meaning of *mareo* can be motion sickness, an important meaning when we consider that the protagonist's body propelled by desire, is in effect traversing a labyrinth of social norms and mores towards a destination unknown to it. The female body in motion acts out what Pardo Bazán would call its acquired shame through this illness but no amount of motion sickness, not even when it results in unconsciousness can halt its propulsion. (21)

Con todo esto la imagen del mar y de hallarse a la deriva, pone de manifiesto la idea de desamparo de la mujer, pero si por esto fuera poco encontramos que Asís, quien va de la mano de su galán, refugia su mano en el bolsillo de este. Allí encuentra nada menos que una pistola, supuestamente dedicada a protegerse en los barrios bajos pero evocadora de una imagen fálica, en la que es Pardo Bazán la que transgrede las normas del *recato* con su clara

ironía, pero enrareciendo todavía más la imagen y la corporalidad de la figura de Asís, quien se halla en riesgo, según la imaginería expuesta al lector. En este ambiente carnavalesco, en el que han entrado a varias barracas y ven enanos, terneros bicéfalos y mujeres de cuatro piernas, no sorprende el atrevimiento de Pardo Bazán quien está relatando el contraste entre lo grotesco de la romería y el pueblo llano y los mores estéticos de la burguesía. Poco a poco vamos viendo que entre ellos no pasa nada que no supere cogerse la mano o los apretones de brazo, pero en cuanto Asís ve la culata del revolver: “redoblo mi susto y mis esfuerzos para desviarme” (144) y ante su empeoramiento y todas las imágenes de alegoría sexual acuden a la orilla del río en el momento en que Asís declara su ligereza y total dependencia del hombre: “Ni notaba el peso de mi cuerpo; se había derogado para mí la fuerza de la gravedad” (145). En una especie de alucinación la protagonista cambia la sensación de incomodidad por la de placer “¡con un fresquito delicioso venido de la superficie del agua...! ¡Alabado sea Dios! ¡Allá queda el tempestuoso océano con sus olas bramadoras!” (146). La casa frente a la que se acomodan es una lancha, y Asís sentada en la silla de “la mujer pobremente vestida” (146) deja ir su imaginación mientras que Pacheco, vista la indisposición de Asís la lleva al interior de la casa donde la joven recupera su lucidez: “No había mar, ni barco ni tales carneros sino turca²⁷ de padre y muy señor mío; la tierra firme era el camastro de la tabernera, el aro de hierro el corsé que acababan de aflojarme; y no me quedé muerta de sonrojo porque no vi en el cuarto a Pacheco” (148). Un capítulo comienza a ser consciente de sus transgresiones: dejar la misa, irse sola con un hombre “meridional” como lo califica la autora con lo que transgrede a pequeña escala las silenciosas leyes de miscegenación; beber champagne, como las “perdidas” de las novelas de Dumas; mezclarse

²⁷ Borrachera.

con la plebe y transitar con gitanos y pobres; para finalizar traspasar los límites topográficos entrando en la casa de la mujer y dejar que alguien le desabroche el corsé. No sorprende que Asís exclame al regresar a casa: “Qué lio tan espantoso! ¡Que resbalón!”, y eluda a su criada Ángela/Diablo.

Antes de seguir con la monstruosidad del Otro, que es Pacheco, considero importante hacer un pequeño inciso para resaltar la importancia de la moda y la vestimenta como referencia a la mujer monstruo, que como Madame Bovary, es capaz de arruinar a un hombre con sus *toilettes*. Dorotea Heneghan en *Striking their Modern Prose, Fashion, Gender and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picon* (2015), manifiesta que la descripción de su forma de ataviarse “convey the author’s view on changing ideals of femininity in late-nineteenth-century Spain” (Heneghan 59). Conectando con la afirmación de Joseba Gabilondo de que “the Subaltern cannot speak but perform”, la moda es para la mujer del XIX, al menos la burguesa, una manera de interpretarse a ella misma. Aunque la moda, no de forma tan consumista, también parece ser importante para la mujer del cuarto estado, como Fortunata de Galdós o las gitanas de la romería. Todas van ataviadas para manifestar una teatralización, siendo el tema de las gitanas, como afirma, Charnon Deutsch una obsesión europea del XIX, en que se teatraliza la pasión y el duende a través de la imagen de la mujer gitana.²⁸ Lo que está claro es que la atracción por la moda, tan relatada en otros libros como *La desheredada* o la misma *Madame Bovary*, actúa de significativo sustituto del deseo y obsesiona y arrastra a algunas mujeres hasta la destrucción. Eso no sucede con Asís, quien no es una desheredada ni la mujer de un médico de provincias, sino una acaudalada aristócrata que parece permitirse esos lujos. La mujer moderna, tan criticada,

²⁸ Alusión al libro de Charnon-Deutsch *The Spanish Gypsy. The History of an European Obsession* (2004).

es una estructura cultural compleja que como Asís está dividida: “a figure whose daring posture and sartorial splendor marked her as an individual torn by opposites desires: “the desire to attract and the desire to rise superior to that desire (Cunnigton, *Feminine Attitudes*, 290)” (60). Esta mujer moderna, cuya imagen, junto a la de la mujer muerta o a punto de morir, llena las revistas y periódicos de final del XIX es constantemente satirizada en los mismos. Sin embargo, la misma Pardo Bazán se da cuenta de la importancia de la moda en el constructo femenino y escribe sobre artículos de moda como reportera en la Exposición Mundial de París, entre 1889 y 1891. También utiliza la moda como eje de los límites del género y para ilustrarlo se posiciona a favor de las falda-pantalón que sin duda era un elemento que provocó mucha ansiedad en sus contemporáneos. En el caso de Asís esta se define como una mujer que lleva: “un traje serio, de señora que aspira a no llamar la atención” (98) pero en cuanto acude a prepararse para su paseo tiene que “tomar el abanico, dejar el devocionario, cambiar mantilla por sombrero” (97) lo que en su contexto significa cambiar jocosamente la iglesia por la fiesta. En la romería su *coiffure* “el peinado sobrio, sin postizo ni rellenos” (103) contrasta con las mujeres del pueblo: “una chula de mantón terciado, peina de bolas, brazos desnudos” (107) o “una gitanuela ...el pelo azulado de puro negro...recogido en castaña, con su peina de cuerno y su clavel de sangre de toro” (152). Estos contrastes ponen en evidencia no solo la performance de clase sino la idea ligada a la clase de ser sexualmente provocativa (con los brazos al aire, el pelo suelto con un clavel) o no. En Asís vemos una ambivalencia respecto a su sexualidad performativa que va cambiando a medida que transcurre la novela. Cuando vuelve a ver a Pacheco su deseo sexual acelera el control de su imagen: “Para dar con unos guantes nuevos tuvo que desbaratar el baúl, ...para sacar un sombrero desclavó dos cajones...al cepillarse los dientes,

se rompe el frasco del elixir contra el mármol del lavabo” (43). Toda una subida de tono que llega a su cumbre con su corsé y que revela la importancia de la moda en la construcción de estos monstruos decimonónicos. En el caso de *Insolación* la definición a través de la ropa traspasa el terreno de rol de género y abarca a Pacheco, quien como veremos en el próximo punto, también es definido en cuanto a la ropa y sin duda también es un monstruo.

Pacheco como monstruo

Como ya se ha comentado anteriormente, Asís no es el único monstruo del relato, siendo la figura de Diego Pacheco, una representación de múltiples otredades peninsulares. Pardo Bazán, según la biografía de Ana Martos, ya había celebrado la victoria del general O'Donnell, en Tetuán (Marruecos) dedicando un poema a la causa española en África. En toda la narrativa de la escritora subyacerá la imagen de la colonia africana y, como dice Alda Blanco, “la intelectualidad española emprendió la labor de ‘integrar la experiencia imperial a la historia de la nación’” (Blanco 16). Según Blanco, existe una consciencia imperial y una centralidad del imperio en la España decimonónica, un hecho muy problematizado en los textos del XIX en los que también se reivindican la autodeterminación de las naciones periféricas. La creación del personaje de Pacheco está inscrita en este contexto en que, en este caso Andalucía, representa para los tertulianos bienpensates que describe Pardo Bazán en *Insolación* una conexión con el mundo islámico y una Otredad feminizada. Como afirma Akiko Tsuchiya en *Marginal Subjects*, “Africa and its cultural legacy, as represented by Andalusia, orientalized by the popular cultural imagination, came to be an important signifier in discourses on Spanish national identity century and beyond” (Tsuchiya 136). Este orientalismo, tan ausente en la crítica postcolonial basada en los casos de Inglaterra y

Francia se caracteriza por cierta hibridez de raza y la decisión de la historiografía peninsular de presentar la península como única, basada en su hibridez. Según esta historiografía decimonónica, dice Tsuchiya refiriéndose asimismo al historiador Carl Jubran:

through the resurgence of the intellectual discipline of Hispano-Arabism, Jubran goes on to coin the term “internal orientalism” to refer to “an internal process which involves the celebration of the “other” within the historiography of Spanish national culture and identity” (45). The Spanish case would therefore complicate Said’s binary model of orientalism, whereby a culturally homogenous European self was assumed to assert its superiority through the colonization of the (in this case Arab) “other”. (137)

Esta superposición de otredades dificulta la interpretación del discurso racial peninsular, pero es obvio que, durante el romanticismo, España y especialmente el sur de la península se orientaliza en el discurso europeo y americano y se convierte en objeto romántico de estudio.

En el momento de la publicación de la novela, 1889, las teorías raciales de la época se encontraban en pleno apogeo. Las tesis racialistas sostenían que existía una división de razas, la -europea-aria y la oriental-africana. La relación de España con la africanidad venía en realidad dada por la desconexión de Europa desde el siglo XVIII que por el sustrato árabe. Pardo Bazán, que estaba bien imbuida de estas teorías por su conexión con el naturalismo, las presenta en la tertulia que Asís recuerda, a partir de la analepsis del segundo capítulo. En la tertulia, se nos presenta a Diego Pacheco como nueva incorporación al grupo. Tsuchiya considera que la novela es “an allegory of the nation’s process of negotiation with its racial and cultural Other” (138). Yo añadiría que es una alegoría de la nación imaginada del momento, creada en relación a estas nuevas tesis positivistas y la imaginería del

romanticismo. La misma Tsuchiya considera, remitiéndose a Luis Fernández Cifuentes, que la problemática reside en el imaginario popular que considera Andalucía como una forma primitiva de cultura, pero al mismo tiempo la considera auténtica y por lo tanto identifica la nación con ese Otro africano-oriental. “This paradox will be central to our analysis of the protagonist’s confrontation with national identity in Pardo Bazán’s novel.” (138). Ya hemos hablado de la sexualidad femenina y como Scarlett considera el cuerpo como personaje principal. El cuerpo también será relevante en otras novelas como *Los Pazos de Ulloa* (1886) y muchos de sus cuentos, pero nunca de forma en que este sea protagonista y jamás de forma placentera y lúdica. El hecho que el objeto del deseo sea un andaluz, crea una nueva transgresión añadida a la de su cuerpo, porque como monstruo ya tiene las características de hibridez y marginación. En la tertulia en la que se habla del primitivismo de España, relacionado con el clima, el norte peninsular como Galicia, sufre una masculinización mientras que el sur se feminiza, el mismo Pardo, cuando se dirige a Asís la exculpa: “No se dé V. por resentida, amiga Asís. Concederé que V. sea la menor cantidad de salvaje posible, porque al fin nuestra tierra es la porción más apacible y sensata de España” (81).

Lo primero que sabemos de Diego Pacheco es que es un andaluz “de buena presencia” lo que parece justo resaltar entre los amigos de la protagonista. Poco después se le llama “forastero” en principio porque es nuevo en la tertulia, pero obviamente la referencia tiene doble sentido. Y pronto nos centramos de nuevo en la moda con la sensación de que el andaluz, descrito por su vestimenta, es un sujeto más feminizado que los otros: llevaba con soltura el frac, me pareció distinguido” (82), y poco después cuando se cita con él, lo primero que la aturde es su perfume. Toda esta caracterización del galán

andaluz parece indignar mucho a los supuestos reguladores del género, como Clarín quien dirá del personaje: “Pacheco es un imbécil de Sevilla²⁹, que a los que no nos enamoramos de las personas porque tengan las sienes cóncavas, no nos parece más que un revulsivo confitado” (Heneghan 77). Para añadir “andaluz de Pastaflora” y “andaluz bobalicón” (77), lo que da una idea de lo andaluz en este contexto nacional/racial de finales del XIX.

La cuestión de la moda, es tan relevante para Pacheco como para Asís, pero lo que subyace en su descripción es la de la aparición del *señorito andaluz* y una caricatura de Don Juan. Unas décadas después en el momento histórico que los libros de texto describen como decadentismo, este tipo de personaje será usual, pero en la península este dandismo es todavía novedoso. Este “sartorial charm” (78) es según Heneghan una manera de crear contradicciones y ambigüedades en la noción de las masculinidades estables de las clases media y alta. Frases como “la galán venía todo soplado, con una camisa y un chaleco como el ampo de la nieve, el ojal guarnecido de fresquísimo clavel, guantes de piel flamantitos y, en suma, todas las señales de haberse acicalado mucho” (89). La inclusión de diminutivos en su descripción y la idea de detalle y pulcritud sin duda feminiza y alteriza la imagen de Pacheco.

Para Asís la figura de Pacheco no refleja un meridional sino nórdico. Esta alusión a la mezcla de razas lo sitúa en el discurso racial de finales de siglo que considera, que la raza española pura, estaba en peligro. Este discurso venía de los degeneracionistas franceses, en especial, Gabinau. En todo caso lo que está claro desde la tertulia es que Pacheco es el Otro racial que en intersección con el otro en cuanto a género e influyen en la imaginería del sujeto femenino deseante, creándose una especie de exogamia, que pareciera que hay que

²⁹ Es de Cádiz.

expulsar del cuerpo social. El debate generado alrededor de *Insolación* pone de manifiesto que no hay claridad en cuanto a la postura personal y extratextual de Pardo Bazán en lo tocante a esta situación; es decir, si la autora se posiciona en contra o a favor de estas mezclas que provocan rechazo de la burguesía y la cultura hegemónica.

El gótico de Pardo Bazán: monstruosidad y género en *Los Pazos de Ulloa*

Pardo Bazán, al igual que Rosalía de Castro, conocía los relatos de Poe y Hoffman, a los que conocía como escritores “de la manera más tétrica y terrorífica” (Pardo Bazán, 192) como explica en su *Obra crítica*. La influencia de estos autores fantásticos y su conocimiento de lo que se dio en llamar novela gótica europea entre la que encontramos el ya comentado *female gothic*, ayuda a Pardo Bazán a un encontrar un género cuyas convenciones parodia, más bajo las cuales se encuentra una verdad más terrible que la construida por este género narrativo. De este modo, y valiéndose de algunos clichés del género, como un entorno medieval o la posibilidad de un incesto, la autora denuncia la oligarquía gallega, expone técnicas del naturalismo y sobre todo expone la falsedad de lo “natural” en cuanto a la concepción del de género, denunciando la idea de que la mujer está biológicamente determinada a permanecer en ciertos espacios y ejercer ciertas actividades. De hecho, contrariamente a lo establecido en *Los Pazos de Ulloa* la mujer está ligada a la ciudad, donde se desarrolla perfectamente y se siente agobiada por la naturaleza acechante típica del género gótico, mientras que el hombre pertenece al mundo del campo.

Escrita mientras leía *La regenta*, de su entonces amigo Clarín, la novela tiene algunos puntos en común con esta, como la aparición de un clérigo casi adúltero, pero es básico afirmar que al contrario que *La regenta*, Bazán rehúsa naturalizar el monstruo de la

mujer enferma y de este modo enfatizar que la histeria o la histeria mística (mistéria) no es condición predeterminada biológicamente. Aparecen gran cantidad de monstruos como Primitivo, el mayordomo tiránico y “cacique subalterno”, “conectado el nuevo orden del capital o arañas enormes y sobre todo una gran ansiedad de escapar del lugar, la ansiedad que las heroínas de Gilbert y Gubar identifican con la agorafobia y esta tan presente en la literatura del XIX escrita por mujeres. También encontramos las consabidas referencias a la represión sexual del clero en la figura de Julián, el sacerdote de sexualidad fluida.

En cierto modo los usos de los modos del gótico sirven a Pardo Bazán para infiltrar su filosofía naturalista en la que destacan la exaltación del primitivismo en las personas, muy conectado con las tesis positivistas y ambientales del momento y la presencia de una naturaleza abrumadora y anti- idílica. Estas características resultan relevantes porque en *Los Pazos de Ulloa* volvemos a encontrar la conexión entre lo monstruoso y el género sexual. El personaje de Julián llega a un lugar tétrico y hostil como ser andrógino y afeminado, donde encontrará una naturaleza acechante, conocerá y se enamorará de una joven reducida a la histeria y será testigo de toda una serie de adulterios, incestos, simulacros de incestos, hijos ilegítimos, y sobre todo del abuso de la mujer quien poco a poco se convierte en una figura fantasmagórica. Como personaje pusilánime y afeminado, el joven representa a una de las figuras monstruosas por excelencia, el andrógino, mientras que Nucha, la esposa del cacique a la que Julián ama, cae bajo la misma categoría, añadiéndose a este el de *mujer enferma*, tan presente en todo el siglo XIX. Nucha será situada bajo un panóptico foucaltiano desde donde se la vigilará mientras ella desarrolla su crisis de histeria. La idea de que los argumentos biológicos normalizan la subordinación de la mujer está yacente en toda la

historia bajo el perfil de los personajes femeninos de Nucha y Sabel. “Las dos novelas³⁰ pueden leerse de manera fructífera, como una crítica de la contradicción de las teorías de “lo natural” en los diversos discursos de la época diseñados para regular a las mujeres (la ciencia que constituye el modelo para Zola) y la iglesia” (Labanyi, *Genero y Modernización*, 411). Como afirma Labanyi, Pardo Bazán, como mujer, es destinataria de este tipo de discursos de control, pero al ser miembro del *establishment*, su posición para percibir las contradicciones en dichos discursos, es privilegiada. En la novela, que se dibuja constantemente con el contraste campo-ciudad, se da prominencia al sujeto femenino, la mujer y el hombre femenino o andrógino. En todo caso categorías de género que generan ansiedad social y que se niegan a encajar en categorías ordenadas al igual que la novela per se, a lo que podemos añadir su continuación *La madre Naturaleza*. Esta desestabilización del género es a pesar de todo, como tanto en Pardo Bazán contradictoria y problemática. Charnon -Deutsch considera que los prejuicios de clase intervienen y se presenta a Sabel, la amante -cocinera de Don Pedro y a la nodriza, como “vacas humanas” (171). Esta idea viene dada por la visión de que las mujeres estaban definidas por su rol de madres como “natural”. Sin embargo, esa es la visión médica promovida por el doctor darwinista de la comarca, un higienista que asiste al parto de Nucha, donde volvemos a ver lo que vimos al principio del estudio con Shelley: “los profesionales masculinos han asumido el control del parto” (Labanyi, *Género y Modernización*, 432).

Al presentar un mundo de categorías no fijas, una sexualidad donde el incesto es básicamente aceptado como natural ya que “los cerdos y los caballos lo cometen” (442), es normal que el gótico sea el modo empleado ya que una de sus características según José

³⁰ También alude a *La madre Naturaleza*, continuación de *Los Pazos de Ulloa*.

Amícolá de la “infracción a la ley de los hombres” (193). Según Kristeva, el lugar de lo abyecto es el lugar donde “the meaning collapses” (2) y donde aparece se hace evidente “the fragility of the law”(4) lo mismo que sucede con el espacio gótico casi espectral de la novela donde seres como Julián y Nucha están perdidos en el campo, no solo como contraposición campo -ciudad, siendo ellos urbanos, sino a causa de la amenaza y las acechanzas del mundo patriarcal y feudal donde existe “ la violencia secreta del incesto y el vampirismo, la sexualidad agresora y el sadismo sexual de impunes aristócratas” (Gerbero 434). Julián y Nucha son los significantes inestables que la misma liminalidad de lo gótico permite expresar. El aristócrata en cuestión será Don Pedro, marido de Nucha y señor de los Pazos. Si el género gótico tiene unas convenciones y clichés, es interesante ver como los utiliza Pardo Bazán, a veces de manera paródica, para conseguir expresar su propósito: “se produce a todos los niveles porque en estas novelas casi todos los personajes intentan por distintos motivos, defenderse o evadirse del mundo exterior de la modernidad” (Labanyi, *Género y Modernización* ,14).

Eve Sedgwick en *The Coherence of Gothic* (1986) afirma que en la novela gótica femenina hay:

You know important features of its *mise-en-scene*: an oppressive ruin, a wild landscape, a Catholic or feudal society. You know about the trembling sensibility of the heroine and the impetuosity of her lover. You know about the tyrannical older man with the piercing glance who is going to imprison and try to rape or murder them. You know something of the novel’s form: its likely to be discontinuous and involuted, perhaps incorporating tales within tales, changes of narrators, and such framing devices as found manuscripts of interpolated stories. You also know that,

wether with more or less relevance to the main plot certain preoccupations will be aired. These include the priesthood and monastic institutions; sleeplike and deathlike states; subterranean spaces and live burial; doubles; the discovery of obscure family ties; affinities between narrative and pictorial art; possibilities of incest (...); the poisonous effects of guilt and shame; nocturnal landscapes; apparitions from the past ... (Sedwick 9-10)

En toda la novela de Pardo Bazán aparecen algunos de estos temas como la culpa de Julián, el hombre tiránico como Primitivo o Pedro, los espacios subterráneos bajo los Pazos mediante los cuales Julián y Nucha intentan huir, pero Stephen M. Hart encuentra en su artículo “Gendered Gothic in *Los Pazos de Ulloa*”, un ejemplo que considero paradigmático sobre el uso del gótico en la escritora gallega. Basándose en la teoría de *Das Umheimlich* de Freud, que consiste en hallar lo extraño y siniestro de las cosas conocidas hace tiempo escoge un texto del capítulo 19:

¡Iba a dar la vuelta al pasillo que dividía el archivo del cuarto de Don Pedro cuando vio...! ¡Dios Santo! Si, era la escena misma, tal cual se la había figurado el...Nucha de pie, pero arrimada a la pared, con el rostro desencajado de espanto, los ojos no ya vagos, sino llenos de extravío mortal; enfrente, su marido, blandiendo un arma enorme...Julián se arrojó entre los dos. (240)

Aunque al principio creamos que se trata de una escena de maltrato enseguida vemos cómo Julián ha recreado un drama sexual y “su arma enorme” es el motivo de los celos sexuales de Julián, quien de forma indirecta contempla su primera escena sexual. Sin embargo, el gótico necesita explicar todo velada y oblicuamente y nos encontramos con que se trata de

una araña enorme que le ha asustado. De este modo, oblicuo e indirecto utiliza Doña Emilia el gótico para presentar otras verdades, en este caso el deseo sexual negado de un sacerdote.

Cuentos monstruosos

Para analizar lo monstruoso en algunos cuentos cortos de Pardo Bazán, durante años olvidados por la crítica, utilizaré el libro de Susan McKenna *Crafting the Female Subject* (2009) y *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán* (1998). También utilizaré la teoría de la erótica de Audre Lorde y *Teoría King Kong* de Virginie Despentes como autora transfeminista. La conexión con esta autora viene dada por la voluntad que infiero en Pardo Bazán de escribir para y desde la fealdad, en cierto modo como categoría, como también hizo Shelley. Obviamente también haré referencia a las hispanistas como Jo Labanyi y Lou Charnon Deutsch, quienes inauguraron los estudios feministas sobre el XIX peninsular. En Pardo Bazán están todas las heroínas excluidas del mercado de la buena chica y hasta cierto punto, su venganza o manifiesto, de un modo escondido y oblicuo que solo en diálogo con el transfeminismo puede llegar a desarrollarse en plenitud. El hecho de que estas figuras de femineidad retorcida aparezcan en los cuentos más que en las novelas, es tal vez desde la noción de que los cuentos eran mucho menos leídos, cuestión debatible hasta hoy en día. Sin embargo, según McKenna, las figuras femeninas y el sujeto femenino creado desde los cuentos no son tan escandalosos debido a la forma desviada y las estrategias que utiliza la autora para esconder sus monstruos y bajo

destellos de extrañamiento, silencios, o finales subversivos, mostrar las sutiles o no tan sutiles criaturas escondidas bajo la mascarada de la femineidad, como ya denunció Joan Rivière.

He escogido el cuento *La mayorazga de Bouzas* para ilustrar uno de los cuentos que yo misma califico de “venganza”, subversión de roles y defensa de una tradición rural de marimachos, en que puede verse el despliegue del monstruo y de la violencia implícita en su condición, y a pesar de esto, la autora y la protagonista consiguen la simpatía del lector. Don Remigio Pardomín de las Bouzas ha criado a su hija como un “auténtico marimacho”, algo de lo que está muy orgulloso. Tanto la figura de Don Remigio como la de la mayorazga están sin duda inspiradas en personajes de la vida caciquil de Galicia, “la primitiva, la bella, la que hace aun veinte años estaba por descubrir” (Pardo Bazán 43). A pesar o debido a su modo de vida feudal, ella ya crece en “la idea de pertenecer a una raza superior, y precisamente en la convicción de que aquellas gentes `no eran como ella´ consistía el toque de llaneza con que las trataba...” (43). La mayorazga “apeábase tranquilamente a la puerta de una taberna del camino real y le servían un tanque de vino puro. A veces se divertía en probar fuerza con los gañanes y mozos de labranza” (45).

Al llegar a su edad casadera le consiguen un “lindo mozo afinado”. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, la mayorazga se obsesiona por el joven, lo cubre de atenciones y mimos y lo cuida “como un marqués”. Es pertinente mencionar que el marido posee cualidades que convencionalmente le adjudicamos al género femenino. El tiempo pasa y a pesar de su aparente pasión, la pareja no tiene descendencia y la mayorazga se encarga de todas las responsabilidades de la hacienda, solo con la ayuda de Amaro, sirviente y hermano de leche. Al llegar las guerras carlistas la mujer está dispuesta a luchar. No así su marido,

hasta que un día sorprendentemente decide ir a Resende a colaborar con los carlistas.

Recordemos que la causa carlista era inconstitucional e ilegal, pero en la zona todos rendían tributo a la mayorazga, así que cuando unos guardias civiles la avisan de que va a haber “redada de facciosos”, llama a su factótum Amaro y le dice que vayan allí. Finalmente, conoce la verdad, su esposo no va a Resende sino a encontrarse con la costurera del pueblo, preciosa imagen de la femineidad prescrita: “la costurera tenía una de esas caritas finas y menudas, que los aldeanos llaman caras de virgen” (57). La mayorazga, al ver que lleva unos pendientes conocidos,

- ¿Fue mi marido quien te regalo esos aretes?

-sí-respondieron los ojos de víbora.

-Pues yo te corto las orejas-sentenció la *Mayorazga*, extendiendo la mano (56).

Un tiempo después, la costurera desaparece y luego reaparece con un pañuelo en la cabeza; el marido “no jugó más picardías” (58) y la mayorazga finalmente tuvo un hijo, aunque en realidad ella misma trataba a su propio marido como un hijo.

La contradictoria posición en cuanto a cuestiones de raza y clase, está claramente presentada en este cuento. La inversión de roles de género, la normalidad de la violencia y la agresión contra otra mujer, pone en evidencia un tipo de cuento vengativo, donde el orden es restaurado en cuanto a la clase. Sin embargo, este no es el tono de todos los cuentos, más bien una excepción. Susan McKenna considera que la construcción del sujeto femenino, a veces monstruoso, se divide en cuatro grupos: cuentos con finales chocantes y ruptura de la forma, como “El indulto” o “La novia fiel”; cuentos con finales inverosímiles como “La culpable”; cuentos con final desafiante e interrupción de la trama contenido; o cuentos que comienzan no convencionalmente y así crean “the construction of an alternative female

Subject” (Mc Kenna 125). En este sentido nos encontramos con el tema transversal de construir un texto diferentemente, rompiendo la estructura definida por el pensamiento secuencial patriarcal y conectándose con la fase imaginaria de la escritura. Los textos crearán monstruos y serán de nuevo históricamente contingentes. El tema del deseo se disemina por toda la obra. La estrategia narrativa de Pardo Bazán para apaciguar lo escandaloso de una historia, se repetirá en *Insolación*, donde para narrar la violación de una convención social utiliza un tipo de retórica femenina idealizada.

Para seguir con la subversión de los roles de género, o la denuncia de la situación de la mujer quisiera presentar un cuento *El Indulto*, en el que existe lo que Mc Kenna denomina “Mimetic resistance” que es un método de final recalcitrante o inmanejable. Un narrador omnisciente cuenta la historia de Antonia, una lavandera, aterrorizada por la noticia de que su marido, que mató a su madre, recibe un indulto y regresa a casa. Al llegar a casa pide sus privilegios conyugales a los que Antonia debe acceder. Por la mañana, Antonia aparece muerta, sin una gota de sangre en sus venas, mientras que su hijo llora. Antonia muere, según la autoridad, “de muerte natural”, ya que no tiene lesión alguna. Esta resolución fuerza al lector a volver atrás y recuerda que en el episodio de la muerte de la madre “La herida tenía los labios blancos” y su cuerpo tenía: “la sangre cuajada al pie del catre” (123). En la cena que comparten antes de su muerte, el vino: “al reflejo del candil, se le figuraba un coagulo de sangre” (44). La muerte natural de Antonia es culpa de su marido a pesar de que tal vez él no la matara. La resistencia mimética requiere que el lector solvente el puzle. Unas de las piezas imprescindibles del texto son “las cariñosas vecinas”, lavanderas que representan la comunidad de mujeres en la historia. Según McKenna son una especie de coro griego que da voz a la opinión pública y critican las injusticias. Se condena el sistema

jurídico español y la desprotección de las mujeres pobres que deben vivir según la ley con sus abusadores y asesinos.: “¡Qué leyes, divino señor de los cielos! ¡Así los bribones que las hacen las aguantarán!” (45). La justicia es un privilegio de los ricos y preferiblemente, de los hombres. Ante la perspectiva fatalista de su vida, Antonia decide dejarla, dando al sistema parte de su fuerza.

Otra estrategia disruptiva es el final desafiante y la ruptura del contenido. En el conocido cuento “La punta del cigarro” Cristóbal Morón busca la esposa perfecta. Concibe un examen para elegir a su candidata y cuando Rosario lo pasa, se casan en seis meses después. Durante este tiempo Rosario comienza a cambiar y Cristóbal no tiene más remedio que aceptar el cambio y el rol pasivo, cara a las apariencias. El examen en cuestión era apagar su cigarrillo en la piel de su mujer y que ella tuviera siempre “una cara sonriente”, “una complacencia continua”. Al principio Rosario acepta el reto desafiante, pero una vez casados el ángel de hogar se transfigura mientras “el velo de oro” cae de los ojos del protagonista. El matrimonio apaga su deseo y eclipsa la ilusión de la mecha encendida. Las prerrogativas del hombre casado encuentran resistencia y lo convierten en una parodia de lo que esperaba ser. Rosario se convierte de dócil prometida en casada asertiva y Pardo Bazán así reescribe el final convencional del matrimonio en la representación literaria del XIX. El desafiante final permite un sujeto femenino alternativo.

Para finalizar, otra alteración de las convenciones del cuento corto, es el comienzo diferenciado. En “Champagne” una joven prostituta narra su historia a un cliente. De procedencia burguesa, se casó obligada por su familia con un hombre mayor al que no quería y durante su boda bebió varias copas de champagne. Al irse con su esposo en el carruaje le cuenta todo, nunca lo quiso, su familia la obligó a este matrimonio y quiere a

otro. El marido “más pálido que un muerto” da la vuelta y deja a la joven en la puerta de su casa. Su familia se consume de la humillación y el objeto de su deseo se casa con otra. Decide abandonar su casa y al ser preguntada sobre el porqué su esposo no cuida de ella responde, pidiendo más champagne: “Ahora ya puedo beber lo que quiera. No se me escapara ningún secreto” (71).

Se crítica el matrimonio burgués y las limitadas opciones para las mujeres: “por haberme casado, me veo como me veo” (67). La demanda por más champagne es la voluntad de la mujer de vivir fuera de las normas, por lo que hay un precio. La unión de una muchacha joven con un hombre mayor de cuarenta era algo habitual, una denuncia que Pardo Bazán realiza. A pesar de que la mujer ha podido decidir y se ha convertido en sujeto, su única salida ha sido la prostitución. La petición de más champagne, conecta al lector con el principio un principio que ha permitido la creación de un sujeto femenino.

Cristina Fernández Cubas afirma que, de los discursos narrativos de Pardo Bazán, los cuentos son los más atrevidos y desafiantes. La especificidad del cuento corto le da el formato para decir lo que no podría decir en sus novelas, ensayos o artículos. En parte porque era de menos acceso al público y, por otro lado, porque, al ser considerado un género menor, eran menos tomados en cuenta por los círculos académicos e intelectuales. En palabras de Menéndez Pelayo, “a Doña Emilia no hay que tomarla en serio, ni este punto ni en muchos otros. Tiene ingenio, cultura y, sobre todo, singulares cuestiones de estilo, pero, *como toda mujer*, tiene una naturaleza receptiva y se enamora de todo lo que hace ruido sin ton ni son, y contradiciéndose cincuenta veces” (ctdo. en Fernández Cubas 62).

En otro orden de ideas, la aparición del deseo, la transgresión, la marginalidad y en algunos casos lo sobrenatural y extraño crean toda una serie de monstruos esparcidos por sus

cuentos. La histeria, la locura y lo que Irigaray denomina la *mysterique*, (histeria religiosa) sitúan el discurso de la autora en plena expansión de las ciencias médicas y nuevos mecanismos de control. La proliferación de cuadros psicopatológicos en tiempos de Pardo Bazán, como la histeria, eran presentados como un padecimiento propio del género femenino: “la imagen de la mujer histérica es una de las armas más potentes que esgrime la ideología dominante de la restauración para mantener el *status quo* y aplastar intentos de emancipación femenina” (Pozzi 158). En una operación que cuestiona dichas armas ideológicas, Pardo Bazán expone sus ideas en favor de las mujeres de su momento y proyecta una cosmovisión feminista en la que muchos de los personajes de los cuentos son mujeres saludables, mientras que los hombres presentan problemas de salud como la impotencia y la locura. No obstante, y continuando con Gabriela Pozzi, también abundan las madres histéricas y las *mysteriques*, de las que habla Irigaray, en tanto que mujeres que subliman su deseo en torno al misticismo. Los médicos y la sexualidad aparecen en varios cuentos fantásticos en los que, para impugnar el discurso patriarcal, incluye aspectos escabrosos de la sexualidad. Esta fantasía permite una aproximación oblicua a la sexualidad femenina, la androginia y la homosexualidad con el fin de hacerlos menos escandalosos que si se hubiesen tratado de forma directa. En algunos relatos fantásticos se contraponen el diagnóstico médico, “a la experiencia individual femenina. Mediante una serie de estrategias, estos cuentos van minando paulatinamente el discurso autoritario para revalorar la percepción del individuo” (Pozzi 158).

Pardo Bazán desarma la ideología racional utilizando pruebas empíricas, y presenta la experiencia personal también de forma empírica. El cuento “Hijo del alma”, por ejemplo, presenta la conversación entre un médico y un escritor, en la que ambos dictaminan sobre la

mujer y sobre la familia, excluyendo los sujetos en cuestión. El Doctor Tarfe, quien personifica la autoridad, cuenta que una madre lleva a su hijo para un examen, al que el doctor no encuentra señal de enfermedad, más “una ausencia de fuerza y vida” que le impedirá pasar la adolescencia. La histeria sobreviene durante esta crisis. Cuando el médico mira a la madre, sin examinarla, le dice que tiene cara de “dolorosa espantada”, “ojos desquiciados” y “ojera mortificada”, a parte de “alucinación e insomnio” (176), lo cual la define como histérica y loca del todo, con lo que desautoriza sus palabras. Cuando la madre tiene opción de hablar nos encontramos con una alternativa fundamentada en la perfección de la mujer: “si ha de entender el mal que padece esta criatura, conviene que sepa que es hijo de un cadáver” (176). Al regresar una noche su marido de un largo viaje de negocios, hicieron el amor. Al amanecer, se encontró sola con un “cinto de oro” fruto del viaje. Poco después supo que su cónyuge había sido asesinado la noche anterior, con lo que no pudo haber estado allí. Nueves meses después nació el niño. A todo esto sigue un debate sobre la validez de la experiencia de la mujer, en el cual se habla de la naturaleza femenina tan limitada que no logra distinguir entre su marido y otro. El médico construye una historia alrededor del acto bastante más monstruosa que el relato de la mujer. Al enseñarle una foto del marido cuando niño, el doctor puede comprobar que es igual que el hijo. El doctor Tarfe, emulando la estrategia de creación de la verdad disciplinaria trazada por Foucault, inventa una solución que le satisface. La explicación final es que el niño, endeble, anémico y clorótico, y por lo tanto afeminado, es así por culpa de la madre, no por su aparente concepción con el semen fantasmagórico de un muerto. Como es recurrente, Pardo Bazán no aclara el final, sino que permite que el lector saque sus propias conclusiones.

Por otro lado, “Corona de espinas” se construye alrededor de una marca en el cuerpo de una joven, María del Martirio, quien tiene manchas alrededor de su frente y, además, nace durante la Semana Santa. Para la madre, estas manchas son una corona de espinas, pero para los médicos son resultados del nervio materno: la sobreexcitación sistema emocional causado por la lectura de textos religiosos y la meditación. Como es tradición, los médicos culpan a la madre, quien muere poco después del nacimiento de María del Martirio. Durante una reunión, María del Martirio se siente mal y se retira. Sus manchas en la frente comienzan a inflamarse y supurar sangre, al experimentar tal suceso, María del Martirio expresa que se siente bien. Curiosamente, los médicos diagnostican que es un fenómeno natural pero extraño: una alteración circulatoria. Se pone de manifiesto que su sexualidad ha despertado; sin embargo, para continuar con su imagen virtuosa, debe retirarse de la sociedad.

La forma de proceder y diagnosticar de los médicos mencionados anteriormente, también dilucidan lo que Foucault denominó “The therapeutics of madness” (159), según la cual, la medicalización de sujetos no buscaba corregir o eliminar los supuesto síntomas de locura, sino que, únicamente, fungían como mecanismos de creación de una taxonomía monstruosa del Otro, manifestada somáticamente. En palabras de Foucault, “the madman’s body was regarded as the visible and solid presence of his disease” (159). El discurso patriarcal parece anular al individuo en los cuentos fantásticos, en los que la muerte o el exilio son el castigo por contradecir el discurso económico con una experiencia íntima. En este caso, Pardo Bazán se pone del lado de las víctimas de la violencia física y psicológica. Existen otros cuentos cuya temática incluye el travestismo, la subversión de roles, o el

parricidio, los cuales serían dignos de estudiar, pero los 580 cuentos que escribió Doña Emilia resultan muy difíciles de resumir.

La mujer como monstruo en otros autores

De sobras es conocida la relación epistolar que Pardo Bazán mantuvo con Benito Pérez Galdós y el escritor catalán Narcís Oller. También ha sido muy comentada la relación sentimental que mantuvo con Galdós, por varias razones que influyen en su escritura como puede verse en los *Apuntes autobiográficos* que siempre prologan sus novelas. Parece que la aventura de Pardo Bazán en Barcelona que inspiró su relato en *Insolación* rompió su relación con Galdós, lo cual ilustra como en estos textos puede verse claramente como en el siglo XIX existe un pacto de lectura sobre la biografía y su impacto en la escritura. La cuestión es que el diálogo entre escritores y la pertenencia a un momento histórico concreto fomentan la aparición de un tipo de monstruo parecido en los tres escritores. La cuestión de la locura y la enfermedad es recurrente en los tres, así como el supuestamente nocivo efecto del deseo en la mujer. Galdós, un experto creador de otredades presenta en muchas de sus novelas perfiles de mujeres descastadas, y a veces rozando la insania que a causa de no seguir la norma del ángel del hogar acaban excluidas socialmente, el caso de Isidora en *La desheredada* o muertas como Fortunata. En este apartado me gustaría explorar las pequeñas o grandes transgresiones de varios personajes femeninos en la escritura de Galdós y Oller y compararlos con algunos personajes femeninos en la obra de Pardo Bazán que se ha visto en este estudio. Quisiera poner de relieve la existencia de varias doctrinas sobre el género que a final de siglo recorren Occidente y crean cierto tipo de monstruo, históricamente contingente. En este contexto tan amplio, la península destaca por crear ciertas

peculiaridades en sus monstruos conectadas con la idea de nación y su diferenciación en cada escritor.

Narcís Oller escribe sus obras en catalán lo que a pesar de su apreciación por su obra resulta incomprensible para sus dos coetáneos a los que les parece que tendría mucha más difusión si escribiera en castellano. Oller reconoce esa situación, más considera una obligación ayudar a la creación moderna de un canon catalán con una tradición, muy prolífica en cuanto a poesía, pero en aquel momento carente de novela de corte realista. Se estudiará por lo tanto la conexión entre la idea de nación y género en los tres autores y como ciertas carencias o denuncias dan paso a imágenes de monstruosidad.

Otro de los temas comunes en los tres escritores, es la influencia del naturalismo y las ideas de Zola. Pardo Bazán ha pasado a representar la quintaesencia del naturalismo en España cuando en realidad pasa por distintos estilos en toda su obra y además su naturalismo está matizado por su supuesto catolicismo, cuestión que genera un prolífico debate con Zola. La idea de que la adscripción al naturalismo y al feminismo conlleva una postura política liberal es ciertamente reduccionista más se encuentra muy escampada en el momento. Las contradicciones y paradojas textuales extensibles a la biografía de Pardo Bazán son una constante recurrente en la escritura femenina del XIX, algo que deja trascender las tensiones entre deseo y realidad en su contexto histórico. También denotan una gran “anxiety of influence” como lo denominan Gilbert y Gubar. Todas estas ansiedades son representadas en las paradojas continuas de su ideología, como la defensa del carlismo, que negaba el derecho al trono de la reina Isabel, supuestamente en base a su inhabilidad como mujer.

Otra de las características de las novelas de final del XIX es la aparición de la mujer medicalizada, usualmente víctima de la doctrina del *ángel del hogar*. Durante el XIX

emerge la ciencia médica como nuevo mecanismo de control y una de las áreas que regulan la sexualidad. En los tres autores aparecen hospitales mentales y las protagonistas tienen desequilibrios nerviosos o algunos de sus parientes o amigos están en los *manicomios*. En Galdós la enfermedad y la locura rondan a la mujer o a los Otros feminizados, como un peligro para la nación en ciernes. Los ángeles ambiguos, como los califica Catherine Jagoe, tienen su réplica en Nucha o Julián de *Los Pazos de Ulloa* o Pilar en *Pilar Prim*.

En la narrativa de Pardo Bazán, especialmente en los cuentos, existe una narrativa de “double voice discourse” subversiva pero protectora. Según Carmen Pereira, su discurso es de adhesión al proyecto nacional de “realismo varonil” (Pereira 12) es el que le permite pasar al canon de la literatura nacional española. Para ese cometido su discurso españolista y anti nacionalista gallego le resulta muy útil pero la adhesión al movimiento feminista resulta una rémora. Los críticos de su época, el mismo Clarín, Pereda y hasta entrado el siglo XX consideran su obra demasiado afrancesada y “poco castiza”. Lo que realmente hay en estas afirmaciones es la consideración de monstruosa a las *marisabidillas* y la negación de “don creador” a la mujer. La fuerte misoginia de su contexto, sin embargo, continúa a lo largo del siglo XX y llega a su paroxismo cuando Pardo Bazán es rechazada por algunas feministas como Margarita Nelken, diputada y escritora, que la acusa de oportunista. Incluso la crítica contemporánea considera algunos de sus textos como *Dulce sueño* “repulsive to modern readers” (Charnon- Deutsch 94). Resulta evidente que Pardo Bazán no encaja en ningún discurso que requiera total coherencia lo cual sucede con toda hibridez, discurso torcido y antidogmatismo.

La conexión entre lo monstruoso y lo femenino en Galdós está construido desde la asociación de la mujer como culpable del afrancesamiento en la península y a su vez

vinculado con el fenómeno del lujo. “La introducción de la cultura francesa en nuestras costumbres produjo muchas monstruosidades y ridiculeces (...) su afeminamiento no tuvo límites” (1243). El mismo Menéndez Pelayo, académico tradicionalista, manifiesta que “entre ñoñeces y monstruosidades dormitaba la novela española” (89). Si como hemos visto la novelística española isabelina estaba compuesta en su mayoría de mujeres ya tenemos la conexión monstruosidad-feminización-extranjerización. La mujer no puede acceder al discurso nacional.

En *La desheredada* Galdós crea un monstruo a partir de estos dos principios extranjerizantes y feminizadores, *el furor crematístico*, es decir, la mujer como imagen del consumo desenfrenado y el deseo sexual, que en su caso va ligado a la idea del consumo. Bridget Aldaraca, en *El Ángel del hogar* (1991) manifiesta que el lujo es “a frenetic need for luxury rather than *el furor uterino* or sexual desire that drives women from their homes and into the world of fashion and society in search for satisfaction” (104-5). Esta mujer sin freno ni control, como una vampira con necesidad de sangre, se convierte en uno de los monstruos galdosianos. También como una vampira, la mujer que posee esta “enfermedad” es capaz de contagiarla y convertir a otras. María Pilar Sinués de Castro ya utiliza la metáfora: “El lujo es el cáncer de nuestro sexo” (Aldaraca 105). Susan Sontag en *Illness as Metaphor* (1977) comenta “cancer is a disease of the body” (18) en contraste a la tuberculosis que sería enfermedad del alma. Este cuerpo político que es la nación corre el riesgo de infectarse con el lujo, que además es el consumo excesivo de “moda francesa” en su mayoría, así como la sífilis, el mal francés, también infecta el cuerpo nacional.

Otro tipo de monstruo presente en Galdós, de modo que representa a mujeres, pero también algunos hombres alterizados es la locura mística o *mysterique* en palabras de Irigaray. En *Fortunata y Jacinta*, Fortunata sufre un ataque místico en el que ve a Dios:

Lo malo que en aquellas largas horas (...) solían fijarse más en la custodia, marco y continente de la sagrada forma que en la forma misma (...) y tú, Fortunata (habla la “aparición de Dios), agradéceme el bien inmenso que te doy y que no te mereces y que no te mereces y déjate de hacer melindres y de pedir gollerías, porque entonces no te doy nada y tirarás otra vez al monte. Conque, cuidadito.” (267).

Fortunata está en pleno éxtasis de pasión y la sublimación del deseo lleva a momentos de delirio. Este Dios que habla con la coloquialidad de un señorito es la interiorización del superego patriarcal, que ella reconoce como figura masculina benevolente pero estricta. Poco después, muere repitiendo “soy un ángel” algo imposible para una mujer del cuarto estado.

La relación nación y estado entre Catalunya la creación de una comunidad imaginada, siguiendo el legado medieval, será uno de los temas que actúen como marco en la obra y vida de la próxima autora, Víctor Català, quien conocía la obra de Pardo Bazán y con la que comparte diversos temas. Su figura se extenderá hasta la de Víctor Català, admiradora suya, que prosigue su legado en clave femenina.

Víctor Català: el travestismo “on the sofa”

A final de siglo XIX el panorama novelístico catalán, entusiasmado con la figura de Oller, explota y surgen novelistas como Prudenci Bertrana, Joaquim Ruyra o Raimon Casellas y la considerada primera feminista conservadora catalana, Dolors Monserdà, quien

lleva ese título ante el surgimiento de escritoras socialistas y especialmente anarquistas, que mayoritariamente escribieron ensayos y además dominarán el espacio creativo del siglo XX. Excepto Monserdà, que escribe sobre la Barcelona obrera e industrial, los demás escritores acaban decantándose por la estética modernista, la predominante en la Catalunya de los últimos años del siglo XIX, una estética que abarca arquitectura y arte, con arquitectos como Gaudí o Puig y Cadafalch o pintores como Casas, Rusiñol, Nin y el joven Picasso. La idea de Catalunya como nación, que nunca había desaparecido desde 1714, se articula intelectualmente con los pensadores Josep Ixart, Prat de la Riba o Francesc Cambó, o Eugeni d'Ors y además se propaga a las clases trabajadoras fuertemente politizadas que traen a Barcelona la primera Interaccional en suelo español en 1870. Anarquistas como Salvador Seguí (el noi del sucre) o el agente doble Alejandro Lerroux³¹, se encargaban de agitar esta aparente *pax burguesa*, que los prohombres de la alta burguesía querían aparentar. Solo hace falta remitirnos a la escena en *Luces de Bohemia* de Valle Inclán en la que apoya y se emociona con el *paria* catalán, para ver cómo se trataba de una sociedad moderna pero fuertemente polarizada y enfrentada en una radical lucha de clases. Si recordamos las palabras de Max Estrella, el protagonista, en la cárcel al paria catalán condenado al patíbulo ya comprendemos la magnitud del conflicto:

Preso-Un paria.

Max- ¿Catalán?

Preso-De todas partes.

Max- ¡Paria! Solamente los obreros catalanes aguijan su rebeldía con ese denigrante epíteto. (...)

³¹ Lerroux era un agitador social pagado por el gobierno central con el fin de propagar la violencia en las masas.

- Tiene usted luces que no todos tienen. Barcelona alimenta una hoguera de odio, soy obrero barcelonés y a orgullo lo tengo.

(...) Max- ¡Barcelona es cara a mi corazón! (...) Yo le debo los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera. Todos los días un patrono muerto, algunas veces dos... Eso consuela. (Valle-Inclán 55)

El dialogo da un ejemplo de la percepción de la comunidad como espacio de lucha de clases.

En este contexto convulso y expansivo, surgen las primeras voces feministas con conciencia, Teresa Claramunt, anarquista libertaria y predecesora de las republicanas de medio siglo después tuvo que ser exiliada durante la comentada *Semana Trágica* (1909) y escribió sobre todo ensayo y teatro. Teresa, como tantos anarquistas del momento, era espiritista, doctrina que se tenía por igualitaria. La otra feminista “conservadora” previa a Víctor Català y considerada católica y moderada era la aludida Dolors Monserdà que escribió ficción de tipo social y a la que Charnon-Deutsch clasifica de *New Woman*, (*Narratives of Desire*, 149) junto con Víctor Català y Pardo Bazán. Autora de novelas de costumbres, Monserdà defiende la mujer trabajadora y los sindicatos textiles de mujeres y en 1909 publica *Estudis Feministas* donde debate la relación entre mujeres, política, educación y religión. Monserdà nace en “el carrer de la Palla”, icónico lugar perteneciente a la ciudad vieja todavía con murallas y poblada de la menestralía o pequeña burguesía propietaria de pequeñas tiendas. Su movilización a la Barcelona altoburguesa es una metonimia de la expansión de la ciudad, que, en muchos de estos textos urbanos, como sucede en el libro sobre Baudelaire de Walter Benjamin, se vuelve protagonista.

Tras varios tratados feministas, de supuesta inspiración cristiana, Monserdà publica su novela más conocida, *La Fabricanta. Novela de Costums barcelonins* (1903) justo antes

de que Pardo Bazán publicara sus novelas *espiritualistas* (bajo la influencia de la novela rusa) *La Quimera* (1905). En este sentido querría identificarme con la teoría de Nancy Chodorow de que el sujeto femenino en el fin de siglo deja de ser el objeto mirado desde la percepción del otro, para ser revisado por las mismas autoras e intentar cambiar esta dinámica y reposicionar la mirada. Como afirma Charnon Deutsch estos nuevos personajes con voluntad de *New Woman*, rechazan la ociosidad y “take matters on their own hands. They are not liberated in any modern sense of the Word, but neither do they imagine themselves as victims of social, and familial conventions in the way their predecessors did” (143). Esto lleva a la creación de la *Nueva Mujer*. Una de las heroínas de *La Fabricanta* se siente incompleta por no haber hallado el ideal romántico abnegado tan común en las novelas, y en un matrimonio infeliz, hará todo lo posible por separarse. Antonieta, otra de las heroínas, inmune a los ideales novelísticos, busca la “cordura de un trabajo” y una unión laboral con su marido. Cancela la celebración de su boda y su luna de miel la pasa organizando maquinaria en su casa. Pronto puede poner una fábrica. Su única demanda es trabajar en la fábrica, con la que salva a su familia de la bancarrota. Según Charnon-Deutsch, Antonieta “is the woman that goes to the Factory without losing any of the cherished qualities of the domestic angel” (148). En este sentido, al ser una mujer activa y propietaria no deja de ser un monstruo, pero mitigado por la ética del trabajo a pesar de que puede arreglárselas muy bien sin un hombre. La influencia de John Stuart Mill, tan importante para Pardo Bazán, es básica también en estas nuevas mujeres sedientas de independencia.

Al igual que en Hispanoamérica y en oposición al resto de la península surge en Catalunya el movimiento modernista (modernisme) que algunos autores como Rubén Darío perciben instantáneamente en sus viajes a Barcelona. Según Joan Ramón Resina:

El modernisme literario surge, por lo tanto, de la convicción política descentralizadora y de las inquietudes ideológicas por incorporar la nueva conciencia de catalanidad al cosmopolitismo, que se identifica con el clima nacional de las conquistas técnicas. (...) En cierto modo el sentido del *modernisme* queda fijado en ese rechazo del floralismo, al que se añadirá el ruralismo costumbrista concomitante, en favor de una literatura apropiada a una ciudad industrial, en la que, si bien el humo no es tan denso que impida el clareamiento de la pintura de Rusiñol y Casas en contraste con los tradicionales óleos oscuros del academicismo español, se vive en un ambiente polarizado por las clases sociales. (Resina 33)

En este contexto de modernismo, pronto amenazado por el *Noucentisme* liderado por Eugeni D'Ors, escribe la joven Caterina Albert unos dramas rurales tan truculentos como los de Pardo Bazán y algunas obras de teatro cuya representación cambiarán su vida para siempre.

En 1898 una joven escritora llamada Caterina Albert, hija de unos ricos terratenientes del pueblo costero de l'Escala, envía un conjunto de obras para concursar en los "Juegos florales" de Olot, ciudad de tradición pictórica en la provincia de Girona. La obra que publica, un monólogo teatral, se denomina "La infanticida". En esta obra se narra la historia de una mujer la Nela³², en la celda de un manicomio rodeada de barrotes. A su celda se acercan varios personajes, que se convierten en la mirada del otro. El público también asiste al espectáculo de la locura de la protagonista convirtiendo el discurso de La

³²En original en catalán.

Nela, en un ente extraño, desde la representación y desde fuera. La autora, que todavía firma como Caterina Albert, indica en las acotaciones que el cuerpo de la protagonista debe representar opresión y nerviosismo. El cuerpo de la mujer se convierte pues en un ente representado en el texto, un locus corpóreo, que refleja la teoría de Helène Cixous sobre la escritura femenina, que pone énfasis en el cuerpo y su transformación. También, como afirma Francesca Bartrina: “abre una perspectiva teórica desde la que puede abordar la relación entre la corporalidad del teatro y la metamorfosis del texto escrito una vez en el escenario.” (Bartrina 77. Trad. mía). Las teorías de Cixous basadas materialmente en el cuerpo y la voz asocian a la mujer con la vitalidad y un tipo físico de poder. Esta teoría es especialmente relevante en el caso del teatro ya que según Cixous las mujeres no están acostumbradas a tomar la palabra en el discurso público. La locura se convierte en una creación de la subjetividad femenina porque con la coartada de la locura, como se demuestra en la literatura clásica, se puede hablar libremente. En todo caso, la protagonista que ha matado a su hijo, es presentada como una víctima: “La Nela no es un èsser pervers, sino una Donna engegada per la passió: que obrà, no per sa lliure voluntat, sino empresa per les circumstancies i amb l’esperit empresonat entre dues paral.leles inflexibles” (Bartrina 77). (La Nela no es un ser perverso. Sino una mujer cegada por una pasión: que obro, no por su libre voluntad, sino acuciada por las circunstancias y con el espíritu preso entre dos paralelos inflexibles.”) (Bartrina 77. Trad.mia)

Obviamente, el mismo texto casi como ente separado de la autora intuye el escándalo que puede formarse con esta inmensa subversión de los valores del sistema patriarcal. A causa de este motivo, la locura, como tantas otras veces en la literatura femenina, se convierte en el único espacio desde donde *la Nela* puede hablar, el discurso patriarcal se

quiebra, carente de ningún otro lenguaje, la protagonista cae en la locura. La Nela se convierte en una víctima de las fuerzas masculinas que controlan su vida. El hecho de que la Nela esté en una celda, ratifica la teoría de Gilbert y Gubar de la falta de espacio y las imágenes de reclusión en las heroínas de las novelas escritas por mujeres. No en vano, Virginia Woolf reclamará “Una habitación propia”.

He comenzado este capítulo con una referencia a *La Infanticida* y su participación en los juegos florales de Olot, para crear un punto de partida donde situar la relevante biografía e imagen de la escritora Víctor Català y los motivos que la llevaron a la creación de su alter ego masculino, y a esconder su identidad durante toda su vida bajo una máscara “femenina” que separaba su imagen pública de su imagen de autora. Al igual que Böhl de Faber, Caterina Albert tuvo que crear un *nom de plume* para evitar un escándalo semejante al que ocurrió cuando se supo que bajo el crudo texto *La Infanticida* se hallaba la mano de una mujer. Tal fue su “Anxiety of authorship”, para usar una imagen de Gilbert y Gubar, que la joven ni siquiera acudió a recoger el premio, que fue a parar a sus manos. Uno de los secretarios del certamen, Berga y Boada dijo que “*La infanticida* es de un realismo que pone los pelos de punta” y que “tiene algunas frases duras, pensamientos atrevidos, más debe tenerse en cuenta que la obra está escrita para el teatro y que no puede juzgarse bien hasta verse en escena, para lo cual antes el autor ya se encargará de hacer modificaciones que crea necesarias y verdaderamente imprescindibles, no solo para no atacar la moral sino el buen gusto y buenas costumbres” (Casacuberta; Rius 1988). Como puede verse los críticos consideraban que la obra no solo era escandalosa, sino que para ser representada debía ser previamente censurada. En todo caso Víctor Català consideró toda su vida que la obra no

debía volver a representarse, cerró capítulo y creó un personaje que, como en el caso de la locura, la hiciera sentir más segura y protegida: había nacido Víctor Català.

La anécdota de *La Infanticida* lleva a encontrarnos con una nueva autora, que a diferencia de Avellaneda y Böhl de Faber, (aunque esta segunda había escrito sus obras originalmente en francés) no utilizan el castellano como lengua de presentación al público. Por otra parte, Víctor Català, publica la mayoría de sus obras durante el siglo XX. El canon romántico, durante los años de diferencia con las autoras analizadas previamente, había caído en franco desprestigio y diversos modos narrativos como el realismo y el naturalismo se habían institucionalizado como los nuevos modos de escritura de la época. Tanto Avellaneda como Böhl de Faber, tal y como explica Íñigo Sánchez Llamas, que habían gozado de mucho prestigio durante la época isabelina y disfrutado de “reputaciones mediatizadas” habían sido rechazadas por los autores y voceros del realismo, como Menéndez y Pelayo. Por lo tanto, Víctor Català se encuentra con un panorama en que la escritura didáctica de doctrina femenina solo está justificada por motivos didácticos de propagación del ideal doméstico, como es el caso de María Pilar Sinúes de Marco. La única notable excepción es Emilia Pardo Bazán, pero tampoco ella formó parte del canon hasta mucho después. A este estado de orfandad literaria se añade el hecho de escribir en catalán, lo que la sitúa en una situación de “doble minoría”. Las letras catalanas habían gozado de un renacimiento importante durante principios del siglo XIX a causas del fenómeno de corte romántico denominado “La Renaixença” surgido en los años 30 del siglo XIX en consonancia con la tendencia de exaltación del *Volkgeist*. Sin embargo, en esta tradición tampoco había muchos modelos femeninos a seguir para esta muchacha rica y supuestamente apocada. Las únicas excepciones las constituyen autoras como Dolors

Monserdà, que había escrito novelas de tipo realista donde denunciaba las condiciones de la mujer trabajadora como puede verse en *La Fabricanta*. (1903). Ante este panorama de orfandad literaria, no es de extrañar que todas las protagonistas de Víctor Català sean huérfanas de madre, al igual que lo fueron las Marisalada de Böhl de Faber, Carlota y Teresa de Avellaneda y por supuesto la lista de “orphans and beggars” que pueblan *Frankenstein*. La orfandad de las mujeres está rodeada de figuras masculinas mayoritariamente negativas, monstruos y bestias que no ofrecen a la mujer ningún tipo de apoyo y que además la convierten en víctima de una violencia terrorífica, para la cual los ideales domésticos del ángel del hogar que predicán sumisión y abnegación resultan insuficientes. Estas bestias masculinas toman forma de personajes aberrantes, arpías y monstruos de distintas formas por lo que las heroínas de los libros de Català se convierten en monstruos ellas mismas aunque sea en forma de “ambiguos angels”.³³ En este caso no solo se trata de arpías, híbridos y Amazonas sino que al igual que la autora se someterá a un proceso de enmascaramiento, que podrá protegerlas en su mundo público y evitar la angustia patriarcal ante la amenaza de una nueva mujer. Este miedo ante la posibilidad de una mujer con discurso propio y especialmente ante la sexualidad femenina está latente en toda la obra de Víctor Català y de forma metonímica en la obra que se analizará en este ensayo que no es sino la primera novela canónica de la literatura catalana escrita por una mujer: *Solitud*. (*Soledad*) (1906). Aspectos tremendistas de su obra como la violación, la violencia o las adicciones también serán analizadas, así como las relaciones madre (ausente)-hija, la maternidad problemática, la locura, el deseo femenino y la construcción de la subjetividad se convertirán en los símbolos que sitúan la narrativa de Català en un paradigma de la

³³ Referencia al libro del mismo nombre, publicado en 1994 por Catherine Jagoe, que trata las imágenes femeninas en las novelas de Galdós.

representación de monstruos relacionados con la problemática femenina. La historiografía literaria ha reducido la obra de Català al ruralismo-modernismo algo que parece reblandecer su capacidad subversiva y su constante utilización de máscaras. Para este análisis se utilizará el texto de Francesca Bartrina, algunos artículos de Cristina Dupláa sobre la autora y los trabajos de Channon-Deutsch y Jo Labanyi sobre las literaturas minoritarias peninsulares con el propósito de demostrar que Víctor Català, a pesar de publicar parte de su obra durante el siglo XX, constituye un cierre cronológico del itinerario que la figura del monstruo toma durante las corrientes literarias y sociales del siglo XIX y la sitúa como figura imprescindible de las letras peninsulares y de la tradición femenina de su tiempo. Las referencias lacanianas y a Judith Butler también formaran parte del análisis.

Biografía y máscara

Francesca Bartrina considera que Víctor Català o Caterina Albert, sufría enormemente la presión generada por el uso de un pseudónimo masculino que protegía una autoría femenina. Aún más, la escritora manifestó claramente que vivía con incomodidad el hecho de que el nombre Caterina Albert, tan literario, pudiera asociarse a los textos que escribió. (Bartrina 13). También comenta que si analizamos su obra a la luz de las categorías de Joanna Russ en *How to Suppress Women's Writing* (1986) de las que se ha hablado anteriormente, la figura y obra de Caterina Albert está representada en todas ellas. En primer lugar: “Ella no lo escribió”. La negación de su autoría fue constante durante su vida y además el pseudónimo masculino no es sino una metáfora para negar que ella lo escribiera. La segunda categoría: “Ella lo escribió, pero no debería haberlo escrito” resulta obvia cuando vemos la recepción a su monólogo *La Infanticida*, recepción que se repetirá en el

caso de *Solitud*. Respecto a las categorías “esto no es realmente serio”, “Ella lo escribió, pero mira sobre que escribió”, y “solo es interesante y está incluido en el canon por una sola razón y muy limitada” puede decirse que durante mucho tiempo Català estuvo clasificada por el canon catalán como novelista rural o representante del modernismo más tremendista.³⁴ La crudeza de sus textos fue destacada como su característica más relevante y conocida. Caterina Albert padecía la presión de ser mujer unida a otras presiones de tipo social. Nacida en el pueblo ampurdanés de l’Escala, que ya comenzaba a ser un centro turístico burgués, su familia eran ricos terratenientes. El hecho de pertenecer a la clase alta, no era en un contexto semirural compatible con sus deseos literarios. Además, a pesar de trasladarse a Barcelona y vivir una vida burguesa, Caterina tuvo que encargarse de su madre y su abuela enferma durante mucho tiempo, hecho que según ella que la mantuvo separada de las letras durante algunos años. La imagen de mujer soltera, abnegada y reclusa será la imagen pública que cultivará a propósito durante toda su vida, como contrapunto del atrevido y subversivo Víctor Català. Una vez más, como en Böhl de Faber nos hallamos con un sujeto dividido y con una mujer que usa la máscara de la femineidad para evitar ser atacada como “marimacho” como lo había sido Pardo Bazán, o como ella misma fue cuando se conoció la autoría de *La Infanticida*. Una de las constantes de su vida y su imagen pública van ligados a un cierto misterio que ella misma se encargó de cultivar. Como ya sucediera con Gómez de Avellaneda, su escritura se consideró buena, porque tenía características masculinas como dijeron críticos como Alfredo Opisso que señala la excepcionalidad de que

³⁴ El canon catalán moderno comenzó a escribirse a partir de la Renaixença por políticos y autores como Bonaventura Carles Aribau y posteriormente autores de prestigio como Jacint Verdaguer, Joan Maragall o Narcís Oller. En el siglo XX sus impulsores fueron en principio los *Noucentistas* como Eugeni D’Ors. Hasta los años sesenta del siglo xx la única escritora era Víctor Català. Se inicia en la Edad Media con algunos trovadores o autores como Ramon Llull o Ramon Muntaner.

los textos fueran escritos por una mujer: “Se ha señalado que Víctor Català es el pseudónimo bajo el cual se oculta modestamente una señorita de distinguidísima familia de un pueblo marítimo del Ampurdán, y bien podría ser que fuese así, por lo cual resulta más extraordinaria aun el caso.” (Duplàà 28). La reseña de *Drames Rurals*, un libro de cuentos que publica antes de *Solitud*, expresa un tipo de pensamiento similar: “los artículos que componen el volumen son de lo más macho que podría desearse. La prosa en que están escritos es robusta, expresiva y riquísima en vocabulario” (Cu-Cut 26). Parece ser que muchos críticos no podían conciliar la imagen de mujer desvalida con la fuerza de su prosa y por eso al igual que con Avellaneda surgió la afirmación que yo denomino “es una mujer, pero escribe como un hombre”. La idea de “fuerza” narrativa se contraponía al supuesto sujeto pasivo de la mujer. Otro de los mitos que rodearon la imagen de Català fue la de su supuesto lesbianismo, actualmente parte de su imagen pública. Este lesbianismo “mediatizó doblemente la recepción de sus obras, ya que implicaban una doble subversión de los valores patriarcales: no solo era una mujer que se atrevía a escribir, sino que, además se le atribuía una sexualidad al margen de la norma establecida” (Bartrina 18). Parte de la obsesión huidiza de Català y su pánico a la esfera pública sin su máscara explica “the refusal to become (or to remain) heterosexual (..) to refuse to become a man or a woman, consciously or not. For a lesbian, this goes further than the role of woman. It is the refusal of the economic, ideological, and political power of a man.” (Wittig 108). Sin duda, Català está situada fuera del “Charmed Circle” de Gayle Rubin y por eso vive travestida y alienada.

Los largos periodos de mutismo entre obras son lo que Tillie Ollsen denomina *Silences* (1980) donde las escritoras utilizan labores domésticas, en el caso de Català, cuidar de la madre enferma, para justificar sus ausencias creadoras. En “Women’s Time” Kristeva

analiza el uso que las mujeres pueden hacer del tiempo “cuando recordamos el nombre y el destino de las mujeres pensamos más en el *espacio* que genera y fuerza las especies humanas que en el *tiempo* que llega a ser o que es historia” (Kristeva 445). Según este postulado son la repetición y la eternidad lo que constituye el tiempo femenino. Este tiempo está disponible para la mujer en cuanto a la no existencia de familia, pero Català, siempre construyó su imagen como una cuidadora de sus mayores.

Existe una tradición no escrita en que no se aceptaban las imágenes de solidaridad entre mujeres, que Adrienne Rich califica de *lesbian continuum*. La narrativa de Català está plagada de momentos en que se despliega un intenso estado de hermandad femenina. Este hecho unido a la sensualidad y sexualidad de su escritura, lo que Francesca Bartrina llama “la voluptuosidad de la escritura” sitúan a Català en un espacio homoerótico que subvierte la imagen femenina tradicional y la negación del deseo femenino. En este sentido se sitúa la estrategia de la máscara, que Català utilizará, a causa de todas las presiones de género y de tipo social que la rodean, y que le servirá para crear múltiples identidades que desconciertan a sus contemporáneos. En el caso de la máscara debemos remitirnos a la reflexión de Joan Rivière en su ensayo pionero “Womanliness as a masquerade” (1929). En su tesis, Rivière explica como una mujer se quita y pone la femineidad a modo de máscara, para poder ser aceptada por el orden patriarcal. Según Rivière la femineidad “puede adoptarse y vestirse como una máscara, por dos motivos, para esconder la posesión de masculinidad y para esquivar las supuestas represalias si se descubre que ella la posee” (Rivière 38). Para no ser atacada por los prohombres de las letras catalanas, especialmente los *Noucentistes*, Català, se quitará y pondrá diversas máscaras, realizando vanos intentos de desenmascaramiento. Una de esas mascararas tiene que ver con la tradicional modestia y humildad de la autoría

femenina. A pesar de estar ya en el siglo XX, Català tendrá la misma necesidad que Shelley, Avellaneda y Böhl de Faber de escribir un prólogo apologético y estar constantemente pidiendo perdón por el hecho de escribir. Como las autoras estudiadas Català insistirá constantemente en la poca valía de su prosa, en su ambición ausente (hecho que sus acciones niegan) y en su condición de amateur que no había podido disponer de una formación académica sólida. Esta imagen de mujer inofensiva y abnegada, se convierte en una estrategia de *captatio benevolentiae*, que le sirve a Català para ser juzgada con cierta compasión, ya que se trata de “una aficionada en esto del mundo de las letras” (4). En una carta al famoso poeta catalán Joan Maragall, con quien mantuvo un consistente contacto epistolar hasta la muerte de este en 1911, Català se define como “innocent ensopenaire” es decir alguien que inocentemente se da de bruces con la cuestión de la escritura, algo que supuestamente jamás había planeado. En su correspondencia con Joan Maragall revela cuestiones muy explicativas en cuanto a la construcción de su máscara. Maragall, que había leído su obra *Els cants del mesos* en el *Diario de Barcelona*, había expresado curiosidad sobre la identidad del autor desconocido, e incluso había llegado a decir “no se trata de un principiante, sino de un reputado autor que ha querido ocultarse ahora, bajo tal pseudónimo” (Maragall 30). Sin embargo, el reputado autor habló de *Drames Rurals*, de forma negativa haciendo alusión al rechazo que le producían “tantas arpías inmundas, tantos imbéciles que babean, tantos borrachos que asesinan, tantos viejos que se pudren vivos, tantas contorsiones trágico-grotescas, tanta dureza y ruindad, tanta sangre y tanto estiércol” (Maragall 11-12). En definitiva, las variantes del monstruo que Català con tanto atino acierta a representar, crean en el poeta un gran rechazo, a pesar que el mismo también se consideraba estéticamente insertado en el movimiento modernista, espacio donde no eran extrañas tales

representaciones de la naturaleza como monstruosa e incontrolable. Tampoco vacila en llamar a Víctor Català cuyo sexo desconocía: inmoral y corruptor. Ante esta vehemente respuesta, la autora se defiende diciendo que son “fruto espontaneo de mi temperamento y de las impresiones recibidas en un ambiente determinado, no me creí en el derecho de quitar, antes de ofrecer al público, la áspera corteza de que para mí constituía su carácter” (Català 1785). En este manifiesto Català, según afirma Francesca Bartrina “defiende la independencia de la obra de arte antes cualquier criterio de valoración moral” (Bartrina 25), lo cual ya representaba un gran acto subversivo en el moralista panorama de las letras catalanas, especialmente en el ámbito que tocaba a la mujer. Hasta aquel momento la autora utiliza la máscara de su pseudónimo, pero poco después en un atrevido intento de desenmascaramiento, confiesa a Maragall que es una mujer. Afirmando que “represento en la comedia de la vida un papel que me viene grande y que seguro que jamás podre aprender de corazón” (Català 1578), exhibe al igual que sus predecesoras una modestia casi increíble que muestra la tensión sufrida por las autoras que necesitaban ser aceptadas por el orden patriarcal y que sin embargo desean subvertirlo y rechazarlo. Durante toda su vida Català estuvo representando el papel de mujer de su casa, reclusa y abnegada cuidadora de su familia enferma con lo cual alimenta el mito de mujer desvalida alejada del mundo que concibe horrores. Al final de su vida se dedica a recibir visitas como *lady-on-the-sofa* (Pesarrodona 45). Ya hemos visto esa tradición en las Brönte y en algunos aspectos de Shelley y Avellaneda. El mito subyacente es de una especie de fuerza metafísica que hace que las mujeres desvalidas recluidas en su casa creen cuentos de horror y pasiones, como una especie de iluminación mística. Sin embargo, como ya explicaron Gilbert y Gubar, las autoras solo tenían que usar ciertas metáforas como extensión de sus vidas y observar las

condiciones de vida de otras mujeres a su alrededor, para encontrar un material literario espeluznante. Si se atenían a observar las coordenadas de las mujeres obreras, las sirvientas y la situación de vida de las casadas, no era de extrañar que las imágenes de dolor, distorsión, enfermedad y violencia constituyeran el material de sus libros, aunque Maragall no pudiera darse cuenta de esto. En todo caso y como dato relevante Català utiliza otra vez la apología con el poeta, diciéndole que solo quería escribir una obra “más o menos literaria”, modestia necesaria para no ofender a los padres literarios con su osadía. Cuando le dice que es una mujer, constata que: “Quitándose por primera vez personalmente la careta de Víctor Català, queda con su verdadero nombre igualmente admiradora de usted, su afectísima: Caterina Albert i Paradís” (Català 1787, traducción mía). En esta declaración puede constatarse cómo ella misma tenía consciencia de estar utilizando una máscara e intentó momentáneamente desprenderse de ella. Sin embargo, Maragall pareció ignorar la cuestión y manifestó: “permítame que siga hablando a Víctor Català, porque lo haré con más desenvoltura de compañero a compañero, y porque el arrogante pseudónimo ha entrado ya hace tiempo en mis afectos” (Maragall 938). La voluntad del poeta de ignorar el problema y seguir hablando a Víctor Català constituye una prueba de la anomalía de la escritura femenina como se refiere a ésta Francesca Bartrina. La percepción de ser una “anomalía” obliga a la autora a travestirse. Asimismo, en una carta dirigida a Maragall, la autora, quien ya ha revelado su identidad, califica tal acción como “rasgadora del velo”. El poeta le aconseja a la autora no revelar su identidad, ya que: “en el caso de no ser tanta su potencia artística pudiera vacilar la delicadeza de su sexo ante el público; pero usted ya no puede escoger: usted es presa de su genio, y la soberanía de este la haría más desgraciada negándose que entregándose” (Maragall 939, traducción mía). Es decir, como Català es una

buena escritora, su prosa es robusta y vigorosa (masculina), y además, trata temas polémicos, entonces es mejor que proteja “la delicadeza de su sexo”. Poco después Català vuelve a referirse a sí misma como “pobre aprendiz” y agradece a Maragall, que le “reintegre a su aspecto de Víctor Català, en la que yo me siento también, más libre y seguro” (Català 1787). Obviamente la autora necesitara esconderse tras la máscara para sentirse “libre y seguro”. Su intento de desenmascaramiento, acabó frustrándose y la relegó para siempre al mundo del travestismo autoral.

Català publica *Solitud* en 1906 para editar dos años después *Caires Vius*. La novela *Un Film* aparece en 1918 en *Revista Catalana* y hasta 1930 aparece un libro de narraciones denominado *Contrallums*. A partir de entonces la autora cae en un solemne mutismo del que no sale hasta 1946. Durante la república y la guerra civil, los años en que la mayoría de autoras peninsulares encuentran un espacio propicio para darse a conocer y posicionarse (Mercè Rodoreda empieza a escribir durante la república y en 1937 publica *Aloma*, una de sus novelas más conocidas) se esconden de la vida pública y supuestamente se dedica al cuidado de sus familiares enfermos, entre ellos su madre y su abuela. Es posible que la posición social de su familia, terratenientes catalanistas y por lo tanto antipáticos para ambos bandos, ayudara a esta especie de huida interior. De este modo Caterina asume una de las múltiples identidades que conformarán su imagen: la de abnegada mujer de su casa, la hija mayor que sacrifica su vida por los demás. Si recordamos la apologética introducción de Mary Shelley en *Frankenstein*, podemos ver como ella también justifica sus años de ausencia creativa con la excusa de dedicarse a sus “female duties”. En una carta dirigida al célebre autor realista catalán Narcís Oller, Català manifiesta que padecía la presión de ser mujer unida a otras presiones de tipo social. Nacida en el pueblo ampurdanés de l’Escala,

que en aquel momento ya comenzaba a ser destino turístico de la burguesía, provenía de una familia eran ricos propietarios. El hecho de pertenecer a la clase alta no era compatible con sus deseos literarios. Además, a pesar de trasladarse a Barcelona y vivir una vida burguesa, Caterina tuvo que encargarse de su madre y su abuela enferma durante mucho tiempo, hecho que parece ser que la mantuvo separada de las letras durante algunos años. La imagen de mujer soltera, abnegada, y reclusa será la imagen pública que cultivará a propósito durante toda su vida, como contrapunto del atrevido y subversivo Víctor Català. Una vez más, como en Böhl de Faber nos hallamos con un sujeto escindido y con una mujer que usa la máscara de la femineidad para evitar ser atacada como “marimacho” como lo había sido Pardo Bazán, o como ella misma fue cuando se conoció la autoría de *La Infanticida*. En una carta escrita al cronista de la Barcelona de los años veinte y treinta del siglo XX, Gaziel, el autor la acusa de no escribir con rencor, algo que las mujeres de su generación, una generación mutilada por la guerra, la derrota y la postguerra hubiera de haber hecho, la autora le contesta: “yo no habría sentido si hubiera escrito (y bien puedo considerar esto como una compensación)-y no pequeña-de la forzada esterilidad” (Bartrina 87, traducción mía).

El hecho de usar la expresión “esterilidad “para referirse a un periodo no creativo, refleja la asociación que la autora realizaba entre maternidad y escritura. En una carta a Octavio Saltor manifiesta que “en realidad los libros me interesan de una manera directa mientras están en gestación y mientras los corrijo, mas cuando han salido de mis manos y mi dominio, una vez roto el cordón umbilical que a ellos me unía, se me vuelven extraños como un libro cualquiera (Català 1849). Como puede verse, la relación entre maternidad y creatividad tomará una gran importancia metafórica que podrá se pondrá de manifiesto durante toda su obra y especialmente en el caso de Mila, la heroína de *Solitud*. Esta

conexión reafirmará la tesis de Charnon Deutsch de que los personajes de Català “inherit the negative attitude toward female idleness” y “They take matters in their own hands” (Charnon Deutsch 142). Sin embargo, todas estas conexiones y fortaleza, no impiden que la autora pase largas temporadas de mutismo, temporadas que según Bartrina reflejan la consecución de proyectos frustrados por la angustia de la autoría femenina” (Bartrina 37). Como se ha afirmado anteriormente el uso que las mujeres pueden hacer del tiempo como afirma Julia Kristeva difiere mucho del tiempo lógico lineal y el conocimiento de tipo cognitivo que domina el mundo del poder: “Cuando recordamos el nombre y el destino de las mujeres, pensamos más en el espacio que genera y fuerza las especies humanas que no en el tiempo que será o es historia” (Kristeva 445). Las características del tiempo femenino son pues la repetición y la eternidad un tiempo cíclico o mítico que se contrapone al tiempo lineal. A pesar de esta concepción del tiempo la expectativa que se ha tenido sobre el tiempo que las mujeres dedican a su espacio privado para dedicar a los otros no tiene límite. Los hombres tienen poder sobre el tiempo porque controlan el discurso público mientras que, como ha sido constatado por muchas críticas, las mujeres que se han podido dedicar a las letras han sido solteras y sin hijos en muchos casos. Este no es el caso de Caterina Albert que debía cuidar a su madre enferma y que afirmaría “soy un apéndice de los míos”. La influencia que su madre tuvo sobre ella y sobre su obra es básica para la construcción de la subjetividad femenina en su obra y como se verá en el análisis de Mila. Ya se ha comentado que la ausencia de la madre es recurrente en toda su obra, al igual que en la de las autoras que aquí se han estudiado. Huérfana era Asís, Nucha y las protagonistas de los cuentos de Pardo Bazán. La ausencia de madre tal vez resulta de la metáfora de hallarse sin legitimidad autoral por parte de un mundo patriarcal.

Bartrina afirma en su tesis que “la angustia que producía a Caterina Albert el hecho que se identificara su imagen pública con la autoría femenina junto con las obligaciones familiares que se desprendían de su rol de hija mayor soltera, determinaron en gran parte los silencios de publicación, más que cualquier otra cosa” (Bartrina 38). También la insistencia de presentarse como un autor amateur y sin ambiciones permitió a Català poder escribir subvirtiendo la estética del momento y no amenazando a los críticos incómodos por aquel entonces ante el *fenómeno* de la mujer que escribe. Todas estas máscaras esconden una gran conciencia estética, una obra minuciosamente planeada y una imagen de la mujer que no se había visto en demasía en la literatura peninsular del XIX. Sus novelas presentarán heroínas nuevas que según Charnon Deutsch muestran “ways women cope with neglect and solitude.” (*Narratives* 141). La imagen de mujer de su casa, o como la llamará Marta Pesarro dona para referirse a ella madurez, de “lady in the sofa” no concuerdan con un discurso tan fuerte y tan liberador.

El Feminismo Conservador y la importancia de las revistas: un breve esbozo histórico

Una de las diferencias entre Víctor Català y las autoras previamente estudiadas tiene que ver con el contexto histórico y el sistema de publicaciones, así como del surgimiento de los *mass media* en forma de periódicos y revistas. Avellaneda pública en 1841 y en aquel momento no existía un movimiento feminista organizado ni tampoco muchas revistas dedicadas a la lectura para las mujeres. Tampoco Böhl de Faber, que publica en 1849 aunque sus obras llevaban largo tiempo escritas, se halla con un panorama de conciencia feminista. La ausencia de una burguesía española al modo europeo y el atraso causado por las sucesivas guerras carlistas hace que las revistas escritas para mujeres como *El Pensil del*

Bello Sexo desaparezcán rápidamente, aunque sirvieron para que muchas autoras publicaran, especialmente poesía. El auge de la prensa escrita para un público popular y la conciencia de la mujer como lectora surgen como explica Sánchez Llamas especialmente a partir de la década de los cincuenta del s. XIX, y corresponde al auge del realismo, naturalismo y modernismo. En este sentido, Pardo Bazán y Víctor Català reciben los beneficios de este fenómeno y propagan lo que María Aurelia Capmany denomina el feminismo conservador. El conservadurismo burgués en Catalunya estaba teñido de la voluntad de crear una conciencia nacional y para ello la formación de las mujeres y su papel como representantes de la nación se antojaban básicas. Al igual que Pardo Bazán, Víctor Català se beneficia del auge de la prensa para presentar su idea de nación y esta nación imaginada sea la catalana, la gallega o la española las percibe a ambas como seres infecciosos. Si a esto se añade su imagen de sexualidad *fluida* tal y como la describe Butler, su origen conservador y su predilección por temas rurales y lo monstruoso, puede verse cómo el contexto histórico deriva en fenómenos similares. Pardo Bazán fue una gran influencia en Català. El feminismo de Català, que rehusaba ser considerada una mujer emancipada, tiene su origen en el catalanismo conservador de la época representado por Dolors Monserdà, previamente mencionada y por la autora y periodista Carme Karr. Capmany considera que este movimiento se opone al feminismo revolucionario que crecía en Catalunya debido la proliferación de proyectos industriales que requerían de mano de obra. El feminismo conservador no deseaba intervenir en la producción de capital como sí lo hacía el feminismo revolucionario, sino que, aparentemente, intentaba mejorar la situación de la mujer durante el fin de siglo y promover la educación como algo imprescindible. Las premisas, según Capmany, son muchas, entre las que destacaríamos: Proteger a la mujer del abuso del

hombre, sea cual sea su clase social, hacer propaganda de la misión de la mujer especialmente como madre, fomentar la educación física y psíquica de la mujer para que no sea un parásito, buscar y describir las características femeninas que no debían desaparecer con la nueva educación y en definitiva fomentar las virtudes cristianas, la modestia y el ahorro y evitar que las mujeres se afiliaran al sindicalismo. En este contexto se fomenta una actitud de conciliación con los hombres y se promueve la beneficencia para con la mujer obrera. Este tipo de feminismo se desplegará en dos publicaciones fundamentales: *Or i grana* y *Feminal*. El primero se creó con la intención de “crear una liga patriótica de mujeres catalanas” (Capmany 121), y se consideraba un apéndice de “La Liga Catalanista” que era el partido emblemático de la burguesía catalana. Esta revista ofreció a Víctor Català colaborar con ellos, pero esta sorprendentemente se negó. El motivo al que aludió se resume en esta declaración:

Aunque yo creo que el feminismo verdadero (es decir el levantamiento gradual del nivel intelectual, moral y social de la mujer) es siempre fruto de un movimiento interno e inconsciente de las sociedades y no de una acción personal y aislada, por generosa que sea, me hubiera gustado poder complacerle enviándole algo, ya que no para actuar de feminista (que no puede serlo quien no siente fervores de apostolado ni afición a “Etiquetas y encasillamientos”)³⁵ sino sencillamente para atender una plegaria, apoyado en otra de una amable señora a la que debo atenciones y obsequios que no merezco: más en la actualidad, como dice V muy bien, estoy sumamente ocupada y no me es posible distraerme ni un cuarto de hora de mis ocupaciones personales y literarias. (“Or i grana” núm. 1)

³⁵En castellano en el original.

La amable señora a la que debe tantos favores no es sino Carme Karr, la Ur-feminista de la sociedad catalana como la denomina Marta Pesarrodon en su libro de biografías *Donnasses* (mujeronas). La excusa que Català da para no colaborar en *Or i grana* nos revela la primera declaración de la autora en relación al feminismo. Como muchas mujeres de su situación y clase parece que Català, aunque lucha por la mejora intelectual y moral del sexo femenino, considera que este cambio vendría producido inconscientemente y no por “iniciativas personales” (Capmany 121). Tal vez, como afirma Bartrina *Or i grana* era demasiado minoritaria pero la excusa de sus obligaciones familiares y literarias más bien parecen una actitud de prudencia a causa de los ataques y estigmas que recaían sobre el feminismo militante. Unos años antes, cuando publicó *Solitud*, su autoría femenina era desconocida y es muy posible que inscribirse en *Or i grana* la expusiera a un ámbito público para el que, travestida y provista de máscaras, no estaba preparada. Unos años después, sin embargo, la autora parece evolucionar y adquirir cierta consciencia de grupo. En 1907 aparece *Il·lustració catalana* y su suplemento *Feminal*. Considerando la importancia de las publicaciones femeninas para formar una consciencia intelectual y de grupo y para fomentar la lectura en las mujeres, no es de extrañar que *Feminal* fuera la representación femenina de los periódicos que representaban el reformismo burgués. Dirigido por Carme Karr en este periódico se intentó integrar cualquier voz que representará el incipiente feminismo español. Este fenómeno fue de particular importancia porque se ofrecía a la mujer de buena posición un medio que deseaba informarla y no solo adoctrinarla. El proyecto de construcción nacional de aquella época, llamado *Noucentisme*,³⁶ que tenía como figura la principal a Eugeni D’Ors consideraba *Feminal* y la cuestión de la ilustración de la mujer, de vital

³⁶Movimiento cultural catalán, opuesto al modernismo que glorificaba el gusto por la estética clásica y promovía la construcción de un proyecto nacional catalán europeísta que fomentaba el orden y las reglas.

importancia. En *Feminal* se publicaron artículos de mujeres francesas, inglesas y americanas y se hablaba del sufragismo en distintos países europeos con artículos como “Las mujeres diputadas en Finlandia” o “El Feminismo en Italia”. De este modo se promovía una visión no doméstica de la mujer, enfatizándose la cuestión de la educación de las niñas. Víctor Català será presentada en *Feminal* como un valor consolidado de las letras catalanas y además resulta escogida para representar la nueva poesía “Noucentista”, hecho que ya supone un cambio de paradigma en el pensamiento catalán. La inserción del discurso de Català en este contexto colocaba a Català en la vanguardia de cierto pensamiento progresista como es en aquel momento la cuestión del sufragismo. En un artículo publicado en 1917 Català se queja de cómo el sufragismo “no solo para los hombres sino para las mismas mujeres decir sufragista es caracterizar algo grotescamente acentuado en extravagancia y estridencia” (Català 1965). Sin embargo, ratifica que aquello que exige el movimiento es absolutamente justo, “una pura aspiración de estrecha justicia”. De este modo, con sus discursos en *Feminal* Català, sin abandonar su travestismo se coloca en cierta vanguardia conservadora que se opone a la supuesta modestia y vida de reclusa que siempre dice tener. Como dice Charnon-Deutsch, su discurso contradice su imagen de mujer de su casa y autora amateur y además sus personajes “Who take matters in their own hands” no ayudan a ratificar esa imagen. Al igual que Pardo Bazán las contradicciones la persiguen y el discurso doble es patente en toda su prosa. En este sentido como ya sucedió con Böhl de Faber, las acciones y el discurso escondido revelan mucho más de lo que parece imponer el discurso hegemónico. En todo caso, parece muy relevante para el eje discursivo de la época, la propagación de revistas femeninas y la inserción de textos literarios en estas para dar a conocer las obras de las mujeres. Sin *El Herald*, *Feminal* o *La Ilustración Artística* ni

Cecilia ni Caterina ni Emilia hubieran adquirido la fama que adquirieron, aunque para ello tuvieran que disfrazarse o escindirise.

Mila y Solitud

La novela *Solitud* (1906) considerada canónica dentro del corpus de la literatura catalana representa,³⁷ tal como dice Charnon- Deutsch, “(one of the) ways women cope with neglect and solitude. Albert i Paradís characters are, like Ana Ozores, unable to adapt to their environment, and the end of most of their stories is tragic” (Charnon Deutsch 142). Esta cita pone en contexto el espíritu de rebelión que caracteriza las heroínas de Víctor con la imagen de “poca cosa” que la autora quiso dotar a su imagen pública. En el año 1904, Lluís Vía, editor de la revista *Juventut* había hablado con la autora y le había pedido una novela por entregas. Como afirma Marta Pesarro dona el resultado fue: “ni más ni menos, lo que conocemos como la novela *Solitud*, traducida ya en la primera década del mil novecientos a la lengua alemana” (Pesarro dona 38). Según Pesarro dona comenta en tono jocoso, se podría comparar a Mila con alguna de las protagonistas de las teleseries actuales: “La progre si es que hay una, es Mila, no la mayoría de bledas atontadas que día sí, día también, aparecen en pantalla.” (Pesarro dona 39).

Con estas anécdotas comparativas, queda claro el impacto que el personaje de Mila tiene sobre el lector. Si Mila fuera solo un ángel del hogar, que lo es a momentos, no alcanzaría a producir el impacto que ha producido durante generaciones de lectores especialmente si se sitúa en el contexto cultural catalán de principios de siglo tan misógino

³⁷ De acuerdo a Francesca Bartrina “*Solitud* ha ido consolidando hasta nuestros días su proyección y status de texto canónico: desde la concesión del premio Fastenrath (1909) ha sido traducida a siete lenguas y se han realizado dos versiones cinematográficas y una versión teatral. Además, en una encuesta realizada entre treinta escritores, críticos y académicos publicados en el diario *El País* el mes de abril de 1996, *Solitud* fue una de las diez obras más votadas como ‘canónicas’ de la literatura catalana de este siglo. Su status también se refleja en el lugar que ocupa en el plan de estudios del sistema educativo” (Bartrina 198).

como inmovilista. No en vano Charnon Deutsch se refiere a las heroínas de Pardo Bazán y de Català como *New Woman* en su manera de afrontar la vida, de manera independiente sin contar con la irrelevante “ayuda de los hombres”. Decididamente Mila, como Ana Ozores de *La Regenta* a la que compara, es una *New Woman* y aunque su destino es trágico, su manera de afrontar la realidad anticipa un nuevo paradigma. El personaje de Mila, entre otros, hereda “the negative attitude towards female idleness that Rosalía de Castro Countess Pampa expresses in *El Caballero de las botas azules*, only instead of just complaining about feminine idleness, dependency or educational disadvantage, they take matters in their own hands” (Charnon Deutsch 142). Mila no se libera como una mujer moderna, pero comienza, después de un largo trasegar por el dolor, un camino que la lleva a lo que Céline consideraba un “Voyage about de la nuit” que casi la arroja a la locura. Después de estos sucesos, bajo la incertidumbre, inicia un renacimiento independiente e individual en que el título “Soledad” toma su dimensión representativa.

La historia de Mila se inicia con la subida a la montaña. El capítulo se titula “La pujada”, la subida, y en ella se explica cómo la heroína, huérfana, acaba de contraer matrimonio y abandona toda su vida anterior para seguir a su marido, que será el ermitaño de la montaña. Mientras sube la montaña Mila ya manifiesta que no desea ir detrás del marido: “¡Ermitaña, ermitaña, ermitaña, aquel nombre que a ella le producía tanto daño!” (Català 7, traducción mía) y ya se queja de la apariencia de su marido al que describe asociándolo con una ineludible flacidez: “hasta el punto de hacer que pareciera contrahecho y enfardelado como un pelele” (Català 6, traducción mía). La imagen que ella comienza a tener de su marido es francamente negativa y se sitúa en un amplio grupo de imágenes negativas relativas a la masculinidad. Durante toda la obra, la protagonista tendrá distintas

premoniciones y sueños reveladores siendo especialmente relevante el final del primer capítulo, cuando llegan a la ermita, en que afirma: "¡Qué soledad!" (20, traducción mía). La soledad que siente aun estando recién casada e iniciando una nueva vida en un hermoso enclave, se construye como anticipación de su destino. Las figuras masculinas de la obra configurarán varias imágenes monstruosas que tienen en común el impacto de violencia sobre la mujer. El único personaje masculino positivo será el pastor, que ejercerá de figura paterna sobre la heroína sobre la que despertará un deseo sexual imposibilitado por la edad de este. En la montaña, Mila se enfrenta a un elemento adverso. La crítica institucional, operativa durante casi un siglo respecto a la obra, ha querido situar el discurso de la autora en el ámbito del modernismo y naturalismo.³⁸ Para esta crítica, la situación de Mila en la ermita y la vida combatiendo la dureza de los elementos en la montaña, representan al ser humano como víctima de las circunstancias orgánicas y parte de una naturaleza imposible de controlar. La condición de género no ha sido estudiada hasta recientemente, pero podemos contemplar una imagen subversiva de las relaciones hombre y mujer en la constatación de Mila de que se ha casado con un perezoso. La figura de Matías, el marido, está siempre conectada a imágenes de flacidez y deformidad, cuestión que Gabriel Ferrater, que realizó una lectura psicoanalítica de la novela, asoció a imágenes de impotencia sexual. Cuando conoce al pastor, con el que crea una amistad solidaria que la libera de su aislamiento y frustración, este se percata de su vergüenza y se inclina por ella como personaje positivo dueña de "nervio". El pastor la incita a salir de casa y pasar tiempo con él, hablando de mitos y leyendas de las montañas. En este sentido, podemos ver como Mila no se dedica al

³⁸ Por ejemplo, Alan Yates (1975) quien considera que ruralismo y modernismo son lo mismo; Miquel dels Sants Oliver (1905), quien consideró que el ruralismo contribuyó a fomentar la conciencia nacional, o Ramón Miquel i Planas quien en 1929 la consideraba "el prodigio de una función inseparable de nuestro elemento étnico y el elemento humano universal" (citado en Bartrina 200, traducción mía).

ámbito doméstico de la ermita y se convierte en un monstruo que vive libremente, gozando de la sensualidad de la vida en el bosque. Su rechazo a su esposo y su adoración por el pastor, la sitúan en el margen de la opresiva sociedad rural, que la margina y le achaca el crimen del adulterio, algo que nunca sucede. Tanto el pastor como Mila, el ángel ambiguo o monstruo de deseo, acabarán devorados por los seres salvajes que los rodean. Estos seres no son solo las mujeres mayores que actúan de guardianas de la moral sino también “la bestia” por excelencia, lo que tradicionalmente se ha considerado el símbolo del mal en la novela; El Ánima. El Ánima es una especie de débil mental que vive salvajemente por la montaña, y siempre aparece por sorpresa y escondido. No puede hablar, caza y se compara casi siempre a animales salvajes y evidentemente representa una imagen del deseo sexual agresivo y violento. Su actuación sobre Mila será absolutamente destructiva aprovechando la indefensión de la mujer rodeada de figuras masculinas que no la protegen. A lo largo de toda la novela asistiremos a capítulos como: “La limpieza” en que Mila pone orden minucioso en el desolado mundo masculino, constataremos la denigración de su marido “una bestia sin celo” convertido en un adicto al juego y constataremos como en “Vida hacia atrás” ella manifiesta su miedo a quedarse su sola, una ironía que vive de casada. Las descripciones voluptuosas y sensuales matizadas por un profundo deseo de maternidad también serán constantes a lo largo de la novela. Al final, Mila, desamparada por su marido, y desprotegida por el pastor que ha sido asesinado a manos del Ánima, es violada por este en una escena plagada de simbolismos. Curiosamente, la otra figura masculina multipresente: el santo protector de la ermita, Sant Ponç, un andrógino, se erige desde su figura de piedra como observador de toda la escena. Abandonada por todas las figuras masculinas que no han podido darle solaz, Mila, se despide de su marido manifestándole todo su desprecio y decide

enfrentarse a la soledad de su vida, abandonando a su esposo y a la montaña. Mila está sola, sin embargo, ha adquirido la fuerza para asumir su soledad y aceptarla antes que vivir una vida de denigración y maltrato.

Solitud es una novela cíclica, comienza con la pujada, (la subida) y termina con “la davallada” (la bajada), cuando Mila ha adquirido una autoconsciencia que finaliza con el abandono de su mundo. Durante años, críticos como Alan Yates y Lluís Vía han considerado la novela con la etiqueta de novela rural y modernista, obviando toda otra interpretación, especialmente las de género. La novela rural se defendía con una justificación patriótica: dar al pueblo catalán una consciencia de sí mismo. Toda la estética ruralista y modernista fue rechazada posteriormente por los Noucentistas que promovían un tipo de literatura europeísta y de tradición clásica, como contrapunto a la literatura castellana. De este modo Català estuvo durante décadas etiquetada de ruralista y modernista, como dijo Michel i Planas como “Una verdadera epopeya rural, y por sus personajes, un poema, el poema de la montaña catalana” (citado en Pessarrodona 60). La identificación entre ruralismo y catalanismo, era evidente. En una sociedad como la catalana, con una sólida burguesía y un concienciado proletariado, donde el campo estaba siendo abandonado por el movimiento de los campesinos a las fábricas, parece que se necesitaba identificar en la consciencia nacional una imagen “eterna del cambiante mundo rural.” (43) Para Miquel i Planas Mila será “la Donna catalana” (la mujer catalana) y el pastor “el pastor por antonomasia de todas las montañas de Catalunya”. Como dice Bartrina los críticos contemporáneos “canonizaron” la novela porque les ofrecía la posibilidad de fomentar un catalanismo basado en la identificación de la esencia catalana con el ruralismo de la novela. (Bartrina 200). Obviamente el clima ideológico mediatizó la recepción de la obra y la

cuestión de género pasó bastante inadvertida. Esta interpretación institucionalizada ha permanecido hasta nuestros días existiendo críticos como Jordi Castellanos que todavía en 1986 afirman que: “La obra sintoniza plenamente con las concepciones más o menos nietzscheanas que hacen del hombre no un punto fijo del universo sino un ser fluctuante entre la bestia y la divinidad, en continua auto creación.” (Castellanos 610). Mi apostilla sería rechazar esta tesis porque, aunque bien es cierto que Mila se halla en proceso de auto creación ni ella ni el pastor se debaten entre la bestia y la divinidad, y los únicos que aparecen como bestias son los personajes masculinos.

Más interesante a mi parecer es la interpretación que da Gabriel Ferrater, conocido poeta e intelectual de medio siglo XX que en 1967 define la obra como “alucinación erótica”. Para él, “*Solitud* es el relato de un tipo de alucinación erótica, por una parte, de la autora, por otra parte de su personaje.” (citado en Bartrina 206). Según Ferrater, el contenido metafórico está dividido en tres partes: los referidos a la agresividad masculina (representados por objetos duros y cortantes), los que se refieren a la impotencia (aludidos en los objetos flácidos y blandos, como el cuerpo de Matías) y los que se refieren al cuerpo de la mujer. También hablo de las descripciones de la montaña, que constantemente establecen comparaciones entre el cuerpo femenino y estas. Como he dicho anteriormente, la novela y por extensión la escritura de Català, es abundante en imágenes sensuales y expresiones de deseo. En el episodio “Primavera” Mila se mimetiza con la sensualidad de la montaña: “Todos los días al levantarse, Mila descubría una nueva belleza no percibida el día antes; descubría aún más: descubría que aquella belleza nueva se reflejaba en ella y que en ella también, al ritmo de la montaña, se operaba una intensa transmutación regresiva” (Català, *Solitud* 233). Esta tesis sin embargo, es bastante polémica si tenemos en cuenta que

la historia termina en una violación y parece que Ferrater esté implicando que la sensualidad y erotismo de la protagonista desencadenan el final. Toda la novela está llena de imágenes voluptuosas como por ejemplo en “La fiesta de las Rosas” donde se narra una romería con una fisicalidad que roza lo grotesco. En “La limpieza” Mila describe como esta organiza y limpia la ermita con sumo detalle, experimentando un gozo y un placer cuasi narcisista (se mira en la vasija varias veces) un tipo de lenguaje de *jouissance* que nos remite al “parler-femme” de Irigaray.

La influencia de la interpretación de Ferrater y sus lecturas eróticas de la narración han sido especialmente influyentes en la crítica contemporánea feminista que, al igual que este estudio, utilizara las imágenes de sensualidad como una muestra de la creación del sujeto femenino en la obra. Uno de los elementos más relevantes, la del maltrato de la mujer ya fue observado por algunos críticos tradicionales como Octavi Saltor, que afirmó en 1961 que Mila reivindicará “colectivamente toda la sed de bienestar de las mujeres maltratadas que, con gentileza extrema y pureza de intención, no han aspirado sino a un hogar a regir y a una maternidad a glorificar” (Saltor 207). En este caso Saltor reivindica un tipo de mujer tradicional, pero al mismo tiempo denuncia la realidad de los maltratos conyugales. La triste realidad es que para parte de la audiencia de la época la descripción de tales episodios no presentaba ninguna novedad. Anne Charlon en *La condició de la Donna en la narrativa catalana*, (1998) considera que Català manifiesta una visión sumamente negativa de las relaciones heterosexuales mientras describe la amistad entre mujeres bajo una luz más positiva. Para Charlon: “la historia de Mila pone en pie la imposibilidad, para la mujer, de una relación satisfactoria con el sexo contrario. La historia de Mila es la de un cúmulo de frustraciones de una mujer que desea una relación sexual que el hombre es incapaz de

satisfacer” (Charlon 42). ¿No sitúa esta situación, como hemos afirmado al principio del capítulo, un discurso escondido de deseo sexual lésbico? La única relación que el hombre puede tener con la mujer ha sido a través de la agresión, con el Anima, o de frustración, como con Matías. Incluso el santo, figura patriarcal dominante que vislumbra toda la historia, le falla y su retrato andrógino cuestiona las categorías del género. Además, Mila solo se siente atraída por hombres con los que no puede tener relación física, como el pastor, con quien se siente segura. Como dice Charlon, la violencia masculina se representa a través de violaciones, maltratos y homicidios.

En la narrativa modernista la figura del monstruo asociada a la mujer, iba ligada a la imagen de la femme fatale o mujer-demonio. Cristina Duplóa, en un ensayo en que quiere dilucidar la diferencia entre la ficción y el discurso histórico, considera que esta mujer-demonio, mujer-carne o mujer-ángel se dibuja como una prolongación de la propia naturaleza. Sin embargo, como muestra de la “Nueva Mujer” de la que habla Charlon Deutsch, Mila no será la mujer negra-demonio o mujer roja madre de la historia sino un prototipo de mujer “toma decisiones definitivas, tras recibir la agresión del macho sobre su cuerpo” (Duplóa 72). A partir de esta independencia Mila, al igual de su autora intentará varios personajes, varias máscaras de esposa, ermitaña, madre, ama de casa y mujer adúltera para descubrir a través de su viaje iniciático a la montaña que solo tras el desenmascaramiento en la soledad encontrará su auténtico ser.

El deseo femenino

Al final del segundo capítulo, Mila tiene un sueño que remite a la lectura lacaniana sobre *La interpretación de los sueños de Freud*. La condensación y el desplazamiento son los dos principios que guían los sueños. Según la revisión de Lacan:

Elipsis, pleonasmos, hipérbaton y silepsis, represión, repetición, aposición: estos son los desplazamientos sintácticos; metáfora, catacresis, alegoría, metonimia y sinécdoque: estas son las condensaciones semánticas según las cuales Freud nos enseña a leer las intenciones (...) a partir de las cuales el sujeto modula su discurso onírico (Lacan 58).

Mila, en su primer sueño en la ermita muestra sus miedos y deseos e introduce toda una serie de premoniciones. Mila sueña que vaga por la montaña sin llegar a sitio alguno y cuando ve la imagen del santo, este la ignora y le lanza unas hierbas rojas que le producen gran dolor, mientras le grita: “!Ermitaña!” (25).

La interpretación del sueño conecta con el deseo de Mila de volver a su origen, de ahí su pérdida en la montaña. La imagen del santo, que lleva una bolsa de tabaco, conecta con Matías y ambos remiten a flacidez e impotencia. El ataque del santo con bolitas rojas, puede ser un símbolo de la violación. El episodio de “La Neteja”, la limpieza con su erotismo implícito y su embriaguez voluptuosa son metáforas de fiebre erótica que Mila deja ir con los sentidos. El deseo reprimido de la mujer se expresa a través de metáforas de sexualidad. Su cuerpo habla y se relaciona sensualmente con el paisaje, con el pastor, con la limpieza incluso en referencia a su corporalidad y belleza. Mila, tan seductora se pregunta que sucede con los hombres de la montaña, Matías y el pastor, que aparecen emasculados.

La metáfora del embarazo

En el año 1990 se publicó el prólogo inédito que Català había escrito a la primera edición de *Solitud* y que según ella Lluís Vía, su editor se negó a poner en la primera edición diciendo que podía “reventarle” la obra. En este prólogo encontramos una interesante conexión de la concepción de la escritura como embarazo y un claro ejemplo de “parler-femme” así como de escritura femenina que conecta el texto con el cuerpo. La diferencia radica en que el “parler-femme” se construye culturalmente, mientras que la escritura femenina aparentemente deriva de la conexión con los ritmos del cuerpo. Como afirma Butler, este concepto “es la única forma de evitar la “marca” del género, que, para lo femenino, no es sino la eliminación falocéntrica de su sexo” (Butler, *Gender Trouble* 50). En el prólogo, largamente escondido Català se ve obligada a explicar la génesis del libro, un libro que tomara, al igual que el texto de Shelley que inicio el estudio, y que las obras de Böhl de Faber y Avellaneda, una forma monstruosa, en el sentido en que rompe los cánones estéticos clásicos. Català afirma que:

De razón natural es que toda cosa, antes de llegar a término, haya tenido que pasar por un periodo de gestación determinado por su naturaleza misma; y que si, por cualquier motivo se rompe la normalidad de esta gestación, la cosa resultante ha de resentirse forzosamente y forzosamente salir tarada. Y esto que pasa con todas las cosas, pasa todavía más con las de orden artístico puesto que por ser fruto de especial devoción más que de necesidad material, estas cosas tienen un alumbramiento antojadizo que debe rodearse de precauciones, especial también, sino se quiere encontrar con un sinsentido final como único resultado. (Català, *Solitud* 35-36)

La relación entre embarazo y escritura se define como un proceso delicado, y como Víctor Català no tuvo un “embarazo” cuidado, su criatura salió “tarada”. Curiosamente también salió “tarado” el monstruoso texto de *Frankenstein*, con sus múltiples formas e historias sin terminar, así como *La gaviota*, un híbrido de textos. La metáfora de la concepción y gestación ya había sido utilizada en su correspondencia con Maragall y Oller, cuando hablaba del cordón umbilical y la vida propia que adquirirían sus “criaturas”. La metáfora del alumbramiento resulta tan explicadora que Susan Stanford Friedman la opone a la noción de pluma como falo y además según ella no excluye a las mujeres del proceso creativo, sino que unifica procesos físicos y mentales. En este sentido la metáfora es utilizada diferentemente por hombres y mujeres. Para Stanford Friedman las metáforas de los hombres están ligadas a los movimientos de la época mientras que las utilizadas por las mujeres “son declaraciones muy personales sobre como intentan resolver el conflicto con la prescripción cultural” (Stanford Friedman 383) de este modo los hombres y las mujeres, parecen utilizar como han manifestado Gilbert y Gubar desde hace tiempo metáforas distintas. Este hecho recalca la teoría feminista de la relación entre el cuerpo femenino y la escritura. La procreación se convierte en la metáfora por excelencia. En todo caso este proceso de alumbramiento resulta muy explicativo en Català sobre todo porque su criatura salió tarada. Al lector le dice que: “A mi entender echarás de menos la fortaleza de la concentración, las trabas del método, la serenidad del reposo depurador...” (Català, *Solitud* 37). Tal vez este boicot a su misma obra, que desprecia, explica el motivo de Lluís Vía para censurar el prólogo, pero también pone de manifiesto la hipocresía autoral de Català. Conocemos su planificación y profesionalismo, el tiempo que dedicaba a su obra y queremos creer que todo en *Solitud* es deliberado incluso las supuestas taras, y sin embargo

ella sigue proclamándose como amateur y pidiendo la benevolencia del público. Sin embargo, al referirnos a la cuestión de su creación que será reflejada en la construcción de Mila, Català no puede sustraerse a la angustia de la autora y insiste en presentarse como alguien sin importancia que ha dado a luz un monstruo tarado.

Mila y los monstruos

Como ya se ha dicho *Solitud* es una novela cíclica. En ella, Mila construye su propio sujeto que a lo largo de los primeros capítulos se articula en Mila a través de un narrador extradiegético. A través de los ojos de Mila se construye el primer punto de vista de la historia. Caterina Albert utiliza la estrategia de describir el cuerpo femenino como el paisaje y por lo tanto cargado de sensualidad. Durante toda la obra se establece una identificación entre Mila y la montaña, al igual que sucede en *Wuthering Heights*, obra recurrentemente comparada con *Solitud*. En las descripciones sensuales de la montaña, la focalización se produce desde los ojos de Mila, por lo que ella es la que ve formas femeninas en el paisaje. Gabriel Ferrater fue el primero en destacar la condición entre el paisaje y el cuerpo femenino realizado con símiles y metáforas. La voz narrativa se regodea en múltiples descripciones de la belleza del cuerpo femenino. La misma estrategia se usa para describir el paisaje— descrito como una mujer— y, como afirma Bartrina, “con la misma voluptuosidad” (217). Dicha voluptuosidad surge como una especie de vínculo entre Mila y el paisaje, y se crea, por lo tanto, una identificación entre ambos. Como ejemplo, un nudo en su pañuelo le produce estremecimientos. Este es el primer síntoma de un autoerotismo que llega a su apogeo en el capítulo cuatro. La voluptuosidad que Mila tiene estando sola desaparece al

lado de Matías. Cuando Mila descubre en la montaña la forma de "y" invertida vuelve a conectarla con el cuerpo de mujer "entre pierna y pierna el primer trozo se inflaba y redondeaba en forma de pecho de mujer" (Català 55). Con toda esta sensualidad a flor de piel y su aproximación a varias figuras masculinas, aun estando casada, no es extraño que la ermitaña sea rechazada por la sociedad rural que la rodea que comenzará a considerarla una paria ya que no se mueve en el ámbito angelical que se le presupone y además comete el peor pecado del ángel: manifestar deseo sexual y sensual.

Dejando aparte la monstruosidad de Mila todos los retratos de masculinidad se conciben como figuras al acecho de la mujer, que no sigue los parámetros del mundo rural. Según Bartrina todas las figuras masculinas ofrecen representaciones de las posibilidades y frustraciones de la sexualidad femenina. El primer retrato de masculinidad monstruosa es Sant Ponç, el santo. A Mila su imagen andrógina le causa una profunda repulsión. La asociación con la reclusión y "el olor de tumba" se manifiesta en:

Mila vio otra vez a Sant Ponç, menudo de cuerpo, inflado el vientre, con barba larga ceniza, la mitra en la cabeza, el báculo en una mano, y alzada la otra con los dos dedos tensos... Aquella era la tercera vez que veía al santo, y nunca lo había encontrado tan feo como ahora, con aquella barba enmarañada, aquel barrigón de mujer gorda y aquel pie contrahecho que parecía sobrepuesto. (Català, *Solitud* 32)

Sant Ponç aparece andrógino, cuasi embarazado, pero con una barba muy espesa y masculina lo cual lo convierte en una figura monstruosa de hibridez y transgénero. En la capilla Mila se sentirá como en un calabozo, lo que resultará una premonición sobre lo que habrá de suceder. Según Mila, el santo la mira con malicia, y obviamente se convertirá en su faceta religiosa en el símbolo patriarcal que la heroína deberá subvertir.

Otro personaje monstruoso es su marido Matías, una bestia sin celo comparado por Català, como señala Ferrater, a objetos flácidos y amorfos. La incomunicación con su esposo se narra en la primera descripción que de él se realiza que es de espaldas: “Todo se le había empequeñecido, hasta el punto de hacerlo parecer contrahecho y enfardelado como un pelele” (Català 7). Mila comienza a sentir asco físico por su esposo, por su obesidad y por sus alusiones sexuales: “Ya conozco tu manera de ir de prisa, en todo” (Català 57). Matías aparece como un hombre vago, amorfo, pasivo. Siempre carga con el su “bolsa de tabaco” metáfora de la sexualidad que no disfruta con él. Cuando Mila, en un acto de sensualidad homoerótico —muy comentado—, limpia la ermita, el lector es testigo de un acto sumamente voluptuoso en el que Mila despliega la *jouissance* a través del acto de limpieza. La interpretación del capítulo cuatro es, para un análisis psicoanalista/feminista, el episodio en el que culmina el contenido simbólico de la sensualidad de Mila. Todas las metáforas relacionadas con la limpieza pertenecen al campo semántico de la sexualidad: “Mila pasó diez o doce días en plena embriaguez de mujer: limpiaba” (Català, *Solitud* 111). Asimismo, “la fiebre de la limpieza la había apresado tan locamente, que sentía una excitación voluptuosa, entregándose de lleno a ese trajín revolucionario” (Català, *Solitud* 118). La aparición de un personaje masculino, el ánima, rompe esta narración voluptuosa en relación a sí misma. Según Francesca Bartrina, “a pesar del gesto pudoroso de esconder las piernas, Mila no puede esconder el lenguaje de su cuerpo. Todo expresa su excitación: está agitada, con los ojos brillantes y lleva un pañuelo rojo que todavía la enrojece más” (Català 133). Matías rehúsa ayudarla por lo queda al margen de la sensualidad de su vida. Por otra parte, Matías, débil como es, se deja manipular por el Ánima quien le da la idea de ir a coleccionar para el santo. Parece como si Matías estuviese castrado por Mila. Cuando se organiza una

caracolada Mila y Matías coinciden en que son “grandes, oscuros, fuertes y con las cascaras revenidas como por medio dedo” (Català, *Solitud* 120), armonizando sus ideas por primera vez. Sin embargo, la sensualidad de la caracolada ilumina a Mila con la consciencia de su deseo sexual, que la impotencia de Matías impide: “Matías no tenía mirada de ningún tipo...tenía la paz de la bestia, pero bestia anormal, más bestia que los otros, puesto que era un bestia sin celo” (Català 148). El interés de Mila por otros hombres comienza con este episodio, aunque no consumará relación con ninguno. Bajo su mirada, Matías comienza a ser un monstruo.

La última figura monstruosa masculina resulta ser el *Ánima*, el aliento rugiente de la fiera. El pastor ya lo presenta como lo más ruin de la montaña. Cuando Mila realiza su sensual ejercicio de limpieza este ya aparece como “un campesino de mediana edad, amazotado en un chaleco deslucido de terciopelo azul y unos pantalones de pana amarilla desgarrados y ceñidos a la cintura por un cordel de esparto. Iba despechugado y descalzo”, y bajo la barretina, colocada al desgaire, con el colgante atrás, entre el cogote y la oreja, asomaba un saliente huesudo de color de aceite y una maraña de cejas que ocultaban unas oquedades en cuyo fondo se removieron inquietantes, como dos inquietantes, como dos insectos en la espesura, dos ojuelos pequeños, pequeños, de no se sabía que color” (Català 243). El pastor la advierte de que “el *Ánima* es la cosa más ruin de la montaña” (Català, *Solitud* 244). Todas las advertencias sobre el *Ánima* se convertirán en anticipación premonitoria. Poco después se sabrá que los ojos de la bestia “sus ojos son pequeños y nunca miran de frente”. También los movimientos de su garganta nos remiten al acto sexual: “La garganta le hacía un sonido rítmico, como de botella que se vacía” (Català, *Solitud* 95).

Como es evidente el *Ánima* representa la vertiente de la masculinidad primaria y agresiva, que acecha a Mila por doquier y que además quedará impune. Como opuesto a la figura del pastor, que tiene el don de la palabra y por lo tanto construye mundos de leyenda, el *Ánima* representa la virilidad más salvaje, ya que apenas puede hablar. Ante esta violencia explícita, la mujer poca cosa puede hacer y para Mila, desprovista de la protección del pastor a causa de su asesinato a manos de la bestia, de su esposo a causa de su abulia, y del santo, que parece consentir a los actos de abuso, la agresión será inevitable. Mila recuerda que “el *Ánima* no parecía una persona” y que sus manos “eran largas y peludas”.

Es relevante destacar que el *Ánima* aparece en los momentos en que Mila está relajada y abandonada a su sensualidad. Cuando limpia la ermita, momento de placer autoerótico narcisista en que ella termina contemplándose en una vasija, en la caracolada, rompiendo la armonía entre Mila y el pastor, y en el séptimo capítulo “Primavera” cuando ella está en un momento de sueño erótico y se siente observada: “Dos chispas relucían entre la maleza: dos pupilas de lobo cerval, llenas de ansia, clavadas en sus carnes como agujas candentes” (Català 126). Estas agujas candentes también las había sentido al principio de la obra en la contemplación del Santo, obrando su imagen como una certera premonición de lo que sucederá a Mila, a manos de las figuras masculinas que la rodean.

Otra cuestión digna de mencionarse es que el *Ánima*, como buen agente monstruoso del patriarcado despiadado es la que se encarga de romper los lazos de solidaridad que Mila tiene con las mujeres de la montaña. Como en todas las figuras de Català, Mila había creado lazos de hermandad con las pocas mujeres del entorno. Sin embargo, el *Ánima* difundió la historia de su idilio con el pastor, convirtiendo la figura de Mila en un ente monstruoso y adúltero. Y aunque bien es cierto que Mila sintió deseo por el pastor al igual que por el

joven Arnau, la edad del primero obra como desmontador de su deseo y con el segundo, intenta velar por su reputación. Así pues tenemos el caso de una fuerza masculina salvaje destructora que destruye a la mujer en el mundo del discurso público y en su vertiente física. El Anima, como emblema de la sexualidad descontrolada matará al pastor, la única figura paternal que podía proteger a Mila.

“La noche aquella”

En la construcción de la subjetividad femenina de Mila, en la que juega un papel fundamental la ausencia de la madre eran básicas sus conexiones femeninas. Desaparecidas estas y muerto el pastor, Mila pasa a representar la impotencia de la mujer ante un mundo lleno de amenazas. En el capítulo diecisiete “La noche aquella” el Anima le pide favores sexuales, convencido como dice Charnon Deutsch de que es “the village outcast” (Charnon Deutsch, *Narratives* 150). Ofendido por su negación el Anima la viola: “Sintió claramente el bramido de la fiera burlada, su ladrido entrecortado tras ella”. Después “vio una gran luminaria y creyó que se le iba la vida: pero, antes de perder del todo el conocimiento, sintió aun caérsele encima y hundirse en sus carnes la garra peluda y el jadeo ardiente de la fiera” (Català 316). Sorpresivamente la crítica hasta hoy en día no ha subrayado el tema de la violación en Català y como esta ratifica que no solo queda inmune, sino que volverá a producirse y volverá a quedar impune. Como dice Bartrina: “la violación del Anima representa el poder de la bestialidad masculina sobre Mila y del lugar que ocupa como mujer en el orden simbólico patriarcal.” (Bartrina 250). Para Charnon Deutsch Mila “cannot change her fate” pero se mueve “erratically toward independence despite not because of social pressures” (Charnon Deutsch 149). Mila, cambiar su vida después de la violación,

rechazando permanecer en el mismo ambiente de “masculine violence and castration” (Charnon Deutsch 150). Después de su agresión Mila volverá a mirarse en el espejo y descubrirá que tiene una gran cicatriz que permanecerá toda su vida, una especie de símbolo de la mujer marcada bajo la violencia de los hombres. Esta Mila que se contempla será muy diferente de la que se ha mirado en la vasija gozando ante su belleza. Aquella mirada había sido el despertar de su deseo, pero esta nueva mirada representa su propia individualidad en un mundo hostil. La violación ha sido el triunfo de la bestialidad y la demostración de la dominación masculina. Aun así, Mila como nueva mujer de la que habla Charnon Deutsch no asumirá el papel de ángel que acepta con resignación. Con un “Botón de fuego que le quemaba las entrañas”, Mila se marchará: “Mila decides that the word home has no meaning for her, since it offers her none of the protección or comfort that the domestic novel assures women exists there” (Charnon Deutsch, *Narratives* 150). Para Mila, como para Víctor Català, a pesar de su discurso público conciliador e inofensivo la hora del ángel del hogar ha llegado a su final. En este sentido está muy ligada a las heroínas de Pardo Bazán, que receptoras de violencia o abuso sucumben o subvierten los valores en boga, pero dejan claro en su discurso ficcional que no les sirve. Mila se enfrenta a su soledad y comunica a su marido que se marcha:

-Ahora piénsalo, ¡Yo ahí nunca más! Pero no he querido irme sin decírtelo...

El rostro cadavérico del hombre se desencajó absolutamente bajo la acción de aquellas palabras.

-¿Qué?- murmuro con voz aterrada- ¿Qué te quieres ir? ¿Y adonde?

Ella respondió con esfuerzo: No lo sé. ¡Donde Dios quiera...! ¡Lo más lejos posible!
¡Vamos pues!

¡Pero en ese instante, la tranquilidad de abismo profundo desapareció de súbito, y algo furibundo, demoniaco, resplandeció en los ojos verdes de la mujer!

(Català 239)

Poco después comprenderemos que “las filtraciones de la soledad habían cristalizado amargamente en su destino. (Català 305)

La diferencia entre Mila y las heroínas de Sinúes de Marco es que ella no acepta su destino de violencia:

La Mila's bitter solitude is destined to follow her everywhere she tries to go but at least she has bravely resolved to escape an abusive home atmosphere. Readers may not believe that La Mila will ever be able to escape the haunting circumstances of her young married life yet the physical distance that she puts between herself and her home certainly could be interpreted as a critique of the norms governing married life in Catalanian society. (Charnon Deutsch, *Narratives* 214)

No en vano la reflexión de la protagonista viene a integrar la violación como un hecho fatídico, pero cuasi natural en la vida de la mujer: “(...) la mala bestia, siempre más, libre por la montaña, hasta que encontrara otro pastor y otra ermitaña” (Català, *Solitud* 309). La monstruosidad de Mila a la que no le han valido ninguna de las máscaras utilizadas en su vida conyugal, es asumida en su descenso de la montaña, cuando paradójicamente, el terrible dolor causa una reacción en ella que hace que abandone todos sus intentos de llevar una vida doméstica que la satisface. La marca en su cara también la identificara como mujer distinta, pero al mismo tiempo se convierte en la metáfora que la fortalece y le da un empujón para la creación de una nueva subjetividad, un espacio donde la soledad y la ausencia del elemento masculino que solo le ha causado dolor, son las figuras marginales.

Conclusión

La idea de comparar a Pardo Bazán y Víctor Català ya ha sido utilizada previamente por autores como Elisa Arteaga desde una aproximación comparativa. En este estudio, el propósito es, sin embargo, realizar una conexión entre ambas autoras a partir de las imágenes de lo monstruoso.

En cuanto los temas transversales, ambas autoras utiliza la *Captatio benevolentiae* para pedir la buena predisposición de los lectores. En Català esta estrategia se patologiza hasta el punto de que, en algunos momentos, el personaje es más real que la autora, perdida entre silencios, una característica recurrente en el parler-femme. Por otra parte, ya se ha explicado en el capítulo la búsqueda de la subjetividad femenina, asociada a un lenguaje de deseo, sexualidad y gozo convertido en *jouissance*.

Las dos heroínas de las novelas de Pardo Bazán, Asís y Nucha, son huérfanas, como huérfana es Mila. No es casual esta proliferación de orfandades en la literatura escrita por mujeres decimonónicas, siendo esta imagen la metáfora de una situación que trasciende lo individual.

En los cuentos de Pardo Bazán, hemos visto múltiples monstruos, histéricas, vengadoras, marimachos y *mysteriques*. En los *Drames Rurals* (1902) reaparecen los monstruos citados por Pardo Bazán en el contexto del campo catalán, concretamente del Ampurdán, cerca de la costa, y en frontera con Francia. Se trata de doce cuentos en los que abundan la violencia, el deseo frustrado, el miedo, las adicciones y la desgracia generalizada. También son reiterativas las imágenes de brujería como un sistema de exclusión social hacia aquello que es diferente. Así como en los de Pardo Bazán, los cuentos

de Català subvierten las expectativas de los lectores con finales chocantes e inverosímiles. Títulos como "Parricidio", "Idilio tuerto", "Catástrofe" o "La vieja" ponen de manifiesto una visión fatalista de la tradición peninsular.

En cuanto a las categorías contra las escritoras, considero que la que define tanto a Pardo Bazán como a Català son: "lo escribí, pero no debía haberlo escrito" y "lo escribí, pero mira sobre qué escribí". A posteriori, dicha visión ha cambiado, siendo la constante que las sigue definiendo "lo escribí, pero hay muy pocas como ella" (Russ 76). La imagen de locura aparece también en ambas autoras, por la imposibilidad de las mujeres de poder expresarse por medio de un discurso lógico y coherente. Quizás por eso las heroínas deben usar estrategias del "parler-femme" para no temer por el quiebre de su discurso, ya que en ciertos momentos se les presenta inaccesible. Las imágenes de voluptuosidad y erotismo, tanto en *Insolación* como en *Solitud*, se expresan tanto en "parler-femme" como en "écriture feminine". Así, disfrutando de la inmersión de su cuerpo en el agua en *Insolación*, o Mila, asociando las imágenes de la montaña con el cuerpo femenino, devienen testimonio de la presencia de la corporalidad en la escritura. El "body as a text", como lo denomina Elizabeth Scarlett, está presente en múltiples descripciones. Las obras de ambas autoras, en algún momento, han sido tildadas de góticas por la aparición de imágenes de confinamiento, ruinas opresivas, paisajes salvajes o sociedades rayanas en lo feudal. Por otra parte, las novelas son el algún momento discontinuas y tienen cuentos dentro de los cuentos. También abundan situaciones de sonambulismo o trance. Estas características del gótico son las que Eve Sedgwick considera conectadas con el *Umheimlich* y, del mismo modo, como imágenes de lo abyecto ligado al sujeto femenino.

Una de las similitudes entre ambas autoras tiene que ver con la importancia que dan a su concepto de nación, la tensión presente entre nación y estado, y la percepción de sus textos como infecciosos para el bienestar de la nación-estado. Pardo Bazán, al igual que Català, se mueve entre constantes contradicciones y paradojas, sin embargo, su voluntad es la de contribuir a crear un imaginario de la nación española. La idea de lo castizo y la intención de entender la falsa homogeneidad del estado, así como las representaciones estereotípicas de lo andaluz o lo madrileño, contrastan con su narración, focalizada en la Galicia rural o Marineda, en referencia a La Coruña. Esta tensión subyace en muchas de sus creaciones, al igual que la tensión entre su imagen pública y conservadora, pero, al mismo tiempo, feminista.

Algo similar sucede con Català, proveniente de un entorno burgués de provincias, cuyo conservadurismo estaba ligado al matriarcado familiar y las tierras muy distinto al entorno de la burguesía barcelonesa, obsesionada por con la modernidad y la vanguardia. Su nación es Catalunya y solo escribe en castellano en los primeros años de la posguerra, cuando la prohibición del catalán fue más asidua. Català escribe desde una nación imaginada—en muchos casos utópica—, que no refleja la hibridez cultural de la Catalunya real (bilingüismo, mestizaje). La autora pertenece a una generación para la que la imagen de una Catalunya homogénea equivalía a una declaración de intenciones de “normalización” nacional.

La aparición de sujetos monstruosos y atmósferas enrarecidas en donde la monstruosidad se “normaliza” va ligado a la concepción que de ambas tiene el corpus literario nacional. Ambas fueron calificadas de monstruosas y grotescas por atreverse a hablar de esos mismos monstruos y, por la constante imaginería de lo insano: violaciones;

alcoholismo; pobreza; malnutrición; discapacidades físicas y mentales; y toda una serie de representaciones de lo monstruoso de las que la mujer, quien llevaba en su honor la representación de la nación, no debería hablar. En el caso de Víctor Català, la transgresión de hablar de estos temas resulta magnificada por su lesbianismo y su obsesión con el escape y la reclusión. Así, la condición de monstruo se conecta con la esfera pública ya que, como comenta Foucault en *Madness and Civilization*, los deformes y tarados eran creados como sujetos sociales al ser expuestos en público.

Por otra parte, existe un tema básico que monstruiza a la mujer de los textos de ambas autoras: el deseo femenino construido como una revolución de la narrativa. La sororidad, los espacios homoeróticos e incluso la solidaridad en las mujeres del pueblo con las vecinas son cuestiones de deseo femenino que desafían la teología del ángel del hogar. La aparición de la *jouissance* en la mujer, según teóricas feministas como Hélène Cixous o Luce Irigaray, confunde y desafía el orden patriarcal.

Bibliografía

Fuentes Primarias

- Caballero, Fernán. *La gaviota*. Castalia, 1970.
- Català, Víctor. *Solitud*. Edicions 62, 2010.
- Català, Víctor. *Drames Rurals*. Edicions 62, 2008.
- De Castro, Rosalía. *La hija del mar*. Linkgua Narrativa, 2012.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Cátedra, 2014.
- Monserdà, Dolors. *La Fabricanta*. Michigan UP, 2015.

Pardo Bazán, Emilia. *Obra Crítica (1888-1908)*. Ed. Íñigo Sánchez Llamas. Cátedra, 2010.

---*Los Pazos de Ulloa*. Cátedra, 2011.

---*Insolación*. Cátedra, 2009.

---*Un destripador de antaño y otros cuentos*. Alianza Editorial, 1993.

Oller, Narcís. *La Papallona*. Selecta Catalonia, 1989.

---*La Febre d'Or*. Edicions 62, 2012.

---*Pilar Prim*. Edicions 62, 1999.

Pérez Galdós, Benito. *La Desheredada*. Alianza Editorial, 1991.

---*Fortunata y Jacinta. Historia de dos casadas*. Cátedra, 2005.

---*Tristana*. Alianza Editorial, 1980.

Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. CS, 2013.

Wollstonecraft, Mary. *The Vindications of the Rights of Women*. Dover Publications, 1996.

Fuentes Secundarias

Agamben, Giorgio. *Signatura Rerum. Sobre el método*. Traducido por Flavia Costa y Mercedes Rubiroso, Anagrama, 2008.

Alain-Miller, ed. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. Traducido por Alan Sheridan, W&W Norton & Company, 1973.

Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in*

- Spain*. North Carolina UP, 1991.
- Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Taurus, 2001.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. Aunt Luke Books, 1987.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Oxford UP, 1988.
- Asma, Stephen T. *Monsters. An Unnatural History of Our Own Worst Fears*. Oxford UP, 2011.
- Auerbach, Nina. *Romantic Imprisonments*. Columbia UP, 1986.
- Bartrina, Francesca. *Víctor Català. La Voluptuositat de l'escriptura*. Eumo, 2001.
- Balcells, Albert. *Vuit feministes catalanes entre 1889 i 1976*. Rafael Dalmau, 2015.
- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*. Clarendon Press, 1987.
- Benjamin, Walter. *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna, 2001.
- . *El Paris de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Eterna Cadencia, 2012.
- Blanco, Alda. *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*. Universitat de València, 2012.
- Bienstock Anolik, Ruth, y Douglas L. Howard. *The Gothic Other. Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. McFarland and Company, 2014.
- Biggane, Julia. *In a Liminal Space: The Novellas of Pardo Bazán*. University of Durham, 2003.
- Bloom, Harold, ed. *Mary Shelley's Frankenstein's. Bloom's Modern Critical Edition*. Chelsea House, 2007.

- Bolt, David, et al, eds. *The Madwoman and the Blindman. Discourse and Disability*. Ohio UP, 2012.
- Bonet, Laureano. *Literatura, regionalismo y lucha de clase: Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés*. Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- Botting, Fred. *Making monstrous. Frankenstein, Criticism, Theory*. Manchester UP, 1991.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2007.
- . *Senses of the Subject*. Forham UP, 2015.
- Capmany, María A. "Els silencis de Caterina Albert", *Serra d'Or*, nov. 1951, pp. 1851-1868.
- Carnero, Guillermo. "Francisca Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft." *Hispanic Review*, vol. 50, 1982, pp. 133-142.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial, 1992.
- Cassany, Enric. *Gènere i modernitat a la literatura catalana contemporània*. Punctum, 2009.
- Catron, Lisa, et al. "Frankenstein: Les lumières et la Révolution comme monstre." *Annales Historiques de la Révolution Française*, no. 292, 1993, pp. 203-211.
- Charlon, Anne. *La condició de la dona en la narrativa catalana femenina*. Edicions 62, 1990.
- Colbert, Maria. "Reserve, and Resolution in Pardo Bazán's *Insolación*." *Hispanic Review*, vol 77, no 4, 2009, pp 427-448.
- Conde, Víctor, ed. *Monstruos del Mar*. Tombooktoo, 2014.
- Copjec, Joan. *Imagine there's no woman*. MIT, 2002.
- Cousins, A.D, et al, eds. *The French Revolution and the British Novel in the Romantic Period*. Peter Lang, 2011.

- Cruz, Jesus. *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth –Century Spain*. Louisiana UP. 2011.
- Charnon- Deutsch, Lou. *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. The Pennsylvania State UP. 1994.
- . *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*. John's Benjamins Publishing Company, 1990.
- & Labanyi, Jo. *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Clarendon Press, 1995.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, traducido por Anna María Moix, Anthropos, 1995.
- Clúa Ginés, Isabel. "De abismos y superficies: nuevos espacios de lo gótico en *El Caballero de las botas azules*. *Canon y Subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Icaria 2012.
- Cook, Teresa. *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*. Diputación provincial de La Coruña, 1976.
- Cracium, Adriana. *British Women Writers and the French Revolution*. Palgrave MacMillan, 2005.
- Colahan, Clark, y Rodríguez, Alfred. Lo "gótico" como fórmula creativa de *Los Pazos de Ulloa*. *Modern Philology*, vol 83, no. 4, 1986, pp 398-404.
- De la Pascua Sánchez, María J., et al, eds. *Frasquita Larrea y Aherán. europeas y españolas entre la ilustración y el romanticismo. (1750-1850)*. Universidad de Cádiz, 2003.
- Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing. 1849-1996*. The Athlone Press, 1998.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong. Melusina*, 2009.

Do Cebreiro Rábade Vilar, Maria. “‘La hija del mar’ ¿Un poema de Rosalía de Castro?”

Revista canadiense de Estudios Hispánicos, vol, 38, no. 2, 2014, pp. 379-389.

Dupláa, Cristina. “Historia y ficción en Caterina Albert-Víctor Català, *Mujeres y literatura*,

editado por Àngels Carabí y Marta Segarra, PPU, 1994.

Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Cátedra, 1998.

Feal, Carlos. “A la sombra de Asís: *Insolación* de Pardo Bazán. *Revista Hispánica Moderna*.

No 2, 2002. Pp 266-280.

Fernández Cubas, Cristina. *Emilia Pardo Bazán*. Omega, 2001.

Fernández, Pura. *Mujer pública y vida privada.: del arte eunuco a la novela lupanaria*.

Támesis, 2008.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XIX hasta 1968*. ACFV Editorial, 2014.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Trad. Ulises Guñazú. Siglo XXI, 1977.

---. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo veintinuno, 2009.

---. *Madness and Civilization*. Trad. Richard Howard. Vintage Books, 1988.

Gabilondo, Joseba. “The Subaltern Cannot Speak but Performs: Women’s Public and

Literary Cultures in Nineteenth-Century Spain.” *Hispanic Research Journal*, vol. 5,

2003, pp. 73-95.

Garza, Efraín E. *La reivindicación de los derechos de la mujer en diez cuentos de Pardo*

Bazán. Alexandria Library, 2013.

Gomariz, José. “Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana.

Raza, blanqueamiento e identidad cultural en *Sab*.” Vol 37, no 1, 2009, pp 97-118.

Graham, Kenneth W., ed. *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*. Amas Press Inc,

1989.

- Gilbert, Joan. *Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del siglo XIX*. Ediciones Marte, 1977.
- Gilbert, Sandra, y Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. Yale University Press, 1979.
- Gerbero, Adriana J. Espectros, escalofríos y discursividad herida en *El espinazo del Diablo*. El gótico como cuerporeografía cognitiva- emocional de quiebre. No todos los *espectros* permanecen abandonados. *Hispanic Issue*, vol 125, no 2, 2010, pp 433-456.
- Gómez Castellano, Irene. “El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: *Frankenstein y Sab*”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 2, 2007, pp. 187-203.
- González Herrán, eds. *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*. Real Academia Galega, 2005.
- González Fernández, Helena, y María do Cebreiro Rábade, eds. *Canon y Subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Icaria, 2012.
- González- Fernández, Helena. “La musa, la estatua y la vampira”. *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Icaria, 2012.
- Gordon, Charlotte. *Romantic Outlaws. The extraordinary lives of Mary Wollstonecraft and her daughter Mary Shelley*. Random House, 2015.
- Geoffion-Vinci, Michelle C. *Between the Maternal Aegis and the Abyss. Women as Symbol in the Poetry of Rosalía de Castro*. Associated UP, 2002.

- Hart, Stephen M. "The Gendered Gothic in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*". *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charnon Deutsch, y Jo Labanyi. Clarendon Press, 1995.
- Heneghan, Dorota. *Striking their Modern Pose. Fashion, Gender and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón*. Purdue UP, 2014.
- Haraway, Donna. "Ecce Homo, Ain't I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape." *Feminist Theorize the Political*. Eds. Judith Butler, y Joan W. Scott. Routledge, 1996. 86-100.
- . *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Routledge, 1989.
- Herrero, Javier. "The Castrated Bull: Gender in *La gaviota*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 21, no. 1, 1996, pp. 155-166.
- Hoobler, Dorothy, y Thomas Hoobler. *The Monsters: Mary Shelley and the Curse of Frankenstein*. Little Brown and Company, 2006.
- Huertas, Rafael. "'You will have observed that I am not mad'. Emotional Writings inside the Asylum." *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Editado por Luisa Elena Delgado, Pura Fernandez y Jo Labanyi, Vanderbilt UP, 2016.
- Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. Traducido por Catherine Porter y Carolyn Burke, Cornell UP, 1985.
- Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdos*. University of California Press, 1994.
- Jagoe, Catherine, et al. *La mujer en los discursos del género. Textos y contextos del siglo XIX*. Icaria, 1998.

- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Trad. Amaia Barcena. Cátedra, 1991.
- . "On the Threshold of the Realist Novel: Gender and Genre in *La gaviota*". *PMLA*, vol. 98, 1983, pp. 323-340.
- Lama, Maria Xesus. "La musa andrógina y la regeneración social". *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Icaria, 2012.
- Labanyi, Jo. *Género y modernización en la novela realista española*. Trad Jacqueline Cruz. Ediciones Cátedra, 2011.
- Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere, in the Age of the French Revolution*. Cornell UP, 1988.
- Lorde, Audre. "The uses of the Erotic. The Erotic as Power". *Feminist Theory. A Reader*. Eds. Wendy Kolmar, y Frances Bartowsky. 2000, pp 339 -343.
- Lowe-Evans, Mary. *Critical Essays on Mary Wollstonecraft Shelley*. G.K. Hall, 1998.
- Lunger Knoppers, Laura, y Joan B. Landes, eds. *Monstruous Bodies/ Political Monstrosities in Early Modern Europe*. Cornell UP, 2004.
- Machado da Rosa, Alberto. "Heine in Spain (1856-67): Relations with Rosalía de Castro." *Monatshefte*, vol. 49, no. 2, 1967, pp 65-82.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Anagrama, 1987.
- Medina, Raquel, y Barbara Zecchi. *Sexualidad y escritura. (1850-2000)*. Anthropos, 2002.
- Mellor, Anne K. "A Feminist Critique of Science." *Critical Essays on Mary Wollstonecraft Shelley*, editado por Mary Lowe-Evans, G.K. Hall & Co., 1998, pp. 62-87.

- . "English Women Writers and the French Revolution." *Rebel Daughters: Women and the French Revolution*, editado por Sara E. Melzer y Leslie W. Rabine, Oxford UP, 1992, pp. 255-272.
- . "Making a Monster." *Mary Shelley's Frankenstein*, editado por Harold Bloom, Chelsea House, 2007, pp. 43-59.
- Melzer, Sarah E., y Leslie W. Rabine, eds. *Rebel Daughters. Women and the French Revolution*. Oxford UP, 1992.
- Molina, Isabel. "'Ropa sin planchar': Estrategias discursivas de las escritoras isabelinas." *Historia Social*, vol. 82, 2015, pp 115-131.
- Montero, Rosa. *Pasiones*. Penguin Random House, 2015.
- Montillo, Roseanne. *The Lady and her Monsters. A Tale of Dissections, Real Life Dr. Frankenstein's, and the Creation of Mary Shelley Masterpiece*. Harper Collins, 2013.
- Moore, Lucy. *The Lives and Times of Six Women in Revolutionary France*. Harper Collins, 2007.
- Pastor, Brígida. *Fashioning Feminism in Cuba and Beyond. The Prose of Gertrudis Gómez de Avellaneda*. New York: Peter Lang, 2003.
- El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad Femenina y Otredad*. Cuadernos de América sin nombre. 2002.
- Pasquesi, Carina. "Of Monsters, Creatures and Other Queer Becomings." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 46/47, no. 2, 2014, pp. 119-125.
- Patterson Thornburg, Mary K. *The Monster in the Mirror: Gender and the Sentimental/Gothic Myth in Frankenstein*. Umi Research Pr, 1987.

- Pereira–Muro, Carmen. *Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*. Purdue UP, 2013.
- Pesarrodona, Marta. *Donnasses. Protagonistes de la Catalunya Moderna*. Destino, 2006.
- Picon Garfield, Evelyn. *Poder y Sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Rodopi, 1993.
- Pon, Cynthia. “‘Passages’ in Mary Shelley’s *Frankenstein*: Toward a Feminist Figure of Humanity?” *Bloom’s Modern Critical Interpretations. Mary Shelley’s Frankenstein*. Chelsea House, 2007.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer*. University of Chicago Press, 1984.
- Pozzi, Gabriela. “Madres histéricas, médicos y la sexualidad en tres cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán”. *Letras femeninas*, vol. 26, no.1, 2000 pp. 157-169
- Punter, David, ed. *A Companion to the Gothic*. Blackwell Publishing Ltd, 2001.
- Resina, Joan Ramon. *Barcelona’s Vocation of Modernity. Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford UP, 2008.
- Sáez Pascual, V́ctoria. “DonJoanisme i rebelió femenina a les novel·les de Narcís Oller”. *Quaderns de Vilaniu*, vol 43, pp 63-84, 2003.
- Sánchez Llama, Íñigo. *Galeria de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1835 y 1895*. Cátedra, 2000.
- Sandoval, Chela. *Methodology of the Oppressed*. University of Minnesota, 2000.
- Senf, Carol A. *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature*. University Popular Press, 1988.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. University of California Press, 1990.
- The Coherence of Gothic Conventions*. Methuen, 1986.

- Scarlett, Elizabeth. *Under Construction. The Body in Spanish Novels*. Virginia UP, 1994.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Virago, 1992.
- . *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Virago, 1991.
- Smith Roussele, Elizabeth. *Gender and Modernity in Spanish Literature. 1789-1920*.
Palgrave McMillan, 2014.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Trad.
José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Picador, 1988.
- Soliño, María Elena. *Mujer, alegoría y nación: Agustina de Aragón y Juana la Loca, como
construcciones del proyecto nacionalista español (1808-2016)*, Iberoamericana
Vervuert, 2017.
- . *Women and Children First: Spanish Women and the Fairy Tale Tradition*. Scripta
Humanística, 2012.
- Spivak, Gayatri C. *Can the Subaltern Speak?* Columbia, 2010.
- . "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism." *Feminisms: An Anthology of
Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol, y Diane Price Herndl.
Rutgers UP, 1997.
- Sunyer, Magí, ed. *El sègle Romàntic XIX. Actes del Col.loqui Narcís Oller*. Edicions
Cossetania, 1999.
- Tolliver, Joyce. *Cigar Smoke and Violet Water. Gendered Discourse in the Stories of Emilia
Pardo Bazán*. Associated UP, 1998.
- Todd, Janet. *Mary Wollstonecraft: A Revolutionary Life*. Columbia UP. 2007.

Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin- de- Siècle Spain*.

University of Toronto Press Incorporated, 2011.

---. "On the margins of Subjectivity: Sex, Gender, and the Body in Galdos's *Lo Prohibido*."

Revista Hispánica Moderna, vol. 2, 1997, pp. 280-289.

Vélez- Quiñones, Harry. *Monstrous Displays. Representation and Perversion in Spanish Literature*. University Press of the South, 1999.

Wright, Angela. *Britain, France and the Gothic*. Cambridge UP, 2013.

Wittig, Monique. "One is Not Born a Woman." *Feminist Theory. A reader*. Editado por

Wendy K. Kolmar y Frances Bartowski, McGraw Hill, 1981.

Wilcox, John. *Women Poets of Spain, 1860-1990*. University of Illinois Press, 1997.

Wollendorf, Lisa, ed. *Literatura y feminismo en España (s. XVII.-XXI)*. Icaria, 2005.

Youngquist, Paul. *Monstrosities. Bodies and British Romanticism*. University of Minnesota Press, 2003.

Zizek, Slavoj. *The Abyss of Freedom/Ages of the World: An Essay by Slavoj Zizek with the text of Schelling's Die Weltalter*. Traducido por Judith Norman, University of Michigan Press, 1997.

---. *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*. MIT, 2003.

Zupančič, Alenka. *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. Verso, 2000.