



Sobre una teoría española de la novela femenina del siglo XIX

Stephen Miller

Texas A&M. University

El presente trabajo investiga sobre una teoría propiamente española y decimonónica de la novela. Dados los límites de espacio y tiempo, sólo se tendrá en cuenta novelas y prólogos a novelas de Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán, dos escritoras que, además de ser mujeres, son figuras canónicas de la literatura en castellano. El propósito de este ensayo es enfocar sobre lo que significaba para ellas escribir en tiempos cuando no era común que las mujeres publicaran obras narrativas. Se pretende aquí hacer caso omiso de la gran cantidad de teoría de la literatura femenina que se ha escrito desde los años sesenta del siglo pasado hasta hoy. No por prejuicios de ningún tipo para con ese cuerpo impresionante de teórica, sino por lo que entiendo como otro tipo de estudio. Es normal que la teoría de la literatura escrita por mujeres se lleve a cabo desde la perspectiva del presente, un presente, sea dicho, que es diferente antes y después de la muerte de Franco, diferente la de 2002 de la de 1980 o de la de 1990, o de la del s. XIX español.

Para entrar ya en materia, quisiera aludir a unos datos históricos conocidos de todos, pero que constituyen, de hecho, el marco material-temporal de nuestro trabajo. Los datos mismos, cronológicamente ordenados, son toda una historia. Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) cree necesario publicar sus novelas y cuentos con un pseudónimo masculino: Fernán Caballero. Rosalía de Castro (1867-1885) que, según el criterio de cómputo, viene una o dos generaciones más tarde, publica sus novelas y poesías con su nombre, pero se ve en la situación de pedir perdón por el atrevimiento de, siendo mujer, escribir y publicarlas. Finalmente, Emilia Pardo Bazán (1852-1921) no sólo publica con nombre propio sus novelas, cuentos y crítica, sino que aboga públicamente por muchos cambios y mejoras en la situación de la mujer española de su tiempo, incluyendo entre ellos el derecho a la misma formación y a las mismas oportunidades profesionales que los hombres.

De las tres novelistas, es obvio que Pardo Bazán está más cerca de nosotros hoy que Böhl de Faber y Castro. En parte por ser la más joven de las tres, puede ser, y era, la mujer más moderna entre ellas. Los planteamientos feministas pardobazianos eran, en los años después de la muerte de Franco y, según los casos, son todavía los de muchas feministas hoy. Por eso, y por el hecho de ser la autora decimonónica española más estudiada, la entendemos a ella y su obra mucho más en términos nuestros que en los propiamente decimonónicos. Pero nuestro propósito es, como queda dicho, acercarnos a la novela femenina del s. XIX desde la perspectiva entonces contemporánea. La labor humanista es varia y la que se emprende aquí es la de intentar comprender el pasado como tal. Es natural y normal que, después de efectuar una labor de esa índole, la usemos para poder entender mejor nuestro tiempo contemporáneo como tal. Este segundo paso del proceso humanista no es, sin embargo, parte del presente trabajo.

Rosalía de Castro

En la primera oración del prólogo a su novela *La hija del mar* (1859), Castro dice: «Antes de escribir la primera página de mi libro, permítase a la mujer disculparse de lo que para muchos será pecado inmenso e indigno de perdón»¹. Consta una tradición pro femenina que incluye Malebranche y Feijóo. Dice que ellos «sostuvieron que la mujer era apta para el estudio de las ciencias, de las artes y de la literatura», e ilustres escritoras internacionales (Roland, de Staël, Jorge Sand, Safo, Catalina de Rusia, Juana de Arco, María Teresa) y nacionales (Santa Teresa) «protestaron eternamente contra la vulgar idea de que la mujer sólo sirve para las labores domésticas» (11). Sin embargo -y esto es una nota que faltará por completo en Pardo Bazán- Castro expresa ciertas dudas sobre si la opinión mayoritaria que rechaza la pretensión femenina de escribir para el público no pueda ser la correcta: «quizá la que esto escribe es de la misma opinión» que los que aseveran que es «digna de la execración general» la mujer que se aparta de la esfera doméstica (12). Al persistir en escribir para el público -hay que recordar que *La hija del mar* es su segunda publicación, y el libro de poesía *La flor* (1858) la primera- Castro compara la actividad de escribir y publicar con la de pecar y reincidir en el pecado: «dado el primer paso», o sea publicar el primer libro, los demás pasos/libros «son hijos» del primer libro/paso «porque esta senda de perdición se recorre muy pronto» (12). Cierra el prólogo comentando lacónicamente que «todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben» (13).

Dos años más tarde en *Flavio* (1861), libro que Castro denomina «ensayo de novela» (207), las primeras palabras son un canto a la libertad permitida a los varones. Dicen que «La verdadera patria del hombre es el mundo entero», y continúan de esta manera: «Allí donde respire aire y libertad, allí donde pose con seguridad su planta, allí es el reino de un alma libre, allí su amada patria, el lugar bendecido, la tierra santa, que puede regar con el sudor de su frente» (205). Las palabras son del protagonista Flavio, al dejar el viejo palacio familiar. Muertos sus padres, el joven va en pos de la libertad bendita, una libertad que él llega a definir como la independencia de cualquier mujer a quien se puede respetar.

Una mujer de este tipo es Mara, por quien Flavio se siente muy atraído, pero a quien abandona por un matrimonio de conveniencia con una vieja con ocho millones (véase 472). Esto le garantiza la libertad económica sin comprometer su espíritu y sin limitar su libertinaje. Por su parte Mara es una joven mujer de bien que se siente atraída por Flavio. Además es mujer que «se atreve a trasladar al papel» lo que Flavio le inspira: «sus sentimientos más ocultos», «aquellos sentimientos que nadie debe penetrar..., aquellos de que ella misma debiera tal vez ruborizarse» (286). A continuación esta poetisa a escondidas se hace eco del prólogo a *La hija del mar*, y anticipa otras ideas relacionadas que se formulan en los prólogos a los tomos de poesía de Rosalía de Castro, *Cantares gallegos* (1863) y, casi veinte años más tarde, a *Follas novas* (1880). Dice que la gente critica negativamente a la mujer que escribe en lugar de cultivar las labores domésticas. Y añade que no está dispuesta a luchar para conquistar el derecho de escribir en su sociedad, pero afirma -en sus pensamientos- que sólo las mujeres tienen «condiciones de verdaderos poetas» y que está satisfecha, a pesar de todo, «de haber nacido mujer» (287). Cuando el lector entiende que ella está escribiendo sus versos en torno al «grato y doloroso» recuerdo de Flavio, a quien conoció un poco antes en condiciones de plena guerra de los sexos, se revelan las muchas contradicciones de la situación femenina, la vital y la artística. Como persona dentro de la sociedad, la mujer es inferior al hombre y debe moverse en un espacio exclusivamente doméstico. Al mismo tiempo la mujer que más interesa a Castro se siente atraída por el hombre y quisiera explorar y expresar en libros que vean la luz las emociones y conflictos que las contradicciones de su situación le imponen a la mujer de sensibilidad e inteligencia.

En *El caballero de las botas azules* (1867) Castro crea una conversación entre el duque de la Gloria, el caballero de las botas azules, y Vinca-Rúa, «la reina de la moda» madrileña (713). Ella contextualiza para el duque el problema fundamental de la mujer del último tercio del siglo XIX: «Tantas criaturas devoradas por la miseria y el trabajo; tantas otras devoradas también por el fastidio y el ocio... Es una terrible calamidad, y en vano se habla de adelantos, de progresos; las mujeres siguen atormentadas: las unas, teniendo que hacerlo todo, que trabajar para sí y para los demás; las otras, haciéndose vestir y desnudar la mitad del día, teniendo el deber de asistir al baile, a la visita, viéndose obligadas a aprender la equitación y las lenguas extranjeras... ¿Cómo no sufrir? ¿Cómo no cansarse y aburrirse de todo esto?» (723-724).

Huelga decir que el duque no entiende nada de lo que dice la Vinca-Rúa, y se aleja de ella tan rápidamente como puede. La importancia de esto se multiplica al considerar que el duque, disfrazado de «caballero de las botas azules», ha sido imitado por toda la alta sociedad masculina de Madrid. Pero, ¿quién es el duque sino un componente masculino de la sociedad retratada por Vinca-Rúa, uno que mata su aburrimiento riéndose de todos los otros desocupados? La sociedad que se deja encantar por el caballero de las botas azules no va a entender nada de las cuestiones serias de su tiempo².

Emilia Pardo Bazán

Una de las tempranas obras maestras de Pardo Bazán es la novela corta titulada *La dama joven* (1885). El conflicto central de la obra, que se puede leer como versión

alegórica de la situación que condujo al rompimiento de la propia Pardo Bazán con su marido, plantea una problemática ya tratada por Rosalía de Castro: la de la mujer que entreve la posibilidad de una vida no limitada por los quehaceres domésticos. Pero en Pardo Bazán la cuestión se plantea de manera más apremiante porque, a diferencia de lo que pasa en Castro, la protagonista Concha tiene, a los 19 años, la posibilidad real de ganarse la vida trabajando por su cuenta como actriz. Veamos por qué, a diferencia de Pardo Bazán, Concha rechaza la independencia para, en su lugar, casarse con un ebanista que se ha demostrado ya muy celoso, a punto de abrir su propio taller.

La dama joven presenta al lector el caso típico de siglo XIX de dos hermanas huérfanas que viven de la costura. Dolores tiene 12 años más que Concha, con quien se ha portado como madre desde los 13 años hasta el presente novelístico en que tiene unos 30. Habiendo sido seducida y abandonada a los 16 años, y habiendo dado a luz un hijo que murió pronto por falta de buena nutrición, Dolores «[a]borrecía a los hombres», pero su ensueño era: «¡Casar a Concha, ante el cura, con un hombre de bien...!»³. De esta contradicción arranca el gran interés de una situación típica en su primer planteamiento.

Dado que Dolores y Concha pudieron sobrevivir la mala época de Dolores gracias a la intervención de un sacerdote jesuita y la sociedad san Vicente de Paul, Dolores se guía en todo por el cura que llega a ser su confesor y consejero para todo. Cuando la edad y la casualidad revelan en Concha una joven de gran atractivo físico, Dolores, con «esa vanidad característica de las madres» y a costa de sacrificios económicos, tiene a su hermana/hija muy bien arreglada y presentada (25). El jesuita le riñe por esto y sugiere que debe vestir a Concha como a sí misma; es decir, «con aquella estameña burda» de un hábito (25). A pesar de su experiencia dolorosa y los consejos de su protector el cura, Dolores necesita celebrar la belleza del «gentil cuerpo de Concha» (25). Resulta además que Concha tiene gran habilidad natural para el teatro y que en la fábrica donde trabajan las hermanas se organizan funciones teatrales en las que Concha actúa. En el presente novelístico, se decide por una gran función benéfica en la que Concha va a representar el papel de Consuelo en la obra epónima de López de Ayala. Más adelante, cuando Concha está para salir en el tercer acto de la comedia, su novio, el ebanista Ramón, «insistió en que, si salía escotada, romperían para siempre» (62). Pero, de manera análoga a la de Dolores al no seguir el consejo del cura respecto al hábito, una Concha muy sofocada rehúsa la pretensión de Ramón, y, saliendo al escenario, «con un dedo impaciente, bajó el tul que rodeaba la línea del escote, como si quisiese aumentar el crimen» de exhibirse, según Ramón, delante del público (62). Las dos hermanas reivindican, en contra de la voluntad del director espiritual y del novio respectivamente, el ser físico de las mujeres. A pesar de la desastrosa experiencia personal de Dolores y la docilidad, muchas veces demostrada, de Concha, las hermanas -como, *mutatis mutandis*, la Rosalía del prólogo de *La hija del mar*- se comportan instintivamente en contra de los deseos y prohibiciones de los hombres.

En esta coyuntura la cuestión femenina se une a la crisis de la novela. Observada la actuación de Concha por Juan Estrella, un gran hombre del teatro nacional, se concibe el plan por el cual la talentosa Concha será lanzada como la nueva *dama joven* del teatro español. Las perspectivas son muy buenas, aunque se reconoce que vivir del teatro siempre puede ser difícil. Obligada a decidir entre la voluntad de su hermana y el casarse con Ramón frente a los atractivos y riesgos del teatro, Concha opta por casarse. La obra termina con la conversación entre Estrella y Gormaz, el hombre que descubrió a

Concha. Cuando Gormaz especula que quizá todo haya sido lo mejor que podía ocurrir, y que tal vez Ramón le dé a Concha «una felicidad que la gloria no le daría», Estrella le contesta: «Lo que le dará ese bárbaro será un chiquillo por año... y si se descuida, un pie de paliza» (90).

Ahora bien, este final se puede interpretar como una crítica a Concha. Sin embargo desde otra perspectiva Gormaz y Estrella no enfocan nada bien la situación de Concha. Los dos son actores ya viejos y jubilados de la representación escénica. Pero su carrera no les ha dado un gran bienestar económico. Todavía tienen que hacer frente a los problemas prácticos, nada fáciles de resolver, de ganarse la vida. Concha entiende este lado de la vida teatral. Aún así la novela no deja claro por qué Concha se decide por Ramón y no por el teatro. Parece que Pardo Bazán quiere dejar indeterminada la cuestión de si Concha, que conoce muy bien la condición de la mujer pobre, se casa por amor o por conveniencia económica. Criada en la estrechez por una hermana que se desvivía para que ella se casara «con un hombre de bien», no se sabe si Concha concluye por elegir el estado menos arriesgado que le ofrecía Ramón. Si así fuere, Concha no se deja cegar por la «gloria» del teatro, sino que observa atentamente las privaciones de Estrella y los miembros de su compañía⁴. Se casa con Ramón, que pasa de ser ebanista empleado a dueño de su propio taller, por conveniencia suya. Sin embargo es obvio que no hay garantías de que Ramón, y por consiguiente ella misma, vaya a tener gran éxito o éxito alguno en la nueva empresa. A diferencia del protagonista de *Flavio*, la de *La dama joven* no iba a entrar en una situación ni remotamente semejante a aquellos millones y palacio de la vieja de Bredivan, y donde «se cuenta que [Flavio] hacía una vida verdaderamente oriental» (472).

Sobre una teoría de la novela femenina española del s. XIX

En una carta que debe ser de noviembre de 1889 a su amante clandestino Benito Pérez Galdós, Pardo Bazán, que dependía económicamente de su padre desde la separación de su marido en 1883, escribe: «Me he propuesto vivir exclusivamente del trabajo literario, sin recibir nada de mis padres, puesto que si me emancipo de cierto modo de la tutela paterna, debo justificar mi emancipación no siendo en nada dependiente; y este propósito, del todo varonil, reclama en mi fuerza y tranquilidad»⁵.

En conjunción con sus «Apuntes autobiográficos» que figuraban como prólogo a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* tres años antes, las palabras a Galdós sugieren el proyecto feminista de Pardo Bazán que rechaza completamente toda la pasividad y el pacto de las mujeres que se observa en las obras que acabamos de comentar. En los «Apuntes» doña Emilia analiza cómo las mujeres no pueden educarse en España y, yendo contracorriente, lo que hizo ella para formarse en el campo literario-cultural. Expresa además en la carta citada la necesidad de usar esa educación en el mercado del trabajo para ganar el dinero con el que mantenerse independientemente y conquistar de esa manera su emancipación de toda tutela masculina⁶. Para Pardo Bazán, como para el feminismo triunfante de nuestro tiempo, el camino de la mujer hacia la libertad pasa por la educación que prepara a la mujer para el trabajo que le da la independencia

económica. Lo que revelan muchas novelas y otras narraciones de ella y de Rosalía de Castro son las creencias y estructuras religiosas, sociales y económicas que se interponían entre la mujer y la meta feminista claramente identificada por Pardo Bazán. Una teoría propiamente española de la novela femenina del s. XIX debe comprender, pues,

- 1) la caracterización en novelas escritas por españolas de la situación de la mujer;
- 2) la crítica que se hace de dicha situación, incluyendo el análisis de todas las estructuras de la sociedad que configuran la situación;
- 3) partiendo de 1) y 2), la categorización de las narraciones principales de la experiencia femenina y de las resoluciones que se ofrecen a los conflictos inherentes en esa experiencia; y,
- 4) de manera no muy diferente del Aristóteles de *La poética* para con la tragedia griega, crear el canon de la novela femenina española decimonónica; parte de este trabajo es explicar los efectos estéticos particulares de esta novela y la identificación de las técnicas empleadas para producir los citados efectos⁷.

Inherente a la formación de una teoría de este tipo es la necesidad de evitar el uso de la periodización histórica literaria derivada de la producción y el estudio de la literatura occidental dominada por los hombres. Aunque no hay espacio aquí para tratar del tema, me parece, por ejemplo, que aplicar los criterios del romanticismo europeo a la literatura escrita por hombres y mujeres del s. XIX nos da una visión bastante deformada de la literatura femenina. Tan fácil -e incorrecto a mi parecer- es encasillar, por ejemplo, a las protagonistas de Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán aquí tratadas dentro de un romanticismo varonil que deja fuera las facetas de su experiencia tomadas en serio en el presente artículo. Dicho romanticismo pone énfasis en la mujer débil e indefensa que nuestras autoras cuestionan y hacen problemáticas.

Obras citadas

- AUSTEN, J., *Pride and prejudice* en *The complete novels of Jane Austen*, New York: The Modern Library, s. f., pp. 229-465.
- CASTRO, R. de, *Obras completas*, t. 2, *Obras en prosa*, Madrid, Aguilar, 1977.
- MILLER, S., «Pardo Bazán, Emilia (1852-1921): Reception of her by male colleagues», *The feminist encyclopedia of Spanish literature*, vol. N-Z, ed. Janet Pérez y Maureen Ihrie, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2002, pp. 459-462.
- PARDO BAZÁN, E., «Apuntes autobiográficos», en *Obras completas*, t. 3, ed. H. L. Kirby, Jr., Madrid, Aguilar, 1973, pp. 698-732.
- ———, *Cartas a Galdós (1889-90)*, ed. C. Bravo Villasante, Madrid, Ediciones Turner, 1975.

- —, *La dama joven*. Dibujos de M. Obiols Delgado, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, Daniel Cortezo y Cía, 1885.
- TOLLIVER, J., *Cigar smoke and violet water: gendered discourse in Emilia Pardo Bazán*, Lewisberg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1998.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

