

TRAS EL SILENCIO PROTECTOR¹

Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma, engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía.

¡Que es estúpida! ¡Bah! Mientras callando
guarde oscuro el enigma,
siempre valdrá lo que yo creo que calla
más que lo que cualquiera otra me diga.

(rima XXXIV, G.A Bécquer)

Tras la apariencia de un drama de folletín con amores imposibles, damas hermosas, -una más que las otras- con desfallecimientos oportunos, un caballero joven arrastrado por la pasión y un hombre viejo experto en los avatares del amor, se construye una parodia que desenmascara los cánones culturales de la tradición en un carnaval de máscaras, colores y trajes en el que todos juegan a interpretar un rol preasignado, en una escena teatral tan fantástica que nos acerca, en cuanto tiene de crítica, a la realidad.

El desencadenante de esta forma paródica de abordar el folletín es, sin duda, la voz de esta protagonista que permite la distorsión en el cauce habitual de la acción de este género, provocando este nuevo giro en el momento en que se erige como defensora de su derecho a la felicidad:

“(…) no soy capaz de esa baja pasión, y, sin embargo, no me deben creer capaz del inmenso amor que te tengo cuando vienen a exigirme que renuncie a mi felicidad por la felicidad de otra. ¿Acaso la mía no es tan respetable como la suya? ¿Es que en el amor pueden existir derechos de prioridad o de cualquier clase que sean? No. *Es que no comprenden que una mujer que ha sido casada y madre, pueda amar hasta con más vehemencia que una criatura que aún no sabe lo que es el amor.*”¹

La mujer, tradicionalmente vista desde un papel pasivo a quien se le negaba el derecho a su propia sexualidad, debía solo preocuparse del amor cuando era virgen, y este le era ya negado tras no serlo al convertirse en madre, con el fin de enajenar su sexualidad y mantenerla así en un estado de inconsciencia acorde con los preceptos de la sociedad burguesa. Basta con citar aquí un fragmento del artículo titulado “Las tertulianas de café” en el que Roberto Rober resumía lo que se esperaba de una mujer madre:

“Por poco aficionado que sea usted a la vida de familia, se complace en suponer a la transeúnte en un cuartito retirado del hogar y quizá sentada junto a una cuna, donde duerme envuelto en limpios y suaves pañales el tierno infante (...) y si no la rueca y el huso patriarcales, a lo menos la costura, el bordado, el libro, los cuidados maternos que a la matrona ennoblecen (...) Digo, me parece que esto es el bello sexo.”²

Así pues, con la introducción del elemento desestabilizador que supone la reapropiación de la voz femenina, la supuesta realidad unívoca de personajes planos adquirirá nuevas dimensiones mediante una reacción en cadena. Esto es, al desenmascarar a Blanca como prototipo romántico, va situando a cada uno de los personajes prototípicos bajo una nueva perspectiva de relieves, de manera que “el héroe” enamorado adquiere una dimensión redonda al convertirse en víctima de su propia obsesión.

¹ La cursiva es mía.

² Roberto Rober, “Las tertulianas de café” *El Museo Universal*, 12 de marzo de 1865.

De esta forma, ante un sistema que antes de aceptar la diferencia integradora de la realidad prefiere inventar una realidad monolítica fácilmente explicable y aprehensible por los consumidores, se erige la voz de este ser construido de fragmentos de material inerte, un monstruo creado por el hombre con esmeraldas por ojos, mármol por piel, oro por cabellos, alabastro por dientes y carne oportunamente transparente; en conjunto, un cuerpo sin vida que tiene “algo de movimiento de gozne”, que fragmenta esta realidad unívoca que de forma maniquea divide lo posible de lo imposible, lo correcto de lo incorrecto y el bien del mal; así, con ello, consigue desenmascarar y poner en evidencia los tipos folletinescos que, en esta realidad inventada, tan solo en esta realidad unívoca, pueden funcionar.

Aparece así la mujer hermosa, retrato *viviente* del estereotipo de ángel redentor o de perdición con su correspondiente caballero enamorado, dispuesto a cualquier sacrificio por conseguir a su amada. El giro paródico se presenta de esta forma en la obsesión de este héroe que no encuentra más obstáculos para su amor que el mismo cuerpo de Blanca, al no haber ni malvados ni maridos a los que enfrentarse y, sobre todo, al no existir nada de lo que Blanca necesite ser salvada. El único conflicto que se presentará y que el héroe deberá resolver es, pues, el encuentro sexual con la *amada*.

Así, el conflicto surge de una única fuente: la boca de Blanca, tanto en lo que se refiere al hedor de su aliento, un olor que surge directamente de sus entrañas, como a la expresión de la voz que ya hemos citado. Hay, sin duda, un acto de reconocimiento, una adquisición súbita de conciencia por parte del héroe que le lleva al rechazo automático de la entrega sexual de Blanca, una simple conclusión lógica: el hedor que se exhala desde su aliento tiene su origen en las entrañas de Blanca, lo que implica la introducción del motivo innovador al aludir de forma explícita a las vísceras de la protagonista. Con ello, se otorga una nueva cualidad a este ser: la de un ser real, de carne y hueso, una cualidad que no estaba pactada; pues su aliento, obedeciendo a los cánones, debería poseer el olor de las flores.

Aliento y voz, unidos por una cuestión fisiológica, compartirán así la cualidad de la corrupción; en cuanto posee un cuerpo real y sexual, y en cuanto proclama su propio deseo, cualidades ambas que la alejan del prototipo de virgen-madre y desencadenan su condena al negarse a ser una mujer abnegada y sacrificada.

Asimismo, la conjunción entre el hecho de que sus entrañas se encuentren en proceso de descomposición unido al rechazo del amante implica dos denuncias fundamentales: En primer lugar, deja patente la necesidad de “matar” el prototipo romántico de mujer con la intención de liberar el cuerpo femenino del secuestro patriarcal al que se ve sometido; en segundo lugar, situar en el punto de mira, desde una actitud crítica, el rechazo impuesto por la institución que de esta necesidad se desprende en cuanto implica la aceptación de una voluntad activa por parte de las mujeres, y en consecuencia, la existencia, al poseer un cuerpo real, de un deseo sexual también activo, concebido como algo antinatural y corrupto al ir en contra de los preceptos institucionalizados por parte del discurso religioso, intelectual e incluso médico. En pocas palabras, lo que Pedro Felipe Monlau formulaba: “El oficio de la mujer en la copulación casi está limitado a sufrir la intromisión mecánica del órgano copulador masculino”.³

³ Pedro Felipe Monlau, *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*. 3ª ed., Madrid, 1865; 7ª ed. aumentada, París, Garnier, 1892.

Por tanto, parece ser la conciencia de repente adquirida de que Blanca, como ser humano, posee su propia libido lo que transforma y desenmascara a Fernando y, actuando en consecuencia, provoca su alejamiento.

Ante este pensamiento generalizado, en que la libido femenina se encuentra totalmente extirpada de lo socialmente aceptable, la mujer queda reducida poco más que a unas ideas estandarizadas de belleza marmórea (la reiteración del tópico de la mujer enfermiza) y sexualidad excluida, formulando y conformando así el estereotipo romántico de ángel. Así pues, la mujer sin cuerpo propio, sino con un cuerpo *otro* se ve obligada a rechazar su sexualidad a favor de la del sujeto amante-hombre, única variedad aceptable y posible, que la convierte en víctima frustrada, en mujer asesinada que, a pesar de todo, sigue viviendo una “seudovida.”, en otras palabras, se erige como el personaje principal de una pantomima macabra.

En resumen, Blanca es, a la vez, un alma sin cuerpo, en cuanto le ha sido otorgada la voz y, en consecuencia, una libido activa; y un cuerpo sin alma, en cuanto responde plenamente al prototipo romántico de “mujer hermosa”, dando lugar a la dicotomía clásica y contradictoria que separa a la mujer en dos representaciones irreconciliables en el sistema patriarcal: virgen/madre, amante/amada, sujeto/objeto; y que acaba siendo expresado en la formulación de la obsesión enfermiza de Fernando, resultado del choque entre su deseo por la estatua y su rechazo por la mujer sexual.

Desde esta dicotomía cargada de valores (casta/prostituta) el cuerpo de Blanca se encuentra en estado de descomposición desde su nacimiento, como el prototipo de mujer clásico en el pensamiento patriarcal, con lo que viene a converger en ese aspecto físico enfermizo pero sin poseer ninguna enfermedad concreta, al menos -y como no puede ser de otra manera- ninguna que implique una confrontación con la realidad.

De esta forma, el franco rechazo que esta situación produce en Fernando es, en efecto, la consecuencia lógica de un choque entre la representación y la realidad en cuanto *ambos* están representando su papel en este “carnaval romántico”: el caballero y la dama hermosa.

Para ello, cada uno de ellos adopta la decisión de autoengañarse y de la progresiva negación de lo que, a pesar suyo, ocurre. Así, Blanca, al descubrir la ausencia de su derecho al goce, conscientemente se engaña y decide creer en el papel que representa Fernando, al fin y al cabo, el de su inventor y creador, con lo que niega la aceptación de su frustración refugiándose tras la máscara del otro:

“Era preciso hacerle creer en su caballerosidad, ya que contagiado de frío, no podía volver a encontrar los ardores de su pasión.

(...)

Parecía disculparse de su flaqueza. Sin duda no había notado el verdadero motivo de la súbita cordura de Fernando: él quiso ser galante y no darse cuenta de la entrega de sí misma que le había hecho.”.

Queda así establecida lo que podríamos llamar “una oposición simétrica” entre ambos personajes que se revela a través de una lucha interna, dando lugar a una rebelión claramente significativa en lo que concierne a cada uno de los personajes y que los sitúa bajo la sombra de la opresión del sistema de valores patriarcal: ella, personaje literario, lucha por convertirse en un ser real; él, ser real, lucha por convertirse en un personaje literario.

Desde esta perspectiva, en lo que concierne a Fernando y en cuanto intenta actuar según los preceptos del “héroe romántico” se da el proceso de la idealización de Blanca y obtiene, de este modo, la negación de su presencia real como individuo a partir de la enajenación de su sexo:

“...todo le daba igual, era “ella”, a fuerza de ser “ella”, se desmaterializaba, se tornaba algo incorpóreo, sueño, idea. “Ella”, el amor.”.

En efecto, como afirma Bridget Aldaraca:

“La mujer idealizada alcanza fortaleza espiritual a la par que pierde concreción física, convirtiéndose finalmente en una fuerza espiritual onnipresente pero efímera, intocable como Dulcinea, y como ella, caracterizada tanto por su ausencia corpórea como por su capacidad de ser fuente de inspiración. Una vez que Dulcinea cobra sustancia y personalidad, se convierte en Teresa Panza.”.⁴

Se da así un proceso curioso: para que Fernando pudiera crear a Blanca completamente de manera que esta perdiera su sexualidad, tendría que ser, él mismo, en primer lugar, otro personaje literario, una lucha en la que él también fracasa al no prestarse en la situación una elipsis conciliadora o un fundido en negro salvador. Sin embargo, es ahí donde reside el talante paródico y carnavalesco de este relato: y es que nadie es quien debería ser porque no existe tan solo una única voz, sino la expresión de diversas conciencias que responden a un único sistema y que les hace fruto de una continua contradicción consigo mismos, cada uno como individuo.

Así pues, la voz de esta mujer, “Blanca”, cuyo nombre implica ya una dispersión de la identidad femenina en un prototipo totalizador, provoca el desarraigo de estos personajes perdidos en una escena folletinesca en la que no pueden encontrarse ni a sí mismos ocultos, como están, tras las máscaras de un comportamiento institucionalizado que les inserta en un sistema de valores que como Blanca está, porque nació, muerto. Con ello, se da origen así a la parodia de un drama de amor clásico que acaba desembocando en una tragedia sexual, en la que ni los hombres son héroes ni las mujeres meras damas hermosas, y en la que ambos acaban siendo víctimas de una realidad unívoca y ciclópea que les condena irremediamente al desencuentro.

⁴ Bridget Aldaraca, *el ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad*, Madrid, Visor, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

Anna Caballé (ed.), *La vida escrita por las mujeres, vol. III*, Barcelona, círculo de lectores, 2003.

Bridget Aldaraca, *el ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad*, Madrid, Visor, 1992.

Carmen de Burgos, *La mujer fría y otros relatos*, Barcelona, círculo de lectores, 1996.

Concepción Núñez Rey, *Carmen de Burgos "Colombine" (1867-1932). Biografía y obra literaria*, Madrid, TD, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

Georges Duby y Michelle Perrot (eds.) *Historia de las mujeres, vol. IV*, Madrid, Santillana, 2000.

Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia de la literatura feminista (en lengua castellana), vol. III*, Barcelona, anthropos, 1996.

Joan Torres-Pou, *El e(x)terno femenino*, Barcelona, PPU, 1998

Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

ⁱ Comentario a un cuento escrito por Carmen de Burgos, Colombine, con el título de *La mujer fría*, incluido en la antología *La mujer fría y otros relatos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1996.