

De identidades, olvidos y mixtificaciones: Protagonismo femenino y Generación del 98

Maite Zubiaurre

University of Southern California

A mis estudiantes graduados de UCLA

Se dice de la generación del 98 que su gran preocupación es la identidad de España, esa olvidada, enterrada “esencia” de lo español que tras el llamado “desastre” se transforma en obsesión y en empeñoso objeto de análisis entre pensadores y novelistas. Señala, no obstante, Herbert Ramsden que esa obsesión, que parece nueva, en el fondo no lo es, puesto que “los intelectuales españoles se han venido preocupando por la problemática española, por lo menos, durante un siglo” (20). Lo que, según el crítico, distingue a los noventaiochistas y los hace novedosos son dos factores importantes: En primer lugar, el afán por “establecer un núcleo central e imperecedero de la tradición nacional, una base firme que permita examinar el pasado y hacer recomendaciones para el futuro: un núcleo castizo, una fuerza dominante y céntrica” (21). Y, en segundo lugar, la circunstancia de que “ese núcleo castizo”, esa “fuerza dominante y céntrica” se busque, no en “los actos ni decretos de reyes, políticos, generales u obispos, sino en las vidas e idiosincrasia de las humildes, anónimas e inmutables gentes de España” (21).

La fe esencialista en una “alma española”, ese primer rasgo diferenciador señalado por Ramsden, se encuentra presente, con más o menos transparencia y rotundez, en todos los autores del 98. Por de pronto, constituye el eje central de las reflexiones de Angel Ganivet y de Miguel de Unamuno. Tanto en *Idearium español* como en *En torno al casticismo*, se habla con gran convicción de españolismos y de identidades. Sin embargo, esa convicción es antes cordial que racional y, por ello mismo, enseguida le falta el sustento y se llena de contradicciones.

Emile Zola se quedó atónito cuando llegó a sus manos, en traducción francesa, *La cuestión palpitante*, el manifiesto naturalista de Emilia Pardo Bazán que tanto escándalo produjo en la Península. El asombro del novelista galo se debió a que la escritora gallega pretendía conciliar, con pasmoso donaire, el severo catolicismo al ibérico modo con el más extremo determinismo darwiniano. Un asombro parecido nos invade cuando leemos los contradictorios mensajes de los grandes ideólogos del 98: también ellos se permiten más de una atrevida “licencia poética” y contravienen, impulsados por un idealismo muchas veces apasionado e irracional, las leyes de la lógica. Por eso son, como lo fuera doña Emilia, a la vez reaccionarios y progresistas y, por partes iguales, iluminados y lúcidos. En uno de los capítulos finales de *Niebla*, por ejemplo, Unamuno pone especial ahínco en dudar de la existencia del hombre. Nos referimos a esas páginas memorables en las que Augusto, el protagonista, hombre sencillo, dueño de una vida como la de tantos otros, se enfrenta, valeroso, con el autor-narrador, con el propio don Miguel, y le espeta, inmutable, que él, un simple “ente de ficción”, está, no obstante, más vivo que los presuntamente vivos. Pues bien, precisamente en esas páginas en donde ficción y realidad se confunden sin remedio, donde las identidades se borran y se diluyen, donde todos, autores y personajes, dudan de su existencia, suena de pronto con sorprendente rotundez la afirmación que sigue:

Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio: español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote, un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡sea la luz!, y su verbo fue verbo español. (241)

Esa certeza, que es encendida proclama, brota, sin duda, antes del corazón que del intelecto. ¿De modo, don Miguel, que usted, que reconoce, con genuina angustia existencial, que “no es”, inmediatamente añade que es español? ¿Cómo se puede ser español, cómo se puede ser nada, antes de ser? Eso, o algo parecido debería haberle contestado Augusto, el personaje, a su creador estrafalario.

Nosotros, los lectores y lectoras de ahora, podemos responder siempre con una burlona sonrisa. O podemos, incluso, llegar a sonrojarnos

ante tanta cursilería; porque pocas cosas son tan cursis, tan *kitsch*, como las desmesuradas soflamas patrióticas. Pasadas la risa y la vergüenza, no obstante, lo que se detecta en el exabrupto unamuniano es la inseguridad, la necesidad de afirmación de una identidad nacional tambaleante. Cuando ésta se vive como “problema”, los discursos necesariamente se simplifican y sacrifican mucha de su complejidad intelectual, porque no se trata tanto de razonar como de hacerse oír.

La españolidad como absoluto, como rotunda categoría antropológica y psicológica, es pues, antes que nada, una exclamación de dolor y un grito de socorro. Posee la ciega rebeldía y la fuerza instintiva del sentimiento y, por ello mismo, no puede defenderse ni comprenderse con la sola ayuda de la razón, de la misma forma que cuesta entender que esa españolidad a ultranza los noventaiochistas arbitrariamente la situen y la intuyan en el centro mismo de la península, en “las tierras áridas y frías”, como las llama Machado, de Castilla.

Ciertamente, la distancia histórica y las nuevas perspectivas políticas hacen resaltar con más fuerza las incoherencias y las arbitrariedades. Por ejemplo, ¿qué hacen dos vascos (Unamuno y Baroja), un gallego (Valle Inclán), un andaluz (Antonio Machado) y un alicantino (Azorín), no ya enamorándose perdidamente de la rancia y desabrida Castilla, sino suponiéndola, además, cofre de ásperos herrajes que guarda celosamente el corazón de España? Es cierto que ya don Benito Pérez Galdós se olvidó de que era canario y quedó para siempre prendido de los achulapados encantos de Madrid. Pero no es menos verdadero que, por lo general, los realistas prefirieron retratar sus propias tierras, en vez del infinito y desamparado cielo castellano. Clarín, lo mismo que sus personajes, se quedó, casi siempre, en Asturias; Pereda no dejó nunca de recrear los paisajes santanderinos; la Pardo Bazán, por fin, es, en medio de los calores infernales de Madrid y en su polémica novela *Insolación*, más gallega casi que cuando dibuja pazos, rías y cielos encapotados. La literatura avanza, pues, de la restauración al regeneracionismo, y del regionalismo al centralismo, en el instante en que España pierde sus últimas colonias.

Junto a este centralismo noventaiochista, tan antipático a la sensibilidad actual, destaca, sin embargo, la revolucionaria y posmoderna audacia de poner en duda la historia con hache mayúscula y de menospreciar lo que cincuenta años más tarde Lyotard y el postestructuralismo bautizarían, con idéntico desdén, los “grandes relatos de Occidente”. Recordemos que, para Ramsden, el segundo rasgo

propio y diferenciador del idearium noventaiochista es que éste asienta “la roca firme de la tradición nacional” en medio de la vida del pueblo y no, como suele ocurrir, entre las gloriosas epopeyas de los grandes hombres. Azorín lo dice con elocuente sencillez:

¿Cómo entiende Unamuno la historia? ¿De que modo Baroja ha trazado el cuadro de la España contemporánea? Los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos son otra. Se historian los primeros. Se desdeñan los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana. Ortega llamó a este fenómeno “primores de lo vulgar”. (Ramsden 21)

Unamuno, menos burlón que Ortega, habla con convicción de “intrahistoria” y se adelanta, con ello, por ejemplo, a la *micro-histoire* de la que hablan las feministas francesas cuando quieren hacer referencia a la historia de las mujeres, la “herstory” de las feministas anglosajonas.

Las “vidas minúsculas”, pues, como llama Pierre Michon a las insignificantes existencias cotidianas, se derraman con implacable y poderosa monotonía sobre las páginas de la ficción noventaiochista. Castilla ya no la surcan el Cid Campeador y sus huestes, sino una intrigante colección de personajes meditabundos y abúlicos, tan poco dados a la acción como esos reconcentrados intelectuales que Borges siempre dibuja en violento contraste con la figura mítica del gaucho. Con esos antihéroes quieren los noventaiochistas construir y sostener la identidad nacional. Sin embargo, ésta, a la postre, les sale afrancesada, porque los personajes de Unamuno, de Azorín, de Baroja, de Machado, de Valle Inclán, que suelen pertenecer al mismo biotipo, están teñidos de un fuerte existencialismo.

La generación del 98 se dedica, pues, con fervor al estudio de la intrahistoria. Pero, a la vez—y ahí radica la paradoja—descuida lamentablemente a los personajes femeninos. El que éstos sean, en gran medida, los habitantes tradicionales de la esfera privada, los verdaderos protagonistas de la cotidianidad, no parece en forma alguna suscitar un interés especial entre los novelistas, o acaso modificar o perfeccionar su ángulo de percepción. La producción literaria del 98 necesita, por ese motivo, ser sometida a una nueva lectura, una lectura escrutadora, hasta cínica. Las mujeres hemos aprendido a leer de esa

manera, con la desconfianza pintada en el rostro y una buena lupa en la mano. Una desconfianza que, en el caso de la novela del 98, se justifica sobradamente, si se piensa que los personajes femeninos no se benefician en nada de esos presuntos aires liberadores y democratizantes que recorren el paisaje intrahistórico y su generosa profusión de microrrelatos.

Pero, salgámonos, por un momento, de las novelas, esas novelas sólo parcialmente habitadas, porque en ellas casi todas las figuras femeninas son de cartón piedra, y adentrémonos en el panorama literario de la época. Por de pronto, las mujeres no parecen participar de la vigorosa vida pública y cultural. Brillan por su ausencia en todas las tertulias y cenáculos del arte y de las letras, rara vez pisan *Fornos*, no entran en la *Cervecería de la Carrera de San Jerónimo*, no se suman a los ruidosos debates literarios del *Lion d'or*. A las escritoras no se las ve, uno diría que no existen. Al menos, la historia se ha encargado de silenciarlas. Ángela Bordonada se pregunta:

¿Quién se acuerda de mujeres que en su momento gozaron de fama y de prestigio, como son Concha Espina, Carmen de Burgos, Catalina Albert, que escribía bajo el seudónimo masculino de Victor Catalá, Carmen Abad, Angelina Alcaide de Zafra, Inés Alfaro, Mercedes Alonso, Teresa Claramunt, Eva León, Sara Martí, Angélica Palma, Gloria de la Prada, Teresa Partagás, y un largo etcétera? (8)

Todas estas escritoras eran coetáneas de los miembros de la generación del 98. No obstante, como señala Janet Pérez, hay pocas concomitancias, muy escasos puntos de contacto entre los escritores del 98 y las narradoras que compartieron con ellos un mismo periodo e idénticas circunstancias históricas. Catalina Albert, la más veterana, pertenece más bien a la corriente naturalista, y debe compararse, si acaso, con Blasco Ibáñez, gran epígono del naturalismo español. Carmen de Burgos refleja en su narrativa un interés por lo oculto y por lo diabólico que la acercan, si acaso, a un Valle Inclán vanguardista. Hay otro dato que Janet Pérez no contempla y que es importante, y es que Carmen de Burgos, que pertenece a las escritoras más jóvenes de ese periodo, por esa misma razón debería adscribirse más bien a la generación del 14, inmediatamente posterior a la generación del 98 y representada por Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró y Ramón

Gómez de la Serna. De este último, Carmen de Burgos fue compañera y amante, y con él vivió el clima revitalizador y revolucionario del Surrealismo. No obstante, la narrativa de Carmen de Burgos, fuera de esos ingredientes ocultistas y espiritistas, no se dejó influir por las vanguardias. Sus relatos permanecen fieles al modo realista, amén de compartir ciertos rasgos con la generación del 98, como la afición, tan barojiana, de retratar escenas del proletariado madrileño (Pérez 15). Concha Espina, por fin, se decidió, al final de su producción literaria, a tratar el tema del regeneracionismo y hay en sus novelas ideas e inquietudes que coinciden con las de Ganivet y de Maeztu (Pérez 16). “Estos detalles sueltos, sin embargo, son insuficientes para incluir a las narradoras de la época dentro del marco de la generación del 98, por muy arbitrario que éste sea” (Pérez 16).

También Roberta Johnson identifica la presencia de mujeres escritoras e intelectuales durante el periodo que nos ocupa. En *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, estudio crítico dedicado precisamente a la valiente recuperación de esa “generación perdida”, apunta que

In contrast with Virginia Woolf’s hypothetical Judith Shakespeare of the English Renaissance, published women writers—notably Carmen de Burgos, Concha Espina, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, María Martínez Sierra (“Gregorio Martínez Sierra”), Margarita Nelken, Federica Montseny, Rosa Chacel, and María Zambrano—were present in early twentieth-century Spain. (vii)

Pero, como Janet Pérez, reconoce que, en general, la creación literaria y filosófica de las escritoras mencionadas guardaba una relación muy remota con la obra y los intereses de sus colegas masculinos. Para Roberta Johnson, las escritoras de las primeras décadas del siglo XX demuestran mayor inclinación hacia preocupaciones de talante social y localizables en el presente, frente a la fijación masculina con el pasado y con el tratamiento distanciado y filosofador de la realidad. Frente al “modernismo literario” cultivado por el varón español, Roberta Johnson pone énfasis en esa otra modalidad—el modernismo “social”—practicada por sus compatriotas femeninas: “Literary modernism emphasized form and philosophy over social phenomena such as women’s shifting roles in the modern world. Canonical modernism,

cosmopolitan and abstract, subjectivized knowledge and eschewed the realism and domesticity often associated with women” (1). O, como apunta en otras páginas, “women’s fiction, although less aesthetically innovative than male fiction, was known to [sic] for its presentation of themes such as women’s social roles and unconventional sexual arrangement that were revolutionary by comparison to male novelists’ treatment of the subjects” (viii).

Janet Pérez está aludiendo, con su referencia a la inclusión o exclusión de las escritoras del marco noventaiochista, a uno de los problemas más intrigantes y aún no resueltos de la crítica literaria feminista, a saber: el espinoso asunto del canon. Lillian S. Robinson, en un trabajo que resume con exactitud las dimensiones y los diferentes matices de la polémica, define el canon como una institución restrictiva que, so pretexto de establecer unas normas generales para el juicio y para el gusto, excluye sistemáticamente la producción artística femenina. Ciertamente, Roberta Johnson se adhiere sin titubeos a esa definición, al distinguir con claridad entre un modernismo social y marginado cultivado por las mujeres, y un modernismo literario y canónico reservado con exclusividad a los hombres. Señala, además, que la propia política editorial—excluyente y androcéntrica—contribuye a esa marginación: “Unlike elitist male fiction, women’s fiction was often published in popular venues” (viii).

La teoría literaria ha encontrado dos formas iniciales de reaccionar ante las estrategias exclusivistas y constreñidoras del canon. La primera, de carácter intratextual, consiste en proponer una lectura crítica de los textos canónicos, “una lectura destinada a reinterpretar el carácter, las motivaciones y las acciones de los personajes femeninos, a la vez que identifica y desafía la ideología sexista y misógina” (Robinson 214). La segunda estrategia es extratextual: lo que se pretende es ampliar el reducto, siempre angosto y exclusivista, del canon, para que en él encuentre cabida la escritura de las mujeres. Esta segunda estrategia, no obstante, y de acuerdo con la más reciente teoría feminista, resulta contraproducente. Por de pronto, es bien sabido que el encasillamiento dentro de una generación ya provocó el enfado y la protesta de muchos de los más ilustres y presuntos noventaiochistas, un enfado compartido por gran parte de la crítica especializada contemporánea. Pero menos sentido aún tiene imponerle ahora a la narrativa femenina de aquellos años un corsé dilatado artificialmente y forzarla a avenirse con los criterios de una generación,

o de un grupo de escritores las más de las veces flagrantemente masculinista en su quehacer literario. Los derroteros de la crítica han de ser otros: se trata sencillamente de rescatar del olvido a escritoras injustamente arrinconadas, para después dejarlas respirar con libertad. Decía Borges en uno de sus cuentos que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Pues bien, dadas las cosas, la crítica feminista es, sin duda, una rama de la arqueología.

Con motivo del centenario del 98, por cierto, también las editoriales se han convertido en desenterradoras afanosas. Entre los cadáveres literarios que recientemente han visto la luz destaca el de Silverio Lanza,¹ modelo de escritor estrafalario y con aura de leyenda, precursor del 98, admirado fervientemente por Baroja, por Azorín, y más adelante por Gómez de la Serna y por Cela: el Macedonio Fernández de los escritores carpetovetónicos. Sea como fuere, mientras Silverio Lanza ventila, ufano, el sudario y hojea con orgullo la novísima y flamante reedición de sus ocho novelas, hemos de suponer que una de sus contemporáneas, María de la O Lejárraga, sigue incomodándose *post mortem* con un protagonismo grandemente merecido. El caso de esta escritora es singular: ahora se sabe con certeza que tras el nombre del famoso dramaturgo modernista Gregorio Martínez Sierra se esconde la labor literaria de su legítima y talentada esposa: en efecto, la apabulladora mayoría de los éxitos teatrales tradicionalmente atribuidos a Martínez Sierra parece que se deben a la pluma y al ingenio de María de la O, circunstancia que ya llegó a sospecharse con anterioridad, pero que la misma escritora se encargó de negar con obstinación y hasta el día de su muerte: El respeto y la fidelidad al prestigio literario de su marido la hicieron mentirosa. Y todos—hasta que nos abrió los ojos el libro de Patricia W. O'Connor—nos creímos la mentira, también un crítico de la talla y de la erudición de Cansinos Assens. Hablando precisamente de las escritoras de la primera mitad de nuestro siglo, se pregunta éste con manifiesto desdén: “¿Qué ha sido su obra, salvo algunas excepciones, más que una emulación de la obra masculina?” (Bordonada 11). Y añade, con énfasis, y sin sospechar la gran ironía que anida en su encendida respuesta: “Más ilustran acerca del alma del hombre, e incluso de la mujer, unas páginas de Martínez Sierra que toda la labor literaria de las mujeres de esta época” (Bordonada 11).

La moderna crítica feminista, de vez en cuando goza de victorias inesperadas y agrídulces, como la referida arriba. No obstante, queda

mucho camino por recorrer. El caso sintomático y persistente de escritoras notables, parcial o totalmente “ninguneadas”, para decirlo con un hermoso y expresivo mexicanismo, demuestra bien a las claras que estudiar la literatura de las mujeres que escribieron durante esos mismos años en que los autores del 98 fueron granjeándose un rápido y sólido prestigio, es la gran asignatura pendiente de la crítica feminista. Pero también lo sigue siendo el análisis, apenas iniciado, de los personajes femeninos que habitan las masculinas novelas de los noventaiochistas.

La última parte de este ensayo va a ofrecer un breve ejemplo de ese análisis tan necesario como de práctica exigua. No obstante, antes quiero resaltar que, a su vez, la lectura feminista de la narrativa del 98 cumple con un tercer cometido, no menos importante, a saber: el de contribuir a la enérgica y radical renovación de la crítica especializada. La generación literaria que nos ocupa necesita, con urgencia, ser contemplada desde perspectivas innovadoras y descontaminantes, porque es muy numerosa la erudición que, en vez de verter luz sobre la materia, la ha oscurecido y falseado, o se ha dejado llevar por apasionamientos poco sostenibles, amén de misóginos, como vimos que le ocurrió a Cansinos Assens. En el importante congreso sobre la Generación del 98 que en 1998 se celebró en UCLA² y que supo abrir nuevos caminos,³ se hizo repetida mención del estado de la crítica, y se acordó que ésta se dividía en dos grandes apartados: los trabajos que exponen los sucesos históricos del 98, y aquéllos que se ocupan de sus aspectos estéticos y literarios. Entre estos últimos son sobradamente conocidos los que abundan en el debate entre modernismo y noventaiochismo y se declaran partidarios o detractores de uno u otro movimiento. Veamos, pues, un ejemplo representativo de esta rama de la crítica literaria, tal y como se escribía e impartía durante los años del franquismo.

Guillermo Díaz Plaja, en sus conocidas reflexiones sobre el noventa y ocho frente al modernismo, defiende, con mal disimulado ardor, al primero, y se ampara en las diferentes “concepciones dualistas de la historia de la cultura” para ilustrar el gran abismo que separa a modernistas y noventaiochistas. El estudioso español parte de la concepción taoísta y oriental del *Jin* (el principio masculino) y del *Jan* (el principio femenino), con el objeto de establecer paralelismos con las numerosas teorías bipolares presentes en la filosofía occidental. A la famosa clasificación nietzscheana que divide el mundo entre lo

apolíneo y lo dionisiaco añade las taxonomías de Charles Maurras, de Spengler y, más adelante, la versión hispánica de Eugenio D'Ors. Ni que decir tiene que en todas estas distribuciones bipolares, en todas estas columnas contrastadas de epítetos, sale mal parado el principio presuntamente "femenino". Weininger se suma a esa misoginia universal, cuando sostiene que

muchos de los publicistas y pintores (finiseculares) se pueden considerar como eminentemente femeninos por la facilidad con que se dejan arrastrar por reminiscencias puramente sentimentales, por la renuncia a la conceptualidad y por un oscilar continuo sin llegar a profundizar en nada. El pensamiento masculino difiere fundamentalmente del femenino por la necesidad de formas precisas, y el arte a base de sentimientos tiene que ser necesariamente un arte sin forma. (Díaz Plaja 215)

Díaz Plaja, a quien convencen las palabras del filósofo alemán, se siente conminado a la glosa enfática:

El verso libre, la pura anotación de sensaciones y de ensueños, ese neorromanticismo (de los modernistas) que va desde lo sensorial o lo onírico en una pura grabación de estados de ánimo, aproximan la poesía al clima de lo femineo. Lo varonil es arquitectónico, como lo femenino es vegetal. Construye el hombre con vigor sonetos o catedrales. No se detiene en el plano sensorial, sino que alcanza el ápice intelectual y desde él interviene con un activismo inconfundible. En ese sentido la poesía más varonil del momento es la de Antonio Machado, y no por su voluntad de forma, sino por su sistemática mental, por su orientación rectora. Sólo la mente viril llega a la metafísica, mientras que el mundo de las cosas sensibles se reparte con la feminidad. En Antonio Machado hay un orden intelectual que en vano buscaríamos en los poetas del Modernismo. No es un dato sin valor la invasión de poetisas que trae consigo el modernismo. (215)

Ya antes, Díaz Plaja se había hecho la siguiente pregunta: "Este abandono (achacado a los modernistas) de lo racional-activo a la

pasividad-sensible, ¿puede ser calificado con el signo femíneo?” (213). La respuesta es, para el catedrático español, afirmativa, amén de implícitamente despectiva. Ese desprecio salpica, no solamente a mujeres, poetisas y modernistas, sino también a Hispanoamérica. El modernismo, que se convierte súbita, arbitraria y peyorativamente en sinónimo de femenino, lo materializa Rubén Darío, a quien Díaz Plaja, con palabras de otro, llama “indio corpulento”. Las blanduras de lo femenino, la sensiblería modernista, la sensualidad del “primitivo” se condensan en el continente latinoamericano, frente al rigor intelectual del 98, que coincide con el empuje varonil y decidido de Europa. Díaz Plaja parece sentir predilección por las metáforas erótico-geográficas, de un convencionalismo irritante: lo “vegetal”, ya lo hemos escuchado, es femenino, y por eso las tierras floridas y fértiles de Andalucía y de Latinoamérica se oponen a la sobria Castilla. Ésta es intervencionista y voluntariosa. Sabe “jerarquizar las mentes en derredor de lo trascendente”; aquéllas, en cambio, son como sus poetas modernistas: pasivas, indolentes, femeninas en su blanda entrega (215-16).

Ante esta triple afrenta, dirigida por igual contra mujeres, hispanoamericanos y andaluces, se comprende mejor que nunca que el feminismo y el poscolonialismo se sientan hermanados y compartan, en muchos aspectos, una misma agenda política y parecidos supuestos ideológicos. Por de pronto, las pensadoras postestructuralistas francesas, junto con Derrida y los principales y más recientes portavoces del postcolonialismo, hacen referencia constante a los peligros que encierra toda filosofía (y, por ende, toda acción política) fundamentada en las oposiciones binarias. Esa lucha común contra los efectos discriminadores de un binarismo siempre pernicioso y estéril nos obliga a preguntarnos si éste contamina tan sólo a la crítica literaria española de corte más tradicional o si, como ésta quiere suponer, también permea el pensamiento noventaiochista. Indudablemente, Unamuno cae, con facilidad, dentro de la categoría de sospechoso: sus ensayos y reflexiones giran con frecuencia alrededor de España como una categoría que se opone a Europa y se asimila a lo “africano”. Esta hipótesis, ciertamente, lo hace culpable de lesa binarismo. Pero... ¿qué ocurre con sus novelas?

Unamuno es reconocidamente innovador y rupturista en *Niebla*, su famosa nivola/novela. En ella, la metaficción reaparece con fuerza y queda así recuperada, para las letras hispánicas, esa “otra tradición”, como llama Robert Alter a la práctica metafictiva, para diferenciarla

de la gran tradición realista. Ambas tendencias, dentro del ámbito español, están presentes en el *Quijote*. Mucho más tarde, tras varios siglos de un silencio casi absoluto, la metaficción se manifestará en *Niebla* y, sobre todo, en el nutrido número de novelas experimentales de la segunda mitad del siglo XX. La innovación unamuniana, con ser notable, no trasciende, sin embargo, las fronteras del género y del sexo. Veamos porqué: Augusto, el personaje principal de *Niebla*, es novedoso porque protagoniza un memorable episodio metafactivo, al establecer, en los últimos capítulos de la novela, un intenso diálogo con su creador/autor. Pero lo es igualmente por otra razón, a saber: con él, entra en escena ese personaje difuso, de identidad tambaleante, que reúne, en embrión, todas las propiedades del protagonista posmoderno, presente en las novelas de un Goytisolo, de un Espinosa, de un Millás, de un Marías, etc. Esa flexibilidad intrigante, esa identidad tornadiza y profundamente intelectual y existencialista en sus vacilaciones y agudas crisis, está reservada, sin embargo, a los personajes masculinos. Los personajes femeninos son “planos” (ajustándonos a la categorización de Foster, que sigue siendo útil) y no “redondos”, son rígidos, con la rigidez y el acartonamiento del estereotipo, y nunca flexibles, son previsibles siempre y desconsoladoramente faltos de originalidad. A estos defectos narrativos hay que añadirle, las más de las veces, ciertas lacras de tipo moral. Cuando Augusto conoce a los tíos de su futura esposa, los defectos se condensan indefectiblemente en el personaje femenino. La tía, doña Ermelinda, es calculadora, casamentera, de un chato prosaísmo. El tío, en cambio, y a pesar de su extravagancia, que, por otra parte, resulta entrañable, reúne las virtudes tan apreciadas por los noventaiochistas: es anarquista, libertario, idealista, firmemente convencido de que hay que aspirar a la justicia universal. Por eso habla lo que él cree que debe ser la lengua única y democrática, el esperanto. El anarquismo de don Fermín es, además, místico y, por tanto, tan castellano, sobrio y espiritual como le gusta a don Miguel de Unamuno.

La única figura femenina en apariencia positiva es la madre, cuyo recuerdo viene a rellenar cada uno de los rincones de los primeros años de don Fermín: “Su corazón reverdecía y dentro de él cantábanle también como ruiseñores recuerdos alados de la infancia. Era, sobre todo, el cielo de su madre derramando una lumbre derretida y dulce sobre todas sus demás memorias” (87). Fermín rememora la existencia apacible, metódica y silenciosa junto a su madre viuda y piensa que

“como un sueño dulce se les iba la vida” (88). Pero también recuerda la “melancolía de la pobre madre al ver que su hijo ensayaba las alas: ‘Yo para ti—solía decirle—y tú, ¡quién sabe para qué otra!’” (89).

Hay, en la literatura española, muy pocas madres retratadas con el realismo y la ferocidad empleados, por ejemplo, por Francois Mauriac en su memorable y sobrecogedora novela *Genetrix*. La excepción la constituye, probablemente, la madre de ese otro don Fermín de *La Regenta*, aunque Clarín no le conceda el protagonismo del que goza su homóloga francesa. Ambas figuras son terribles, porque en ellas se resalta el afán desmedido de posesión y de manipulación de la voluntad del hijo. No obstante, cabe preguntarse si la madre viuda de Augusto no es acaso tan posesiva, neuróticamente celosa y absorbente como los personajes de Mauriac y de Clarín. La diferencia radica en que Unamuno edulcora peligrosamente los excesos del instinto maternal, probablemente porque concede a la maternidad un lugar privilegiado entre las más sagradas virtudes. No olvidemos que otra de sus novelas, *La tía Tula*, es un monumento a la maternidad insatisfecha. Desde una perspectiva feminista y literaria, empero, esa idealización es igualmente perniciosa, puesto que constituye otra forma de encasillar a los personajes femeninos y de constreñir su campo de acción. *Niebla*, con su misoginia a veces explícita y otras disfrazada, contiene un lado sombrío que oscurece las relaciones amorosas y que exige, probablemente, una lectura psicoanalítica. Pero aún sin esa lectura, sospechamos que Augusto no ha aprendido a vivir por culpa de su madre. El único personaje femenino destinado, en principio, a inspirar cierta simpatía resulta ser el más dañino de todos.

La maternidad constituye, igualmente, uno de los temas centrales de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja. Sin embargo, el asunto recibe esta vez un tratamiento menos convencional, y menos convencionales y ortodoxos resultan también algunos de los personajes femeninos. En vida, don Pío muy pronto tuvo que cargar con el sanbenito de misógino o, al menos, de hombre afectado por una aguda timidez sexual. Curiosamente, su existencia doméstica, en la etapa de la madurez, se parece grandemente a la que Unamuno le inventa a su personaje Augusto: la misma existencia retirada y metódica, las mismas costumbres hogareñas, bajo la amorosa supervisión de una madre anciana y viuda. Pero, más allá de su timidez y de su vida personal, están las ideas de Baroja, que son, en muchos sentidos, más abiertas y progresistas que las de Unamuno, y por eso lo son también sus

personajes femeninos. En varias ocasiones opinó sobre las mujeres, y al hablar de ellas, distinguió claramente entre lo que son—entre lo que era, por aquel entonces, la mujer media española—y lo que él pensaba que deberían ser:

Nuestras mujeres son especialmente instintivas, y todo lo que sea alejamiento de su función les parece inútil y peligroso. Por eso son tan reaccionarias y conservadoras. Su ideal es hacer un nido, y para eso se necesita una rama firme. Una sociedad revuelta y un poco insegura es para ellas poco simpática, y qué puede haber tan inseguro y tan revuelto como el pensamiento! Prefieren con mucho la rutina. A las mujeres españolas no les gusta leer, y mientras tengan esa moral—admirable para el señor Obispo y aburrida para el escritor—no se acercarán a la literatura. [. . .] Nuestras mujeres, en su mayoría, consideran que el mundo, la sociedad, el papel que ellas tienen en la vida, está todo muy bien. Sólo algunas pocas empiezan a creer que podrían tener una esfera de acción más extensa. [. . .] Y usted ¿por qué no se ha casado?—me pregunta una señora de la reunión.—Nunca he ganado bastante dinero para vivir medianamente—le contesto yo.—¿Nada más que por eso?—Y también porque no he encontrado una mujer que me gustara exclusivamente hablar con ella y a ella le gustara hablar conmigo. (Pérez Ferrero 157-58)

Las opiniones y los deseos de don Pío encuentran respuesta al menos parcial en Lulú, el personaje femenino desarrollado con más profundidad en *El árbol de la ciencia*. Esta novela, que pertenece a las creaciones noventaiochistas que mejor han resistido el paso del tiempo y que menos violentan la sensibilidad lectora contemporánea, es considerada también la más autobiográfica del autor. Contiene, de hecho, el personaje femenino que más parece acercarse al ideal barojiano. Lulú

era una muchacha graciosa pero no bonita; tenía los ojos verdes, oscuros, sombreados por ojeras negruzcas; unos ojos que a Andrés le parecieron muy humanos [. . .]. Lulú demostró a Hurtado que tenía gracia, picardía e ingenio de

sobra; pero le faltaba el atractivo principal de una muchacha: la ingenuidad, la frescura, la candidez. Era un producto marchito por el trabajo, por la miseria y por la inteligencia. Sus dieciocho años no parecían juventud. (97)

Andrés Hurtado, a pesar de esa ausencia del “atractivo principal de una muchacha” (97) acaba enamorándose de ella y se casa. A lo largo de toda la novela, Baroja presenta al lector la lista convencional de los encantos femeninos y acaba declarando, a través de las reacciones de su personaje, que esos encantos, en realidad, no son tales. De Lulú se resalta la viveza de su intelecto, la falta de coquetería, el amor que siente por la conversación y la crítica incisiva de personas y cosas. Andrés se casa con ella porque es la mujer que no encontró nunca Baroja, ésa con la que le hubiera gustado hablar siempre.

En los primeros episodios empleados en la descripción de Lulú, ésta consigue encender la esperanza entre las lectoras. ¿Habrá logrado Baroja construir un personaje femenino creíble, de los que van haciéndose y ejercitan los músculos del intelecto, en vez de nacer ya hechos y estultos? El narrador nos cuenta que cuando oscurecía y las tres mujeres dejaban la labor, Lulú se metía en algún rincón, apoyándose en varios sitios al mismo tiempo. Así como encajonada, en un espacio estrecho, formado por dos sillas y el armario del comedor, se ponía a hablar con su habitual cinismo. [. . .] Todo lo que fuera deforme en un sentido humano la regocijaba. [. . .] Entre aquellos parapetos de sillas viejas solía estar con la cabeza apoyada en la mano, riéndose de la miseria del cuarto, mirando fijamente el techo o alguno de los agujeros de la estera. (112)

Esta escena es, en gran medida, revolucionaria e innovadora porque se separa con fuerte ímpetu gráfico de las habituales imágenes reservadas a la representación literaria de la mujer. Recordemos que, en la tradición realista, el personaje femenino aparece, las más de las veces, en armónica comunión con su entorno doméstico, donde también los muebles y los objetos se pliegan, obedientes, a la tiranía de la belleza. Claramente, la Lulú incisiva y discursadora, encajonada entre sillas viejas y trastos inservibles, rompe bruscamente con los convencionalismos estéticos al uso. O, mejor dicho, viene a enriquecer una veta mucho menos explorada por la literatura, a saber: la de las mujeres que, por su inteligencia, su sed de autonomía, o porque, simplemente, todavía gozan de la libertad de la infancia, se convierten

en casos extraordinarios. Por ello mismo, y llevadas por una extraña lógica, habitan espacios destartalados. Autores tan dispares como lo son Emile Zola, Henry James, George Eliot y, claro, Pío Baroja han enfatizado las dotes superiores, la sed de conocimiento y las ansias de libertad de sus extravagantes heroínas colocándolas impunemente en entornos estrafalarios, donde los espacios y las cosas feamente se amontonan, se dispersan, se descolocan o se vacían del todo. En el cuarto de la barojiana Lulú, por de pronto, los trazos se quiebran, el retrato realista se vuelve cubista y esperpéntico, porque es ciertamente esperpéntico y distorsionador que una mujer, en franca discordia con las cosas, discurra y dé rienda suelta a su pensamiento libre y a sus palabras desinhibidas.

La mujer cerebral y poco “instintiva”, ésa que prefiere la línea quebrada del pensar a la curva de la sensualidad, la compañera intelectual y no la amante es la que enamora a Andrés Hurtado. Sin embargo, llega la maternidad, una maternidad que le devuelve a Lulú el instinto y las redondeces, y que, por ello mismo, funestamente la transforma y aniquila:

El embarazo produjo en Lulú un cambio completo: de burlona y alegre, la hizo triste y sentimental. Andrés notaba que ya le quería de otra manera: tenía por él un cariño celoso e irritado; ya no era aquella simpatía afectuosa y burlona tan dulce; ahora era un amor animal. La naturaleza recobraba sus derechos. Andrés, de ser un hombre lleno de talento y un poco ideático, había pasado a ser su hombre. Ya en esto, Andrés veía el principio de la tragedia. Ella quería que lo acompañara, le diera el brazo, se sentía celosa, suponía que miraba a las demás mujeres. (299)

El “giro feminista” que Baroja había logrado dar a su personaje se trunca al final de la novela: la mujer de inteligencia fuerte y de ánimo independiente sucumbe ante la llamada inexorable de la naturaleza. Ésta, materializada en la maternidad, despierta su instinto, un instinto de “hembra” posesiva y anhelante que aniquila toda posibilidad de comunión intelectual. Dice en una de sus últimas entrevistas la escritora canadiense Margaret Atwood que ni Tolstoi ni Flaubert sabían qué solución darle al problema del feminismo, de modo que por eso Ana Karenina se arroja a las vías del tren y Emma Bovary se bebe el

veneno. Una interpretación que por varias razones considero muy discutible, pero que de alguna forma, no obstante, podría aplicarse a nuestro caso, si se piensa que tampoco Baroja sabe muy bien qué hacer con su personaje femenino. No menos dado, por otra parte, que sus colegas a extremos trágicos, primero instila en Lulú la pasión de la maternidad—que, en la novela, como sabemos, es una forma de anulación intelectual—y acto seguido se asegura de que muera durante el parto.

Sea como fuere, con la transformación radical y precipitada de Lulú, ingresa en *El árbol de la ciencia* el inevitable binarismo: la razón, energía masculina, se opone a la naturaleza, que ostenta el doble signo del instinto y de la feminidad. La rigidez y empobrecimiento que trae consigo una concepción binaria y reduccionista de la realidad afecta con especial virulencia a los personajes femeninos. Porque las figuras masculinas, incluso esos personajes impresionistas y mal trazados que pueblan los mundos novelescos de Baroja, conservan, a pesar de todo, la flexibilidad y se dejan moldear por la existencia. Los personajes masculinos del 98, a la manera de los héroes de la novela contemporánea, van haciéndose, o deshaciéndose, en las aguas turbias de sus angustias y de sus vacilaciones. Los personajes femeninos, en cambio, las más de las veces, ya están hechos; toda metamorfosis, cuando la hay, aparece, de antemano, escrita sobre su epidermis. Andrés Hurtado ya sabía con antelación que la maternidad iba a devolverle a Lulú sus primitivas ansias de procreación. El instinto maternal posee un funesto poder nivelador, que sacrifica sin piedad la complejidad narrativa del personaje. Como afecta, con la fuerza inevitable de un fenómeno de la naturaleza, a todas las mujeres, cualquier mujer puede encarnarla y representarla, sin necesidad de añadir detalles particulizadores a un instinto universal e inexorable. Por esa misma razón, las madres no son nunca protagonistas, sino meras representaciones alegóricas. Por esa misma razón, el lector no recuerda de la unamuniana tía Tula otra cosa que su apasionada maternidad insatisfecha. Los personajes femeninos, diría un derriano, son ausencia, y esa ausencia precaria engañosamente se rellena con un tema, con un asunto, con una metáfora.

La historia del pensamiento noventaiochista es la historia tortuosa de una profunda crisis de identidad. Esa crisis, los estudiosos han querido detectarla en la historia oficial y extraliteraria, en la filosofía, y por fin, en esos tambaleantes protagonistas masculinos que recorren,

desnortados, las páginas de las novelas. Sin embargo, donde realmente se manifiesta la crisis no es en lo que está y de alguna manera se pronuncia, sino en lo que no está porque a la fuerza se oscurece o mixtifica, a saber: en las escritoras sin voz, en las lectoras sin espejo, en los personajes femeninos que, de tan alegóricos, nunca son.

Notas

1. Remito a las recientes ediciones de Juan Manuel de Prada (1999) y de Julián Moreiro (1998). (Véase bibliografía).

2. “*De nuevo el 98*. International Conference on the Centennial of 1898.” University of California, Los Angeles, October 29-31, 1998.

3. Entre ellos, el camino de la crítica feminista aplicada al estudio de la generación del 98, un camino apenas trillado que, no obstante, se atrevió a recorrer, durante el congreso de UCLA, Roberta Johnson, con su ponencia “Domesticating the ‘98”. (Véase actas de la conferencia citadas en la bibliografía).

Obras citadas

Alas, Leopoldo. *La Regenta*. Ed. Gonzalo Soberano. Madrid: Castalia, 1981.

Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre*. Londres, 1975.

Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*. Madrid: Cátedra, 1986.

Bordonada, Ángela, ed. *Novelas Breves de escritoras españolas: 1900-1936*. Madrid: Editorial Castalia, 1990.

Díaz Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Ganivet, Ángel. *Idearium español. El porvenir de España*. Introducción de José Luis Abellán. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

Johnson, Roberta. *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.

Lanza, Silverio. *Antología*. Selección, prólogo y notas de Julián Moreiro. Madrid: Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1998.

- . *Novela*. Prólogo de Juan Manuel de Prada. Madrid: Fundación Central Hispano, 1999.
- Lyotard, Jean Francois. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Mauriac, Francois. *Genetrix*. París: Éditions Bernard Grasset, 1934.
- Michon, Pierre. *Vies minuscules: récit*. Paris: Gallimard, 1984.
- O'Connor, Patricia W. *Gregorio and María Martínez Sierra*. Boston: Twayne Publishers, 1977.
- Pardo Bazán, Emilia. *Insolación*. Introducción de Marina Mayoral. Madrid: Espasa, 1987.
- . *La cuestión palpitante*. Ed. José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Pérez, Janet. *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Pérez Ferrero, Miguel. *Vida de Baroja*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1972.
- Ramsden, Herbert. "El problema de España". En *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. vol. VI. Ed. José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 1980.
- Robinson, Lillian S. "Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon". In *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1993.
- Torrecilla, Jesús, ed. *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo* (Actas de *De nuevo el 98*, International Conference on the Centennial of 1898, University of California, Los Angeles, 1998). Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Introducción de Jon Juaristi. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- . *La tía Tula*. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Niebla*. Madrid: Austral, 1997.