

4.1-10

VOLUNTAD: ¿UNA OBRA FEMINISTA?

Lisa Pauline Condé

No se ha zanjado el debate entre galdosistas sobre si la obra del maestro refleja una actitud pro o anti-feminista. En este estudio, quiero explorar el concepto de feminismo en la España finisecular y la creación de “la mujer nueva” en el teatro contemporáneo de Galdós.

En su obra *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Montero-Paulson se pregunta:

¿Cómo es la mujer nueva y por qué aparece en la obra tardía de Galdós? No es fácil contestar esta pregunta, como tampoco es fácil delinear el proceso creador e ideológico de un escritor tan complejo, enigmático y genial como lo es Benito Pérez Galdós.¹

Como reconoce Montero-Paulson, resulta difícil contestar esta pregunta debido a la complejidad y ambigüedad de la obra galdosiana, y por eso las posibles interpretaciones y conclusiones siguen siendo polémicas.

Para Carmen Bravo-Villasante, la obra *Voluntad* revela un Galdós “convertido al feminismo”. Explica. “En tres años, nada más, Galdós nos sorprende con el estreno de *Voluntad*. Su cambio es radical ... Esta Isidora es la mujer nueva de Galdós... Estas mujeres representan el cambio en la ideología galdosiana”.² Por otra parte, Catherine Jagoe insiste: “Aunque los propios textos emplean el término “mujer nueva” para calificar a sus heroínas, de hecho estas obras se valen del vocabulario del feminismo para sus fines anti-feministas”. Dice a continuación que “la nueva mujer galdosiana se define en términos de su actitud iconoclasta hacia la clase social antes que hacia el género”.³

Aquí tenemos dos contestaciones opuestas a la pregunta planteada por Montero-Paulson. La primera, de Bravo-Villasante, ve a Galdós convertido al feminismo en 1895, tras un periodo de evolución ideológica muy rápido. Aunque estoy de acuerdo con que el drama *Voluntad* puede llamarse feminista, en mi opinión la evolución de “la mujer nueva” de Galdós fue un proceso lento y gradual más que un cambio rápido y radical. Aparecen lo que podemos llamar “imágenes feministas” tales como “la muñeca”, “el corsé” y sobre todo “las alas” desde la novela *Gloria* de 1877. Está claro que en ésta, su “primera época”, el escritor, por muy “liberal” que

fuera o quisiera ser, tenía aún algunas reservas y sentía cierta confusión en cuanto al tema de la liberación de la mujer. Sin embargo, su preocupación en esta novela temprana por “las alas cortadas” de su heroína no se puede pasar por alto.⁴

Por lo que a la tesis de Jagoe respecta, no estoy conforme con la idea de que Galdós se valga del “vocabulario del feminismo” con fines anti-feministas. Esto haría absurda su propia declaración en 1917 que “el día en que la mujer consiga emanciparse, el mundo será distinto”.⁵ Tampoco estoy de acuerdo con la definición de la mujer nueva que se basa en su actitud iconoclasta hacia la clase social antes que hacia el género sexual. Es cierto que Galdós se preocupa mucho por las clases sociales y promueve “la dichosa conclusión de las clases”⁷ mediante su obra, y que, a menudo, sus heroínas sirven de catalizadoras para la conciliación. Pero esto no niega el hecho de que su “mujer nueva” rompe con el papel tradicional de la mujer sumisa y, a la vez, invierte las oposiciones binarias tradicionales del género, como veremos en su obra, *Voluntad*.

Esta obra fue escrita y representada en 1895, tres años después del estreno del primer drama de Galdós, *Realidad*, y de la publicación de su novela, *Tristana*, tan ambigua en cuanto al papel de la mujer en la sociedad. *Voluntad*, por su parte, no presenta esta ambigüedad. Al contrario, su tesis queda bien clara para los que quieren verla.

El tema del feminismo era de palpitante actualidad a finales del siglo diecinueve en países como Inglaterra, Alemania y Estados Unidos. El término “feminismo” se acuñó en Francia en el año 1882 y bien pronto se extendió a otros países. Sin embargo, en su publicación de 1899, *Feminismo*, el mismo Adolfo González Posada afirmaba que en España “no existía una polémica seria sobre cuestiones feministas” y que “no se habían formado grupos feministas bien organizados con un programa de reformas prácticas”.⁷ Decía a continuación que “los escritores y políticos habían demostrado poco interés por el tema y las manifestaciones del feminismo, o al menos los acontecimientos reseñables que expresaban un interés por la posición de las mujeres eran escasos: la labor de los krausistas en educación; los Congresos Pedagógicos de 1882 y 1892, la reforma de la Escuela Normal de Maestras; los comienzos de una literatura que trataba del feminismo (gran parte de la cual era antifeminista) y las secciones especiales dedicadas al feminismo en algunas publicaciones periódicas, como la *Revista Política*”.⁶ Según Scanlon, en España, hasta finales de la segunda década del siglo veinte no empezaron a organizarse las mujeres en grupos feministas que plantearan programas de reforma coherentes.⁷

Sin embargo, está claro que, alrededor de los años noventa, Galdós discutía el tema del feminismo con dos mujeres: Concha Ruth Morell y Emilia Pardo Bazán, importantes las dos tanto en su vida real como en su obra. Ya se sabe que Concha Ruth influyó mucho en la creación de *Tristana*

y Doña Emilia en la creación de Augusta en *Realidad*, ambas obras del año 1892. Las cartas de Concha Ruth a Galdós, que muestran el gran entusiasmo al ideal feminista de la joven actriz, se ven literalmente copiadas en *Tristana*, mientras que, como concluye Benito Madariaga, "parece evidente que las múltiples conversaciones que tuvieron don Benito y doña Emilia debieron coincidir sobre la necesidad de una liberación de la mujer y su equiparación cultural con el hombre".⁸ En esta época, doña Emilia preparaba una introducción a la traducción española del estudio de John Stuart Mill, titulado *The Subjection of Women*. También fue entonces cuando se realizó una traducción española de la famosa obra de Ibsen, *Casa de muñecas*.

En su ambigua novela, *Tristana*, Galdós experimentó con la idea del feminismo radical, que no podía menos que fracasar en la España finisecular. Luego, mediante su teatro contemporáneo, presentó su visión de la mujer nueva, reteniendo, pero renegociando, la institución del matrimonio. Perseguía en su obra teatral una sociedad más igualitaria con respecto a las clases sociales y, también, con respecto a los papeles del hombre y la mujer. Hoy en día se pueden considerar algo utópicas y sentimentales sus ideas "socialistas", pero sus ideas "feministas" eran realistas y progresistas para su época.

Tal vez convenga aquí esbozar una definición del término "feminista". Según Rosalind Delmar en su obra *What is feminism? (¿Qué es el feminismo?)*: "Al escribir la historia feminista, predomina una perspectiva amplia: normalmente el feminismo se define como un deseo vivo de cambiar la posición de la mujer en la sociedad".⁹ El argumento que emplea Jagoe, que los «ángeles ambiguos» de Galdós revelan una actitud antifeminista, parece ignorar el uso que hace el escritor de la imagen de las alas de estos mismos ángeles, casi siempre "cortadas" por la sociedad descrita en las novelas contemporáneas que niega a la mujer su emancipación, pero luego desplegadas en la "sociedad nueva" de su teatro contemporáneo. Galdós ve a su mujer nueva victoriosa, no victimizada por la sociedad como antes, y esto bien puede interpretarse como un deseo de cambiar el papel tradicional.

En novelas como *Gloria*, *El amigo Manso* y *Tristana*, Galdós expone la educación inadecuada que recibían las mujeres en la España del siglo diecinueve, y las pocas oportunidades que éstas tenían para ganarse la vida de manera independiente. A las mujeres españolas les faltaba poder.

En su teatro contemporáneo, el tema principal de la mujer nueva es la apropiación del poder, que para Kate Millett es la "esencia de la política sexual".¹⁰ Puede que "la mujer nueva" de Galdós se nos muestre menos radical que la mujer nueva de otros países europeos, seguro que es menos radical que *Tristana*, pero también es más realizable. Más importante aún, consigue el poder -el poder sobre sí misma y sobre los otros- dentro de lo que le conviene y lo que le es asequible.

La mujer que iba a interpretar este nuevo papel poderoso, María Guerrero, fue "la primera actriz" en la obra teatral de Galdós durante varios años. No solo eso sino que ella inspiró directamente la creación de su drama, *Voluntad*, como pone de manifiesto la correspondencia conservada en la *Casa-Museo*. Esta primera actriz entendía muy bien la fuerza del poder que ejercía sobre el maestro, recordándole en una carta fechada el 10 de abril de 1894:

¡Yo soy la inspiración! Olé!

¿Me molesta V. a mí? ¿Me hace V. rabiar a mí?

La inspiración no viene.

(Las Palmas de Gran Canaria. Caja 6. Carpeta 24. Legajo 66).¹¹

Galdós, por su parte, reconoció el papel fundamental que jugaba su primera actriz en la inspiración del concepto mismo de esta obra, *Voluntad*, en inglés: "willpower" o, más precisamente en este caso, "womanpower" (poder femenino). En una carta fechada el 3 de junio de 1895, en la cual invita a María a adivinar el título de la obra, explicó:

El título de ésta es una palabra que expresa la facultad más excelsa de la persona humana, facultad que V. posee en alto grado, y a la cual debe sus recientes victorias, y el puesto eminente que se ha conquistado.

(Las Palmas de Gran Canaria. Caja 2).

Aunque Menéndez Onrubia insiste que *Voluntad* "es el producto de la errónea interpretación que Galdós hace en su imaginación del carácter y de las actitudes de María Guerrero"¹², es evidente que la actriz era una mujer de carácter excepcionalmente fuerte, decidido y asertivo, perfectamente capaz de realizar la mayoría de sus ambiciones, y así una gran fuente de inspiración para el concepto galdosiano de "mujer nueva".

La voluntad que ejerce la nueva heroína de Galdós, Isidora, es un deseo de poder y de control, no sólo sobre sus propios actos y su destino, sino también sobre los demás. Isidora declara sus objetivos: "Quiero enterarme, disponer, gobernar..." (OC, CTC, p.374).¹³ Esta vinculación del poder con el saber es un enlace importante para el feminismo, y la famosa feminista francesa, Cixous, concluye que "con pocas excepciones, el saber se encuentra envuelto, atrapado por un deseo de poder."¹⁴ Naturalmente, el propio poder puede manifestarse de diversas maneras, y la feminista inglesa, Chris Weedon, hace hincapié en el hecho de que "para las feministas, es de importancia capital intentar comprender el poder en todas sus manifestaciones".¹⁵

En este trabajo empleo el término “womanpower” (poder femenino) en sentido general, y no con la intención de sugerir que el poder que ejercen las mujeres sea en esencia distinto del de los hombres, ni susceptible de definirse con una precisión absoluta. No obstante, Cixous sí que reconoce tal diferenciación:

Yo establecería una clara distinción por lo que respecta al poder que es un deseo de supremacía, una ansia de conseguir una satisfacción individualista y narcisista. Ese tipo de poder supone siempre control sobre los demás. Está vinculado con la gobernación, el control, y más allá, el despotismo. En cambio, si, digo “woman’s powers” (poder femenino), en primer lugar, ya no se trata de un único tipo de poder,... y viene a ser una *cuestión de poder, sobre una misma* o dicho de otra manera, estamos ante una relación que no parte de dominio, sino de disponibilidad.¹⁶

En la opinión de Toril Moi, opinión que comparto, este llamamiento global al “poder femenino” encubre las diferencias que existen en realidad entre las mujeres, y así, paradójicamente, oculta la verdadera heterogeneidad del poder femenino.

En *Voluntad*, se observa cómo Galdós desbarata o deshace la mayoría de las tradicionales oposiciones binarias que se asocian con los papeles varón/hembra enumeradas por Cixous, en particular las de Actividad/Pasividad y Razón/Emoción. De esta manera, contradice el sistema de valores patriarcal, bajo el cual cada una de las oposiciones puede ser analizada como una jerarquía según la cual lo femenino se presenta como negativo e impotente,¹⁷ Sin embargo, el “poder femenino” que ejerce la “mujer nueva” de Galdós no se ajusta del todo a la definición de “poder femenino” que ofrece Cixous, puesto que el poder que asume la nueva heroína del teatro contemporáneo y de las últimas novelas de Galdós no es únicamente un dominio de una misma sino también de los demás; como ejercía María Guerrero, quien probablemente indujo este adelanto en la visión del escritor. Aunque se percibe un reconocimiento del potencial femenino en las primeras heroínas galdosianas, que adquieren un control relativo sobre su destino, dentro de los límites de la sociedad, éstas son invariablemente víctimas. En cambio, la “mujer nueva” de Galdós trastoca las estructuras sociales existentes al asumir un control absoluto de sí misma y de los demás, para salir triunfante.

A diferencia de Isidora Rufete en *La desheredada* (1881), quien se deja dominar por la imaginación y las emociones, la Isidora de *Voluntad* está empeñada en superar tales debilidades en su afán de conseguir el control y el poder. Dicho poder englobará no sólo el “poder femenino”, sino también el “poder sobre los demás”.

La nueva Isidora primero ha de luchar contra el poder del “amor romántico”, elemento que había contribuido a la perdición de la Isidora anterior y de tantas otras como ella. Afronta su deshonra, rechazando las soluciones tradicionales del matrimonio o del convento y dirigiendo la energía hacia afuera, hacia unas metas más constructivas. Aunque don Isidro prefiere que su hija se case con Alejandro para que recobre su honor, ésta afirma que no tiene interés en casarse con nadie, aunque hará todo lo posible para salvar el negocio de su padre. Insistiendo en llevar un control absoluto sobre este punto, se entrega a su labor con gran empeño.

Isidora ahora siente mucho afán por evitar que la tuerza de sus emociones jamás vuelva a vencer su razón ni su voluntad. La relación tradicional entre razón/emoción y varón/hembra se encuentra aquí invertida, ya que es Alejandro el que insiste en que “estas luchas de la realidad a nada conducen, y que vale más dormir, soñar, entregarse al dulce acaso...”, pues fuera del arte, del amor, de la poesía, nada existe que merezca nuestra atención” (CTC, p.388). Esta inversión contradice la afirmación de Jagoe de que es la nueva mujer galdosiana la que se halla “gobernada por el instinto, la emoción y la imaginación”.¹⁸ Efectivamente, para Isidora, el mundo real implica trabajar para sobrevivir y conseguir dignidad y progreso, y Alejandro representa la muerte de sus aspiraciones. Este aspecto, junto con su lucha contra la tentación del amor y su intento de lograr el control, recibía un mayor énfasis en los manuscritos originales, antes de las últimas enmiendas y supresiones llevadas a cabo por el director en las *adaptaciones*, que se realizaron con el fin de lograr una mayor concisión. Es evidente también que, a raíz de las críticas del comportamiento “agresivo” y “poco femenino” de Victoria, heroína de la obra de teatro anterior *La loca de la casa* (1893), existía cierta preocupación por parte del director de que Isidora no se mostrara excesivamente contundente.¹⁹

En la versión publicada, por ejemplo, cuando Isidora se da cuenta de que ceder ante la tentación supondrá la muerte de sus ambiciones y protesta, “Alejandro, me matas...”, enseguida ruega tímidamente, “Déjame, te lo suplico”, y el Acto termina con tono indeciso. Sin embargo, la intención original de Galdós fue que la lucha de Isidora fuera más insistente y resuelta, y que presentara una actitud más agresiva. La siguiente sección fue suprimida de esta escena después de la protesta de Isidora:

Isidora: Alejandro, me matas. Si me quieres, como dices, déjame vivir.

Alejandro: Vivir... Trabajar.

Isidora: Sí; esto es la muerte. Déjame. (Recobrando su energía) Yo te lo suplico, te lo mando.

Alejandro: ¡Despótica!

El uso aquí del término “despótica” se relaciona claramente con el tipo de “poder masculino” descrito por Cixous. Isidora responde a la acusación:

Isidora (Creciéndose hasta llegar a la autoridad altanera y que no admite réplica): Sí que lo soy. Mando en mi casa; quiero mandar también en ti.

A juzgar por ésta y otras secciones suprimidas de los manuscritos originales, es evidente que Galdós quiso poner mucho énfasis en el empeño de Isidora por conseguir poder y control tanto sobre sí misma como sobre los demás. Esta resolución se nota aún en la versión publicada y efectivamente se hace realidad, aunque la fuerza de la lucha ha disminuido.

Desde un punto de vista feminista, se plantean aquí unas cuestiones fundamentales, hasta el momento no resueltas, aparte de la del poder, de crucial importancia en la “política sexual”. El anzuelo tradicional del amor, y el arraigado miedo a soledad, ha constituido durante mucho tiempo un obstáculo a la autonomía femenina. Isidora insiste al respecto, “Quiero recobrar mi bendita soledad”. La epónima heroína de la novela galdosiana *Tristana* buscaba tanto el amor como la autonomía deseando mantenerse mediante su propia carrera y así vivir independiente de su amante. Tal deseo era, por supuesto, excesivamente radical e impráctico para la España del siglo diecinueve, de modo que vemos que las heroínas del teatro contemporáneo de Galdós al final exigen autonomía dentro de la institución matrimonial, a través de una revisión de la estructuras tradicionales de la misma.²⁰

Es de notar que Isidora adquiere poder y cumple sus ambiciones a pesar de ser una “mujer caída”; en cambio, en el caso de heroínas galdosianas anteriores como la epónima heroína de *Gloria*, “la caída” conduce inevitablemente a su destrucción. Este punto se ilustra vívidamente a través de la imagen de las alas que emplea Galdós a lo largo de su obra para denotar el potencial femenino del pensamiento y acción independientes.²¹ Repetidas veces, la sociedad les corta las alas a sus heroínas y/o, como es el caso de Gloria, se rompen con la “caída”. Gloria no se recupera, pero a Isidora se le permite desplegar sus alas y desarrollar su potencial a pesar de la caída. Además se le aconseja a la sociedad; “¡No le corteis las alas, y veréis hasta dónde se remonta!” (CTC, p.382).

Como ya he indicado, en esta obra se manifiesta una subversión de la mayoría de las oposiciones binarias que enumera Cixous en *La Jeune Née* oposiciones éstas que en el sistema de valores patriarcal corresponden a la oposición subyacente Hombre/Mujer, a saber: Actividad/Pasividad, Sol/luna, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Padre/Madre, Razón/Emoción, Inteligible/Sensible, Logos/Pathos.²² La primera de estas dicotomías es la más obviamente alterada en el teatro contemporáneo de Galdós, en que la

mayoría de las heroínas son excepcionalmente activas y sus homólogos masculinos inesperadamente pasivos. Huelga decir que *Voluntad* es un excelente ejemplo de esta alteración y así viene a ser una proclama contundente. Cixous concluye que "al final, la victoria se equipara con la actividad, y la derrota con la pasividad; bajo el patriarcado, el varón es siempre el vencedor".²³ Entonces, cabe hacer la pregunta ¿procura Galdós subvertir las normas patriarcales?

Si bajo el patriarcado, "el hombre es siempre el vencedor", entonces queda clara la subversión del sistema en *Voluntad*. Pues Isidora asume el control de manera absoluta, y resulta victoriosa. Efectivamente, justo al final de la obra, se da una evidente y drástica inversión de los papeles cuando se dirige a su compañero, de la misma manera que el héroe masculino tradicional podría volverse hacia "la mujercita" que tiene a su lado, para agradecerle el apoyo que ella le ha brindado en sus esfuerzos valientes, y así mismo reconocer su contribución en la adquisición de la gloria:

Isidora: Serás mi sostén, mi defensa, mi apoyo en esta lucha formidable, y mi victoria, si la consigo, será también la tuya (CTC, p.395)

Tal final para la obra en realidad lo dice todo y, a mi modo de ver, resulta sorprendente para su época. De hecho, este "discurso de victoria" de Isidora puede relacionarse también con el último grupo de oposiciones binarias que propone Cixous: "Forma, convexo, paso, avance, simiente, progreso; frente a materia, cóncavo, suelo - que sostiene el paso, recipiente".²⁴ Otra vez a la inversa, es Isidora la que da el paso, y Alejandro el que "sostiene el paso". Esta inversión también contradice la afirmación de Jagoe de que la mujer nueva de Galdós "actúa como la vertiente privada de la pareja burguesa".²⁵

Las otras oposiciones binarias que Cixous cita como vinculadas con Hombre/Mujer a través del patriarcado se ven, como mínimo, cuestionadas en esta obra, y a menudo relacionadas con el evidente derrocamiento de la oposición Actividad/Pasividad. También se halla una inversión de valores en la oposición Razón/Emoción y, mientras dicha alteración destaca claramente en la versión publicada de la obra, está claro que se pretende conferirle un énfasis aun más fuerte en las *adaptaciones* originales, ya que la heroína demuestra su empeño en que prevalezca la razón. Es Alejandro el soñador emocional, y se puede percibir un vínculo entre él y el aspecto tradicionalmente "femenino" de las oposiciones Sol/Luna y Día/Noche. Cuando Alejandro medita, "Sueño con el amor" (CTC, p.386), Isidora responde, "El amor, valiente tontería!" (p.387). Es ella la que refleja "el sol de la energía" ("the Sun of energy") de que habla Cixous; así exclama Bonifacio, "¡Qué actividad! ¡Qué mujer!" (CTC, p.377).

Al enlace de Sol/Luna con Actividad/Pasividad también se le concede mucha importancia en el poema de Mary Coleridge del año 1896, "In Dispraise of the Moon" en el cual la Luna hace de sustituto metafórico transparente de la mujer, mientras el Sol representa al hombre, "Desde esta perspectiva" observa Christine Battersby, "la mujer carece de ego, energía y razón propios. Refleja la gloria del hombre de una forma muerta y pasiva". La subversión de esta noción se hace claramente visible en *Voluntad* durante el "discurso de victoria" de Isidora. El verso de Coleridge reza: "She hath no air, no radiance of her own...". Tampoco posee razón, pues "Light in itself doth not feed the living brain" y "That light reflected, but makes darkness plain". Luz y conocimiento son constantes objetos de búsqueda por parte de las heroínas galdosianas, como es el caso de la heroína de *Tristana*, quien rechaza las "dulces tinieblas" que le ofrece su amante, Horacio, insistiendo "Quiero luz, más luz, siempre más luz" (NIII, p.394). Alejandro, en *Voluntad*, reconoce el talento de Isidora y confiesa que la necesita "como el ciego la luz" (CTC, p.378).

La oposición Cultura/Naturaleza se sigue debatiendo en los Estudios de Género, y la "feminidad" se atribuye o bien a la naturaleza o bien a la educación. La actitud inicialmente ambivalente de Galdós respecto hasta qué punto sería natural o deseable mejorar el nivel educativo de la mujer y facilitarle más oportunidades en la vida se revela en un artículo publicado en 1892, en el cual recalca la necesidad de una mejora, "sin erigir en sistema la pedantería femenina, que daría al traste con las gracias del sexo". Tal ambivalencia puede observarse también a través del protagonista de su novela anterior, *El amigo Manso*, que se encuentra atormentado entre la idea de "la mujer razón" y el atractivo de "la mujer mujer". En efecto, la pérdida del encanto femenino es la tradicional amenaza masculina para la mujer que aspira a mayor conocimiento e independencia, como se indica claramente en la reacción de Horacio ante la erudición de Tristana.²⁸

Con todo, parece que Galdós de repente supera el temor a que la mujer agresiva pierda su encanto, como muestran las heroínas de su teatro contemporáneo. De hecho, le criticaron *La loca de la casa* por el carácter agresivo, poco "femenino" de su heroína, Victoria, hasta el punto de hacerle la acusación "Eso no es mujer"²⁹. De ahí, los consiguientes esfuerzos del director Emilio Mario por "feminizar" a las heroínas, lo cual se percibe en la próxima obra, *La de San Quintín*, en la cual la acotación de Galdós de que el traje de la heroína fuera "de un corte un poco varonil" fue suprimida.³⁰ Incluso en *Voluntad* en que la heroína asume un control tan absoluto, se intentó modificar el grado de autoafirmación de la misma, como ya hemos visto.

En esta obra, también se produce un cuestionamiento de la oposición Padre/Madre, puesto que Isidora le exige poder a su padre. Insiste, "Papi, por Dios, déjame que mangonee, que me meta en todo... Quiero enterar-

me, disponer, gobernar”, y su madre añade, “No le pongas trabas...” (CTC, p.374). De hecho, Isidora pronto se muestra bastante más efectiva y ambiciosa que su padre, quien confiesa “... mis aspiraciones son más modestas”, a lo cual ella responde “Las mías pican alto” (CTC, p.382). La insistencia de Isidora en ejercer su propia voluntad, deseo y autoridad invierte en este momento la tradicional noción del patriarcado como lo define Cixous. “Voluntad: deseo, autoridad; lo examinas y vuelves donde estabas al padre... la mujer no cabe en absoluto en la operación”.³¹

Existe además en esta obra un desafío a las demás oposiciones propuestas por Cixous: Inteligible/Sensible y Logos/Pathos. De acuerdo, hasta cierto punto, con el desarrollo de Cixous del concepto de *différance* de Derrida y su idea de “la otra bisexualidad”,³² encontramos que, mientras que Isidora se sitúa en la vertiente “masculina” de estas oposiciones, al mismo tiempo no le falta ni sensibilidad ni patetismo. Quiere de veras a Alejandro, e instintivamente desea estar con él, pero no a costa de perder su identidad y determinación.

Aquí, Isidora nos recuerda a Tristana, quien declaró “Libertad honrada es mi tema” (N III, p.380). Como ella misma explica.

Isidora: Luchar sola y honradamente es mi orgullo. No me prives de esta satisfacción, la mas noble que puede tener un alma. (CTC, p.307)

Naturalmente, ambas heroínas galdosianas sólo aspiraban a lo que para los hombres siempre ha sido un derecho: amor y/o matrimonio y algún tipo de carrera y/o autonomía. En otras palabras, una identidad fuera o aparte del papel de hija, esposa, madre; una identidad o espacio propios. Aunque no se puede decir que las reivindicaciones de Tristana e Isidora eran desmesuradas, sí que eran progresistas para un escritor español de la clase media en la España de finales del siglo diecinueve.

Aunque el autor ya no vive, las circunstancias relativas a su concepto de la “mujer nueva” no dejan de tener interés. La historia se repite, se dice, y el ‘hombre nuevo’ potencial de hoy bien puede encontrarse en un conflicto similar al que experimentó Galdós hace ya cien años. A través de personajes como Máximo Manso en *El amigo Manso* y Horacio en *Tristana*, se manifiesta la lucha entre razón e instinto desde la perspectiva masculina sobre el papel de la mujer en la sociedad, y la atracción que siente el hombre ya por la “mujer razón”, ya por la “mujer mujer”.

Este mismo conflicto entre razón e instinto que sufre el hombre muestra la condición inestable de las “oposiciones binarias” que he discutido más arriba. En efecto, toda la cuestión de estas oposiciones es un tema complejo, como ya han notado varios de los críticos de los escritos de Cixous sobre este asunto. Por ejemplo, últimamente Akiko Tsuchiya ha

hecho hincapié en el hecho de que Cixous, a pesar de su insistencia en desconstruir tales oposiciones, a veces forma sus propias oposiciones. En particular, Tsuchiya cita una entrevista en la que Cixous asocia la «filosofía» al «hombre», y la «poesía» a la «mujer», y nota cómo «tal distinción, una vez más, revela la lógica culturalmente arraigada del binarismo contra la que Cixous debe luchar constantemente».³⁵

Al mismo tiempo, la insistencia de Cixous en la idea de que «todos somos bisexuales» no se encuentra tan alejada de la noción que parece propugnar Galdós en gran parte de su teatro contemporáneo: los papeles que desempeñan tradicionalmente los dos sexos son potencialmente fluidos, e incluso intercambiables. En las reinterpretaciones feministas del «canon masculino» tradicional, es fácil criticar justificadamente la mayoría de las representaciones de la mujer por parte del hombre. Sin embargo, no resulta tan fácil pasar por alto las diferencias existentes en la descripción de la romántica y perseguida Rosario en la novela temprana de Galdós, *Doña Perfecta*, y en la de la «mujer nueva», tipificada por la nueva Isidora de *Voluntad*.

Al concederle poder a su nueva heroína, Galdós daba un paso importante hacia la realización escrita de su visión de «una sociedad nueva» y hasta de «un mundo nuevo», que perseguía en su teatro contemporáneo e incluso en su última novela, *La razón de la sinrazón* de 1915. En esta visión, los ideales krausistas de equilibrio, igualdad y armonía persisten y, hasta cierto punto, todavía tienen resonancia en el pensamiento feminista actual.

NOTAS

- ¹ MONTERO PAULSON, D., *La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós*, Editorial Pliegos, Madrid, 1988, p.195.
- ² BRAVO-VILLASANTE, C., *Galdós*, Mondadori., Madrid, 1988, p.88.
- ³ Even though the texts themselves use the term “mujer nueva” to describe their heroines, these works in fact appropriate the vocabulary of feminism for their own nonfeminist ends... Galdosian women are defined in terms of their iconoclastic attitudes to class rather than gender”. JAGOE, C., *Ambiguous Angels, Gender in the Novels of Galdós*, University of California Press, California, 1994, p.164.
- ⁴ Véase mi estudio *Stages in the Development of a Feminist Consciousness in Pérez Galdós*, Mellen Press, Lewiston, 1990.
- ⁵ Citado por MARTÍN, A., *Excelsior*, Méjico, 11 de noviembre de 1917.
- ⁶ GONZÁLEZ POSADA, A., *Feminismo*, F. Fé, Madrid, 1899, pp.191-193.
- ⁷ SCANLON, G. M. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Siglo XXI, Madrid, 1976, pp.4~5.
- ⁸ MADARIAGA, B., *Pérez Galdós: Biografía Santanderina*, C.S.I.C. Santander, 1979, p.73.
- ⁹ In the writing of feminist history it is the broad view which predominates: feminism is usually defined as an active desire to change women’s position in society. Rosalind Delmar, What is Feminism in *What is Feminism?* Ed. MITCHELL, J., and OAKLEY, A., Blackwell, Oxford, 1986, p.13.
- ¹⁰ «The essence of sexual politics is power» MILLET, K., *Sexual Politics*, Virago, London, 1977, p.25.
- ¹¹ Esta carta ahora esta publicada por MENÉNDEZ ONRUBIA, C., aunque falta parte de esta cita *El dramaturgo y los actores: Epistolario de Benito Perez Galdós*, GUERRERO, M., y DIAZ DE MENDOZA, F., Segismundo Anejo, Madrid, 1984, p.66.
- ¹² *Ibid*, p.121.
- ¹³ *Obras Completas*, Ed. SAÍNZ DE ROBLES, F. C., Aguilar, Madrid, 1973, *Cuentos, Teatro y Censo* p.374 A partir de ahora, CTC.
- ¹⁴ CIXOUS, H., y CLÉMEAR, C., *The Newly Born Woman*, University of Manchester Press, Manchester, 1985, pp.136-160.
- ¹⁵ WEEDON, C., *Feminist Practic and Poststructuralist Theory*, Blackwell, Oxford, 1988, p.124.
- ¹⁶ Citado por MOI, T., *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London Routledge, 1988, pp.124-125.
- ¹⁷ MOI, p.104.
- ¹⁸ The truly womanly woman is presented as closer to nature than man, and as ruled by instincts, emotions, and the imagination, a being which needs careful cultivation if it is to bear fruit”. JAGOE, p.165.
- ¹⁹ Véase mi estudio, *Women in the Theatre of Galdós*, Mellen Press, Lewiston, 1990, Capítulo VI.

- ²⁰ Es bien posible que esta representación de un tipo de matrimonio más progresista derive de María Guerrero quien, prometida con el actor que representaba el papel de Alejandro, Fernando Díaz de Mendoza, se casaría con él un par de semanas después del estreno de *Voluntad*. María prosiguió su carrera durante su matrimonio y continuó inspirando a los dramaturgos contemporáneos con lo que Echegaray llamó "su carácter noble, apasionado y arrojadísimo". Las cartas que se guardan en la Casa-Museo indican que la influencia y resolución de María persistieron, y que no asumió el papel tradicional de la esposa pasiva y sumisa como "ángel del hogar". Este modelo se repetiría más tarde en otra actriz por quien Galdós también sentía un profundo respeto, Margarita Xirgu. Véase mi libro, *Women in the Theatre of Galdós*, *op.cit.*
- ²¹ Véase mi estudio, *Stages...* Caps. I I y VIII.
- ²² "Man/Woman; Activity/Passivity; Sun/Moon; Culturel Nature; Day/Night; Father/Mother; Head/Emotions; Intelligible/Sensitive; Logos/Pathos". CIXOUS, H., «Sorties» *La Jeune Née*, UGE, París, 1975, p.116.
- ²³ "In the end, victory is equated with activity and defeat with passivity; under patriarchy, the male is always the victor". Citado por MOI, p.105,
- ²⁴ "Form convex, step, advance, seed, progress/matter, concave, ground which supports the step, receptacle". «Sorties», *op.cit.*
- ²⁵ Galdós's heroines...function as the private side of the bourgeois couple. JAGOE, p.164.
- ²⁶ BATTERSBY, C., *Gender and Genius*, The Women's Press, London, 1989, p.148.
- ²⁷ B. PÉREZ GALDÓS, B., «La Enseñanza Superior en España» en *Arte y Crítica*, Renacimiento, Madrid, 1923, p.245.
- ²⁸ "Temo que la seña Malvina te contagie de su fealdad seca y hombruna. No te me vuelvas muy filósofa". (N III, p.390).
- ²⁹ GIL BLÁS DE SANTILLANA, Comedia, *La loca de la casa*, *El País*, 17-1-1893.
- ³⁰ Manuscrito conservado en la Casa-Museo, Caja 16, Núm. 1.
- ³¹ "A will: desire, authority, you examine that, and are led right back - to the father... there's no place at all for women in the operation". «Sorties», *op.cit.*
- ³² Descrita como «múltiple, variable and ever-changing». Véase MOI, p.109.
- ³³ TSUCHIYA, A., Theorizing the Feminine: Esther Tusquet's *El mismo mar de todos los veranos* and Cixous's écriture feminine *Revista de Estudios Hispánicos*, 26, 1992, pp.183-199.
- ³⁴ CIXOUS y CLÉMENT, *The Newly Born Woman*, reimpresso en *Feminist Literary Criticism*, Ed. EAGLETON, M., Longman, Harlow, 1991, p.120.