

marina fe

**la mujer,
la literatura
y
el deseo**

“...comme si le discours, loin d'être cet élément transparent ou neutre dans lequel la sexualité se désarme et la politique se pacifie, était un des lieux où elles exercent, de manière privilégiée, quelques-unes de leurs plus redoutables puissances”.

Michel Foucault

Todavía hoy puede parecer una provocación hablar de la mujer, del “problema” de la mujer (como si ser mujer, dirán algunos, fuese realmente un problema), del feminismo y esas cosas. Más aún, hay quienes consideran una provocación que haya hombres que escriban sobre mujeres y sobre todo que haya mujeres que escriban. Sin embargo, tienen razón ya que la irrupción de la mujer en el mundo del pensamiento y la “cultura”, es decir, en el mundo de los hombres, implica, si no una ruptura, sí un cuestionamiento del orden, de la realidad *patriarcal*. Cada palabra, cada gesto, cada acto de revuelta tiene como condición necesaria la existencia de una situación de dominio que ha llegado a

resultar insostenible; por eso la revuelta tiende a romper el equilibrio y a enfrentar el poder que la hizo necesaria.

El hecho de que algunos autores del siglo XIX desplacen su atención a la mujer resulta sintomático, tan sintomático como el “descubrimiento” de la lucha de clases y el de la psique individual. Y es que la revuelta de la mujer no surge solamente en el plano subjetivo ni la preocupación de los hombres en este sentido es producto de una actitud benevolente y compasiva. Lo que sucede es que llega un momento en que el horno está listo para bollos y lo que antes era un problema latente pasa a ser un problema real, un problema social. Por eso, provocadoramente, no queremos limitar el análisis literario al fenómeno exclusivo (¿excluyente?) del autor o del personaje y su anécdota, sino que consideramos necesario e importante escarbar más allá de la literatura, para explicárnosla.

Cuando en 1888 Strindberg dedica su tiempo a escribir su tragedia *La señorita Julia*, es probable que lo haga a partir de su personal preocupación en cuanto a lo conflictivo que pueden resultarle las relaciones con las mujeres; nadie duda que esta preocupación surja de su propia experiencia. Pero tampoco nadie debería dudar que la propia experiencia no es un fenómeno aislado que se dé al margen de una experiencia colectiva. Marx dice en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* que “la actividad y el goce son también sociales, tanto en su modo de existencia como en su contenido; actividad social y goce social. La esencia humana de la naturaleza no existe más que para el hombre social, pues sólo así existe para él como vínculo con el hombre, como existencia suya para el otro y existencia del otro para él, como elemento vital de la realidad humana; sólo así existe como fundamento de su propia existencia humana”.¹ Es precisamente este vínculo con el “otro” lo que hace posible la actividad social del dramaturgo ya que éste busca no sólo hablar para el otro sino hablar del otro.

Así, en el caso de *La señorita Julia*, el “otro del que Strindberg quiere hablar es Julia, una joven de familia aristocrática que seduce y juega a dejarse seducir, en la noche de San Juan, por Jean el criado. Strindberg, desde un naturalismo determinista, pretende que todo lo que sucede esa noche es producto de las circunstancias (históricas, sociales, hereditarias) y del azar, y que su personaje resulta víctima de un destino contra el cual nada puede hacerse. No obstante, en Julia encontramos algo más que meras circunstancias; hay en ella, desde el principio de la

1. Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Grijalbo, México, 1968, p. 145.



obra, una actitud de rebeldía sin la cual nada de lo que sucede podría haber tenido lugar. Jean le cuenta a su amiga Kristin que la ha visto humillando a su novio tratándolo como a un perro al obligarlo a saltar sobre su látigo de montar; más tarde, ya roto el compromiso, el mismo Jean se encuentra a merced de sus caprichos y fantasías. Julia se reúne con la servidumbre en la fiesta y baila desenfrenadamente, seduce al muchacho y bebe cerveza con él. Esta actitud suya, nada ingenua, parte evidentemente de un rechazo al orden familiar y a la moral clasista (recordemos que el padre de Julia no se encuentra en la casa), y de la necesidad de encontrar una solución (aunque falsa) al problema amoroso. Strindberg no se limita a hablar de Julia, puesto que hace que Jean aproveche la situación para rebelarse a su vez contra el amo acostándose con la hija, depositaria de su "honra". En Jean existe el mismo germen de rebeldía que en Julia, aunque ya en el plano de la lucha de clases, pero tampoco él es capaz de llevar su acto hasta sus últimas consecuencias.

Julia no solamente es el "otro" que preocupa a Strindberg sino que también es el "otro" para Jean y, más grave aún, es el "otro" para ella misma desde el momento en que actúa irreflexiblemente, sin medir el alcance de sus actos, sin asumir su rebeldía como un acto trascendente. Simone de Beauvoir en *El se-*

gundo sexo se refiere justamente al hecho de que la mujer, en el curso de la historia, no haya podido nunca colmar plenamente la aspiración humana de libertad y trascendencia debido al destino de sumisión que le ha sido impuesto socialmente y explica que el drama de la mujer, que aparece como lo *Otro*, como lo inesencial (a diferencia del hombre que aparece como el *Ser*, lo esencial), radica en este conflicto entre la necesidad de asumirse como ser trascendente, con un proyecto básico, y la dificultad o imposibilidad de hacerlo. Sin embargo la autora, de acuerdo con Engels, explica cómo a partir de la revolución industrial, cuando la mujer empieza a tener acceso al mundo del trabajo productivo y a participar activamente en el proceso de reproducción social, empiezan a darse las condiciones objetivas para su emancipación, emancipación que de todos modos no puede ser total sin la emancipación del hombre, sin la abolición de la explotación del hombre por el hombre. Pero para Strindberg la esclava Julia y el esclavo Jean no tienen ninguna salida ya que están atrapados bajo la bota del padre, del amo, y son incapaces de optar por la libertad. Pero éste es problema de Strindberg, no del esclavo ni de la mujer.

Podemos encontrar una actitud semejante en novelas como *Madame Bovary* y *La Regenta*. En la primera, Flaubert mantiene a Emma en una infancia prolongada y la pobre mujer, incapaz de valerse por sí misma y de tomar decisiones, engañada y perdida en sus fantasías románticas, atrapada en un mundo que no le ofrece alternativas, acaba suicidándose en un momento en que, por última vez, el destino le juega una mala pasada. Por su parte Clarín, más generoso, deja que Ana de Ozores, la Regenta, busque desesperadamente una solución positiva a su vida inútil y a su soledad. Pero Ana, la pobre, también víctima de las circunstancias, nunca puede ser libre, ni siquiera feliz. Quizá si su marido no hubiera sido un vejete impotente Ana no habría tenido que recurrir al Magistral (que acaba seduciéndola y celándola), ni enamorarse del don Juan, Mesía; quizá si hubiera tenido un hijo. . . Pero Leopoldo Alas, lo mismo que Strindberg y Flaubert, tampoco cree que la mujer está en condiciones de elegir su propio destino, y si le va mal, pues la culpa es del mundo y su maldad. De todos modos el problema sigue siendo de Strindberg, de Flaubert y de Clarín y de toda la generación de hombres y mujeres que empezaban a darse cuenta de la existencia del problema, pero que no podían encontrarle solución.

Si seguimos escarbando descubriremos que todos estos personajes femeninos que tratan de rebelarse dirigen su revuelta siempre hacia los hombres y las instituciones que los atan a ellos. Así, Julia se rebela contra el padre aprovechando su ausencia para "rebajarse" ante la servidumbre; se ha rebelado



Grabados de Nunik Sauret

al humillar al novio y quiere vengarse de la sumisión sometiendo a su vez a un "inferior". Pero su rebeldía constituye precisamente su "falta trágica", y tiene que pagar con el suicidio la transgresión del orden patriarcal; doble transgresión, ya que Julia no solamente ha querido romper con su papel de sometida sino que acaba siendo sometida por el esclavo. Como su pájaro enjaulado, Julia es incapaz de lanzarse al vuelo y ser libre, y se da cuenta de que tampoco puede quedarse en la jaula ni escapar.

Lucien Goldmann propone en su libro *Pour une sociologie du roman* que la novela traduce una serie de aspiraciones y deseos que no pueden ser satisfechos en la realidad, por lo que el personaje se encuentra en plena búsqueda de autorrealización y de valores transindividuales con una actitud crítica y de oposición a la sociedad global. Esta tesis parece justificada en las obras que hemos mencionado, excepto por el hecho de que ninguna de las tres mujeres sabe qué es realmente lo que busca; saben solamente que algo no marcha bien, y su inconformidad, su desazón inexplicable, las obliga al desacato que en los tres personajes se lleva a efecto sobre todo en el plano sexual. Es como si el conjunto de aspiraciones de cada mujer se hubiese sustanciado en la satisfacción de un solo deseo. Entonces, si estamos de acuerdo en que la mujer ha sido relegada históricamente a ser el *otro*, subordinado al *ser* y al poder, esta sumisión también se inscribe en la historia de la prohibición, de la represión del deseo, que Freud explica mediante el complejo de Edipo. Según él, una vez que el niño ha aniquilado imaginariamente al padre (el rival que le prohíbe el acceso a la madre), el miedo a la muerte y la culpa hacen necesaria la regresión a la etapa oral, y mediante este proceso el niño logra identificarse amorosamente con él ratificando en sí mismo la figura paterna, lo que da lugar, en la conciencia, a la ley del padre.

En el caso de la niña, aunque el padre es también rival en un principio, al descubrir la diferencia anatómica se identifica con la madre y compite con ella por él. Si esto es cierto, el asesinato imaginario, el odio original, es idéntico en ambos sexos y la identificación con la madre por parte de la niña implica ya, culturalmente, la deificación del padre y el reconocimiento de su soberanía. No podemos dar cuenta aquí del origen histórico de dicha soberanía, pero sí creemos necesario recordar que el mismo Freud intenta localizar el proceso en la historia al referirse, en *Totem y tabú*, a la transición de la horda primitiva (con el macho a la cabeza de las hembras y los hijos) a la alianza fraterna. Los hermanos han dado muerte al padre, pero son incapaces de reconocer el poder colectivo y ratifican el modelo paterno en la ley y el derecho y en la figura del jefe del ejército y de la religión.



Así como Freud trata de explicar el poder despótico a partir del Edipo histórico, autores como Michel Foucault llevan el problema de la prohibición al ámbito de las instituciones y el discurso para demostrar la historicidad de la represión del deseo. Una de las preguntas que hace Foucault es que, si ya que el discurso ha dejado de responder al deseo y de ejercer el poder de la "voluntad de Verdad", lo que está realmente en juego no es precisamente el deseo y el poder.² El ocultamiento histórico de la verdadera naturaleza de ambos (deseo y poder) se debe, según Foucault, a lo que éstos tienen de contrarios a una lógica de dominación lo mismo que, para Freud, la civilización sería restricción, inhibición metódica de los impulsos primarios tanto sexuales como destructivos (Edipo histórico). Marx, por otro lado, parte del enfrentamiento del hombre a la naturaleza y explica en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* el tránsito de la naturaleza a la historia mediante la expropiación del poder colectivo por el déspota hasta el Estado moderno, para concluir que la riqueza positiva de la sociedad no radica en la producción de mercancías sino en la producción de nuevas capacidades de goce de los individuos, riqueza que sólo puede alcanzarse una vez roto el sometimiento del todo (la comunidad) a la parte (el déspota, el Estado) y una vez recuperado el poder colectivo.

Este rodeo nos sirve, en el caso de la mujer, para descubrir cómo la represión del deseo ha surgido y es producto directo de la contricción social y cómo, en la literatura, la falta trágica consiste casi siempre en la rebelión contra una autoridad (divina o humana) que ha institucionalizado la prohibición. No en balde Emma Bovary es adúltera; Ana de Ozores, además de llegar también al adulterio, es deseada por un sacerdote y Julia comete el "error" de dejarse seducir por un miembro de la clase explotada, igualmente sometido que ella. Sin embargo, estas tres mujeres nunca llegan a tener el ideal ni la integridad básica del rebelde y son, en cierto sentido, antihéroes, puesto que se enfrentan al mundo con los ojos vendados, desde la inseguridad y la impotencia. Emma Bovary aspira al lujo y al derroche, a la entrega total y gratuita, actitud la suya totalmente contraria a la moral del rendimiento capitalista; Ana tiene aspiraciones trascendentales, no sólo en el ámbito del amor sino en el de la poesía y en el del ascetismo, y Julia aspira quizá nada más a la pura rebeldía, pero ninguna de ellas tiene el valor ni la capacidad suficientes para intentar encontrar una salida positiva a su situación conflictiva.

A pesar de todo, las cosas sí cambian bajo el sol, y hacia finales de 1879 el noruego Ibsen publica su obra *Casa de*

2. Cfr. Foucault, Michel. *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971



muñecas donde aparece por fin una transformación cualitativa en lo que se refiere a la posición de la mujer. Interesado por el drama de "la vida moderna" y por la liberación femenina, Ibsen inventa un personaje que en un principio es feliz a pesar de su exclusión del mundo y de su papel de objeto de ornato:

Rank: . . .vas a ser una mascota.

Helmer: Pero que traje puede sugerir *eso*?

Rank: Su esposa puede ir como va vestida todos los días³

Por fin Ibsen le permite a Nora, su personaje, el acceso a la mayoría de edad después de un doloroso proceso de ruptura total, proceso en el cual, en un primer momento, Nora descubre lo

3. Henrik, Ibsen. *Casa de Muñecas*.

absurdo de las leyes y de la moral burguesa hasta darse cuenta del egoísmo del marido, más preocupado por su propio prestigio que por ella. Hasta antes de la crisis, Nora, al igual que sus pequeños hijos, era propiedad del marido y un ser débil en la medida en que nunca había sido capaz de enfrentarse directamente a la autoridad de éste, ocultándole sus verdaderos méritos y sus preocupaciones y representando el papel de mujercita ingenua e irresponsable, papel que hubiera seguido representando gustosamente de no ser por el incidente que la lleva a comprender que su estado idílico no era más que una fantasía. La protagonista cuenta además con el ejemplo de su amiga Cristina, una mujer emancipada que desde muy joven había tenido que luchar sola y hacerse fuerte en un mundo hostil. Llegado el momento, Nora se da cuenta de que no puede pretender que nada ha sucedido y volver a cerrar los ojos, por lo que le resulta imprescindible encontrarse a sí misma, hacerse fuerte, ser libre. A diferencia de los otros personajes que hemos mencionado, Nora es capaz de elegir un nuevo camino y por eso su ruptura no es negativa como en los casos anteriores (que culminan en el suicidio y quizá, en el caso de Ana de Ozores, en la locura), sino positiva. Nora escoge la vida y para ello es necesario dejar de ser el *Otro*, empezar a ser.

Y volviendo a la provocación, recordemos que Ibsen se vio forzado a cambiar el final de su obra cuando ésta fue representada en Alemania en 1880, haciendo que Helmer, el marido, obligara a Nora a ver a sus hijitos dormidos, después de lo cual ya no sería capaz de abandonar el hogar. Pero ya era demasiado tarde. La mujer rebelde se había atrevido por primera vez (aunque todavía gracias a un hombre) a decir *no* al silencio y a alcanzar la dimensión humana.

BIBLIOGRAFIA

1. Alas, Leopoldo (Clarín), *La regenta*, La Habana, 1976, ed. Arte y Literatura.
2. De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Ed. Siglo XX, Buenos Aires 1975.
3. Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, París, 1971, ed. Gallimard.
4. Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, París, 1964, ed. Gallimard.
5. Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, París, 1972, ed. Gallimard.
6. Ibsen, Henrik, *Casa de Muñecas*, Colección Austral, No. 193, Espasa Calpe, Ed. 1972.
7. Marx, Karl, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, México, 1968, ed. Grijalbo.
8. Strindberg, August, *Miss Julie*, in *Eight Great Tragedies*, U.S.A., 1957, ed. Barnet, Berman, Burto.