

“FEMINISTA”, UN CUENTO RADICAL DE EMILIA PARDO BAZÁN

“Feminista”, a radical short novel by Emilia Pardo Bazán

Amélie Florenchie
Universidad Bordeaux Montaigne

RECIBIDO: 30/03/2024

ACEPTADO: 15/05/2024

Resumen: En este ensayo proponemos un análisis del cuento “Feminista” de Emilia Pardo Bazán a la luz de la teoría del género, consciente del anacronismo, pero también de sus aportes como tal. Nuestro primer objetivo es subrayar la radicalidad del pensamiento feminista de la autora a raíz de la deconstrucción de las relaciones de poder dentro del matrimonio burgués, radicalidad todavía mal aceptada, como revela el olvido casi sistemático de este cuento por la crítica especializada. Nuestro segundo objetivo es mostrar que el cuento funciona no solo como un manifiesto político sino también estético.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, “Feminista”, feminismo radical, género, manifiesto

Abstract: In this essay we propose a analysis of the short story ‘Feminista’ by Emilia Pardo Bazán in the light of gender theory, aware of its anachronism, but also of its contributions as such. Our first aim is to underline the radicality of the author's feminist thought as a result of the deconstruction of power relations within bourgeois marriage, a radicality that is still poorly accepted, as revealed by the almost systematic neglect of this story by specialised critics. Our second aim is to show that the short story functions not only as a political manifesto but also as an aesthetic one.

Keywords: Delmira Agustini, literary culture, books, manuscripts, correspondence

La obra de Emilia Pardo Bazán es inmensa y la crítica feminista es quizás la más adelantada en su estudio, como revela la integración definitiva de la escritora gallega en el canon del pensamiento feminista español. En ese ámbito, destacan la *Antología del pensamiento feminista español (1746-2011)* de Roberta Johnson y Maite Zubiaurre (2012), y las antologías respectivas de Guadalupe Gómez-Ferrer, *La mujer española*

y otros escritos (2018) [1999]¹ y Marisa Sotelo Vázquez, *Algo de feminismo y otros textos combativos* (2021)². También resultan imprescindibles las biografías de Isabel Burdiel (2021 [2019]) y Carmen Bravo-Villasante (1973).

De hecho, como señala Burdiel, al final de su vida, Emilia Pardo Bazán se definía a sí misma como “feminista radical” (2021, p. 597) y ya en una carta de 1890 a Gabriela Cunningham Graham de la *Liga a favor de los derechos de las mujeres* escribía:

Desde mi niñez, e inculcada por el amadísimo Padre mío que acaba de bajar al sepulcro, he profesado la convicción de que las diferencias injustas y arbitrarias entre la condición social y política del varón y de la hembra tenían que desaparecer [...] Armémonos de paciencia y energía para apresurar el fin de nuestra esclavitud: seamos fuertes contra la fuerza brutal, contra la ciega rutina, contra la injusticia doméstica, contra el ofensivo galanteo y contra la insípida burla (2021, p. 414).

Sin embargo, cabe recordar que los primeros estudios de la obra de la escritora gallega desde una perspectiva feminista empiezan a publicarse en los años 70 (Schiavo, 1981; Cook, 1976, 1977). Uno de los primeros críticos en emplear (y valorar) el término feminista acerca de la obra de Emilia Pardo Bazán es Benito Varela Jácome quien, en su edición de la novela *La Tribuna*³ publicada en 1975 en Cátedra, señala a propósito de la protagonista que: “defiende a lo largo de la novela una triple reivindicación de la mujer: la actividad laboral, la paridad con el hombre en el concepto de la honra y el activismo político. *La Tribuna* significa, por lo tanto, una avanzada en las ideas feministas” (Pardo Bazán, 2009 [1975], p. 234). La crítica feminista de los años 80 y 90 da luego otro paso decisivo. A partir de los conceptos desarrollados por Iris Zavala en la introducción a su *Breve historia feminista de la literatura española* (1993-1998), Maryellen Bieder (1998, pp. 76-97) muestra que el feminismo vertebró toda la obra de la autora coruñesa⁴.

1. LA ANTOLOGÍA DE CUENTOS *EL ENCAJE ROTO* (CONTRASEÑA, 2018)

En la aproximación feminista de la obra de la escritora gallega en la actualidad, la antología *El encaje roto*, subtitulada elocuentemente “Antología de cuentos de violencia contra las mujeres” y editada por Cristina Patiño Eirín (2018), ha desempeñado un papel importante. En el prólogo, la estudiosa explica que, si bien la expresión “El encaje roto” es el título del cuento final y remite al desgaste de una prenda femenina, también remite metafóricamente a la emancipación femenina. El cuento narra, en efecto, cómo y por qué una novia abandona a su novio el mismo día de la boda a raíz de un incidente banal (la novia desgarró el encaje de su traje de novia al querer abrazar a su novio), que provoca en él una reacción extraordinaria: “también vi otra cosa: la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo [...] en aquel instante fugaz se alzó un telón y detrás apareció un alma desnuda” (2018, p. 277). El novio no es supersticioso, sino que ve en este pequeño lance la señal del potencial *descontrol* de su novia o, dicho de otro modo, el posible disfuncionamiento

¹ Aunque “Feminista” sea un texto de ficción, la historiadora lo recoge en su recopilación junto a otros dos cuentos: “Navidad” y “Casi artista”.

² Aprovechamos la ocasión para rendirle un homenaje a la especialista de Pardo Bazán por su contundente introducción a la edición de *La Tribuna* en Espasa Calpe en 2002.

³ La novela cuenta la lucha por la emancipación de una cigarrera gallega en la época de la “Setembrina”: su fracaso corre paralelo al de la “revolución”.

⁴ Cabría señalar también los trabajos de Marina Mayoral en España sobre *Insolación* (1988) o de la especialista argentina M^a del Carmen Porrúa sobre *La Tribuna* (1989, pp. 203-220), entre otros muchos.

del “objeto” que constituye la mujer para él; debe disponer de él a su antojo y este tiene que halagarle; por lo tanto, no puede soportar la idea de que sea “estropeado”. Al intuirlo, la novia lo abandona antes de pronunciar el fatídico “Sí, quiero”.

Pero “encaje” es también el “sitio o hueco en que se mete o encaja algo” según el *DLE*, con lo cual el “encaje roto” simboliza asimismo el hecho de “no encajar”, de romper las normas. Ahora bien, la protagonista del cuento rompe su promesa de casarse con ese hombre y lo hace el mismo día de la boda, infligiéndole al novio una humillación pública. En ese sentido, la historiadora Mary Beard⁵, citada por Patiño Eirín, afirma que “romper el encaje” es una forma de empoderamiento y un primer paso hacia el derribo del patriarcado:

No es fácil hacer encajar a las mujeres en una estructura que, de entrada, está codificada como masculina: lo que hay que hacer es cambiar la estructura. Y eso significa que hay que considerar el poder de forma distinta; significa separarlo del prestigio público; significa pensar de forma colaborativa, en el poder de los seguidores y no solo de los líderes; significa, sobre todo, pensar en el poder como atributo o incluso como verbo (‘empoderar’), no como propiedad. Me refiero a la capacidad de ser efectivo, de marcar la diferencia en el mundo, del derecho a ser tomado en serio, en conjunto e individualmente. Es el poder que muchas mujeres perciben que no tienen, y que lo quieren. (*El encaje roto*, 2018, p. 52)

Palabras que suponemos que la propia Emilia Pardo Bazán pudiera haber suscrito, al menos como escritora y autora. De esta manera, el título del cuento y de la antología revela su polisemia, refiriéndose tanto a la prenda desgarrada como a la necesaria rebeldía de las mujeres ante la dominación masculina y a la necesidad de abordar el poder desde otra perspectiva. Beard habla del poder de los seguidores, de poder colaborativo, de poder como proceso, es decir de un poder entendido desde la horizontalidad, desde la igualdad. Habla también de “derecho a ser tomad[a] en serio”, lo cual es particularmente significativo tratándose de Pardo Bazán quien luchó toda su vida por ser reconocida por los escritores y, más ampliamente, por los intelectuales de su época como su igual.

La antología reúne 35 cuentos publicados en la prensa entre 1883 (“El indulto”) y 1920 (“En el pueblo”) que abordan todos los aspectos de la violencia de género, desde la violencia simbólica (“La dentadura”, por ejemplo) hasta el feminicidio (“La emparedada”, “La puñalada”, etc.), pasando por la violencia física (“Las medias rojas”, “En el pueblo”, etc.) o psicológica (“El revólver”, por ejemplo). En general, los cuentos están protagonizados por mujeres que no logran escapar de la dominación masculina, pero son varios los cuentos que relatan experiencias positivas en los que la protagonista logra empoderarse, como es el caso de “El encaje roto” o “Feminista” que vamos a analizar a continuación.

2. “FEMINISTA” (SUD-EXPRES, 1909)

El cuento “Feminista” se erige contra la injusticia que constituye el matrimonio burgués para las mujeres, y como tal aparece no solo como una respuesta irónica a los manuales a usanza de los futuros “ángeles del hogar” promovidos por el discurso de la domesticidad (Rabaté, 2007, pp. 159-180; Blanco, 2001), sino también como una especie de manifiesto feminista. Fue publicado en 1909 en la recopilación titulada *Sud-Exprés (Cuentos*

⁵ Mary Beard es historiadora, nacida en 1955, y autora de un libro titulado *Women and Power: a Manifesto* (Profile Books, 2017).

actuales)⁶ y recogido luego entre los “cuentos sueltos” de la edición de las obras completas de la autora por Sainz de Robles (1947), una de las más difundidas en España. Sin embargo, no aparece en la mayoría de las antologías de cuentos de la escritora gallega publicadas entre 1947 y 2018⁷ ni en la última antología publicada a día de hoy, a cargo de Juan Manuel Escudero Baztán (2023) y en cuyo prólogo se menciona el carácter de “declarada sensualidad” (p. 87) de algunas piezas de *Sud-Expres* como si este fuera un motivo para que no figuraran en dicha antología⁸. Y, sin embargo, no es un cuento sensual pero sí llamativo, primero por su título, provocador, luego por su contenido como vamos a ver. Aparece finalmente en la antología de Patiño Eirín antes mencionada (2018, pp. 111-116).

En este cuento, de estructura bastante compleja, Nicolás Abreu y Clotilde Pedregales son los protagonistas de un drama doméstico en el que una esposa, tras años de maltrato conyugal, decide vengarse de su esposo. Aprovechándose de una circunstancia favorable (la enfermedad del marido), logra invertir los papeles dentro de la pareja y pasar de sumisa a dominadora. Nicolás y Clotilde forman una pareja como tantas otras, salvo que Nicolás tiene una concepción del matrimonio particularmente desigualitaria, no solo basada en la dominación de la esposa, sino también en su humillación. Se expande en público sobre sus opiniones misóginas acerca de las mujeres españolas, provocando la irritación de su audiencia. En particular, no se cansa de contar una anécdota íntima protagonizada por él y su esposa en que, tras la noche de bodas, él le obligó a ella a ponerse sus pantalones diciéndole que nunca más los llevaría. La reacción de Clotilde fue primero de incompreensión y luego de profunda aflicción. Sin embargo, la mujer, de origen humilde y falta de experiencia, parece satisfacerse de su vida con Nicolás, aunque el narrador precisa que siempre tiene en el rostro una “sonrisilla silenciosa y enigmática” (2018, p. 112). Como Nicolás padece de una enfermedad incurable, consecuencia de su juventud agitada, depende cada vez más de ella; y en su última estancia en el balneario de Aguasacras, aprovechándose de que Nicolás está disminuido físicamente, Clotilde decide vengarse y cambiar los roles: cada mañana al levantarse, le obliga a ponerse sus enaguas. El cuento se cierra sobre esta frase irónica de la esposa: “Para que sepas que las llevas toda tu vida, mientras yo sea tu enfermerita, ¿entiendes?” (2018, p. 115).

Tanto la humillación primera de Clotilde como su venganza, simétricas, se basan en una distorsión de los roles de género, simbolizados por la ropa. Si bien al principio de su matrimonio, Nicolás le prohíbe a Clotilde “llevar los pantalones” en sentido propio y figurado, al final de su vida es ella quien los lleva; es ella la que manda. Podría insistirse sobre el hecho de que Clotilde es cruel, ya que se aprovecha de la enfermedad de su marido para vengarse, y de hecho la crítica habla al respecto de “maltrato enfermeril” (Herrero Figueroa, 2011, p. 60). Sin embargo, no suscribimos una lectura que ponga en los platillos de una balanza la humillación de Clotilde y la de Nicolás, simplemente porque no están en un pie de igualdad desde el principio. Consideramos que la venganza de Clotilde es mucho más sutil que meramente revanchista.

⁶ Remitimos a la página dedicada a la escritora en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sud-expres-cuentos-actuales-1057908/>

⁷ A excepción de la edición de los cuentos completos a cargo de J. Núñez Paredes (Pardo Bazán, 1990, vol. III, pp. 106-109).

⁸ De hecho, tampoco aparece en *Contes d'amour* y *Naufragés*, las dos antologías de cuentos sobre condición femenina publicadas en Francia en la editorial de La reine blanche, en 2021 y 2022 respectivamente. Usaremos la edición de Patiño Eirín a continuación.

3. CONTRA EL MATRIMONIO BURGUÉS

El cuento plantea primero la cuestión de las relaciones de pareja dentro del matrimonio burgués y de la desigualdad de las mismas, acorde con las opiniones reiteradamente expresadas al respecto por Emilia Pardo Bazán en toda su obra. Esta siempre ha sido defensora del matrimonio *inter pares* y, por lo tanto, de un equilibrado ejercicio del poder dentro de la pareja (Pardo Bazán, 2018 [1999]: pp. 215-230; Cibreiro, 2007, pp. 57-87; Herrero Figueroa, 2011). Así, a través del símbolo de la ropa (“pantalones” vs. “enaguas”), el cuento sugiere que las relaciones dentro de la pareja son siempre favorables a los hombres -los que llevan los pantalones propia y figuradamente- y por lo tanto desfavorables a las mujeres -las que no los llevan nunca-. Esta desigualdad en la pareja formada por Nicolás y Clotilde se manifiesta primero de forma violenta. Así, cuando Nicolás le obliga a Clotilde a llevar sus pantalones, viola su intimidad -aunque sea “al revés”-, ya que Nicolás no exige que se desvista, sino que se vista, pero de hombre -una violación simbólica, en suma-. Además, el episodio tiene lugar durante la “luna de miel”, momento supuestamente idílico en la vida de la pareja. Esta desigualdad se manifiesta también de forma duradera. Ante la imposibilidad de escapar de la dominación tiránica de su marido, Clotilde no tiene otra opción que robarle el poder momentáneamente, aprovechándose de una circunstancia exterior (la enfermedad) y, así, reequilibrar las relaciones.

Es de notar que Clotilde no le roba el poder a Nicolás para acaparárselo y volverse tiránica a su vez, dado que, el resto del día sigue cuidándole esmeradamente. Una actitud que le ha merecido una opinión negativa por la crítica (Cibreiro, 2007, p. 79; Herrero Figueroa, 2011, p. 67⁹). Al contrario, me parece significativo que la voz narrativa describa a Clotilde como a un perfecto “ángel del hogar” que se desvive por su marido hasta el final del cuento. Es muy irónica la voz narrativa cuando dice que Clotilde obliga, ordena, exige, pero que lo hace con “una vocecita dulce y aflautada” (2018, p. 115) que suena “a gorjeo” (*id.*), hilando de esta manera la metáfora avícola y parodiando el modelo del también alado “ángel del hogar”.

Por último, se sugiere al final del cuento que la sesión de travestismo de Nicolás no es totalmente privada, puesto que es referida al amigo del narrador por las empleadas del hotel o los ocupantes de la habitación vecina de la pareja. La teatralidad con que Clotilde escenifica su venganza sugiere que actúa a sabiendas de que la están observando. Clotilde parece, en efecto, parodiarse a sí misma en el papel de la perfecta casada cuando se autocalifica de “enfermerita” ante su marido en enaguas (p. 115: “las llevas toda tu vida, mientras yo sea tu enfermerita”). El uso del diminutivo marca toda su ironía y la distancia que es capaz de tomar con lo que está sucediendo. Esto explica que el resto del día deje a Nicolás tranquilo, es decir, si todo el mundo está enterado de que obliga a Nicolás a ponerse sus enaguas, Clotilde no tiene ningún reparo en cuidarle y dejar que siga desempeñando su papel de hombre misógino en el otro escenario del balneario. Lo importante es que él no sepa que los otros saben y así queda aún más ridículo.

De esta manera, Clotilde subvierte doblemente el modelo de la perfecta casada, al no solo tomar el poder, sino también desbaratar el modelo del “ángel del hogar”. El cuento demuestra que “las apariencias engañan”, puesto que quien manda no es necesariamente

⁹ “Lo que sí es Clotilde es el reverso de Feíta Neira quien, sin oponerse a las responsabilidades hogareñas, representa la mujer nueva, la mujer del porvenir que postulaban tanto la condesa como la jurista ferrolana. Clotilde es antagonica porque encarna la domesticidad femenina, el ideal erróneo que ambas escritoras rechazaban. Nada hay en ella de valor, de energía, de espíritu de superación, de valentía, pese aquella ocurrencia final que nada tiene que ver con la requerida igualdad genérica. Clotilde no deja de ser una revanchista ‘enfermerita’, por mucho que pueda suscitar la sonrisa cómplice de aquellas lectoras algunas de las cuales llegarían a considerar su reacción como supuesta reivindicación ‘feminista’” (p. 67).

quien lleva los pantalones, es decir, el hombre. Se deduce que el poder no es cuestión de sexo, sino de roles de género socialmente asignados por el patriarcado, la burguesía como clase entonces dominante y el modelo matrimonial que promueve (basado en el ideal femenino del “ángel del hogar”). Se puede afirmar que Clotilde se convierte en un contramodelo feminista, de ahí el título del cuento, verdadero manifiesto contra el matrimonio burgués. En ese sentido, disentimos de Herrero Figueroa (2011) y consideramos que Clotilde es, sin lugar a dudas, un personaje femenino *empoderado*.

4. RETROLECTURA DE “FEMINISTA” EN CLAVE DE GÉNERO

Para reforzar esta lectura feminista ya sugerente en sí, cabe tomar en cuenta un elemento peculiar de la venganza de Clotilde, su carácter repetitivo, casi performativo. La reflexión de Judith Butler (2016) sobre la dimensión performativa de los roles de género resulta muy útil aquí. Butler coincide con las feministas a la hora de poner en tela de juicio una concepción mecánica del género y la relaciona claramente con el poder. El postulado de Butler es que el poder, masculino, heterosexual, blanco, burgués, ha creado un sistema de identidades que le permite autolegitimarse: no es la identidad la que crea las relaciones de poder (necesariamente desiguales), sino el poder que crea identidades (necesariamente desiguales). Basándose en el concepto de biopolítica desarrollado por Foucault (2004), Butler defiende una visión deconstructivista de la identidad y aboga por una genealogía que “indaga sobre los intereses políticos que hay en señalar como origen y causa las categorías de identidad que, de hecho, son los efectos de instituciones, prácticas y razonamientos de origen diverso y difuso” (2016, p. 38). Según Butler, el poder ha creado un marco de identidad binario hombre/mujer que impone relaciones desiguales y dialécticas, haciendo de la mujer no un sujeto sino “lo otro”, como ya había señalado Beauvoir en su tiempo (1986 [1949]). Dentro de ese marco, para ambas “identidades”, se establece la ecuación siguiente: identidad = sexo = género = deseo/sexualidad. Poner en cuestión esta ecuación amenaza con reventar las estructuras del poder. En el caso del cuento “Feminista”, esta ecuación está puesta en tela de juicio en dos ocasiones: cuando Clotilde reviste los pantalones y Nicolás, las enaguas. Lo irónico del caso es que, en la primera ocasión, Nicolás pretende reforzar los roles de género en vez de fragilizarlos. Pero al hacerlo, le infunde a su esposa la idea de la rebeldía: esa primera humillación parece funcionar (a pesar suyo) como una profecía autocumplida, ya que al final quien tiene el poder en la pareja es efectivamente ella. Nicolás es, pues, quien, primero y sin quererlo, abre una grieta en el patriarcado.

Además, Butler señala que la legitimación del género estriba en la repetición de una convención social establecida desde los lugares de poder, de ahí la noción de performatividad del género: “El género no debe considerarse como una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos” (2016, p. 273). Butler considera, entonces, que el travestismo, es decir, el hecho de disfrazarse de hombre o de mujer siendo mujer u hombre, constituye una vía privilegiada para deconstruir el género: el travestismo no imita el género, sino que, al contrario, lo parodia, subrayando su carácter artificial¹⁰.

¹⁰ “La noción de parodia del género que aquí se expone no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía -la transfiguración de un Otro que siempre es ya una ‘figura’ en ese doble sentido-, la parodia de género volvía a considerar que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen” (p. 269).

Por lo tanto, podemos preguntarnos sobre el potencial travestismo en sentido butleriano de los personajes del cuento “Feminista”¹¹. Si bien Clotilde lleva una sola vez los pantalones de Nicolás, Nicolás lleva las enaguas de Clotilde todas las mañanas. De esta manera, se ritualiza el travestismo de Nicolás: todas las mañanas, Nicolás “performa” la femineidad hasta llegar al punto de, quizás, *sentirse como mujer*¹². En ese sentido, es de notar que Clotilde no reclama ponerse los pantalones de su marido para recuperar el poder, sino que prefiere obligarle a llevar sus enaguas, es decir, una prenda típicamente femenina, como si quisiera hacerle sentir de esta manera todo el peso de la subalternidad de la mujer en el matrimonio. Además, es una prenda íntima, que se pone debajo de la falda o del vestido, es decir, ropa interior, hasta cierto punto “subalterna”.

Una lectura butleriana del cuento pardobazariano puede resultar estimulante pese al anacronismo y aunque el argumento de un feminismo anacrónico es a menudo esgrimido por los detractores de la lectura feminista de su obra¹³. Sin embargo, el travestismo de los esposos es impuesto, tanto en el caso de ella como de él, y se ejerce, además, mediante una forma de violencia, con lo cual debe matizarse.

No resta que la feminización del esposo subraya el carácter artificioso del género, rompiendo la ecuación de la identidad generada por el patriarcado antes mencionada. Encima, al ser el personaje masculino del cuento un declarado misógino, no se puede descartar que la autora quisiera feminizarlo aposta, demostrando así la relatividad de la “masculinidad”. En ese sentido, coincido con Herrero Figueroa (2011) cuando dice que el cuento puede servir de *exemplum* para un potencial lector masculino, y ya no solo como una guía paródica a usanza de las futuras esposas:

de ahí que tampoco descartemos en la interpretación del título del relato la posibilidad de aplicar aquel epíteto de “feminista” al marido disfrazado, por supuesto desde la doble lectura que requiere la ironía que, sin duda alguna, doña

¹¹ Llama la atención otra escena de travestismo en la narrativa de la escritora gallega; acudamos de nuevo a la novela *La Tribuna*: el capítulo XXII ofrece una descripción de la celebración de Carnaval por las cigarreras; las trabajadoras de la fábrica de tabacos de Marinada se reúnen en un patio del edificio, al abrigo de las miradas masculinas -o eso piensan-. Allí, se disfrazan, bailan y cantan y, en esta ocasión, Amparo, la protagonista, va de grumete, es decir que no duda en romper las normas (sexuales, de género). Además, se observa en la narración de la escena un desliz ya que se pasa de un punto de vista masculino (las mujeres son observadas desde cierta distancia por dos hombres invisibles para ellas) a otro punto de vista incompatible con el precedente por el detallismo de la descripción física de Amparo: los dos hombres están demasiado lejos para poder ver que su “boca, abierta para respirar ansiosamente, dejaba ver la limpia y firme dentadura, la rosada sombra del paladar y de la lengua” (174). El punto de vista aquí es el de la voz narrativa omnisciente supuestamente “neutra”, esa voz que se parece a menudo a la de la propia autora. Ese desliz narrativo es tanto más llamativo cuanto que se erotiza a una mujer travestida de hombre. Dice el texto: “Ninguna valla de pudor verdadero o falso se oponía a que se balancease su cuerpo siguiendo el ritmo de la danza dibujando una línea serpentina desde el talón hasta el cuello [...] su impaciente y rebelde cabello se salía a mechones de la gorra, como revelación traidora del sexo a que pertenecía el lindo grumete –si ya la suave comba del alto seno y las fugitivas curvas del elegante torso no lo denunciaban asaz” (174).

¹² Si siguiéramos el hilo de la *performance* de género, podríamos señalar que la escena del travestismo tiene lugar cada mañana en el momento en que Nicolás “abandona las ociosas plumas”. Una expresión metafórica que usa la escritora en otras ocasiones para significar que el personaje despierta. Una expresión ambigua si se la quiere ver como tal, ya que la pluma designa el afeminamiento, luego la homosexualidad, masculina. Es evidentemente una casualidad, pero no puedo dejar de notarlo desde mi posición de lectora del siglo XXI desde la perspectiva de una feminización a marchas forzadas del personaje masculino por ser quien es, es decir, un misógino.

¹³ Ver, por ejemplo, José Manuel González Herrán, « Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán (1883-2018) », in José Manuel González Herrán et Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.), *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, D. Lecler et C. Marion-Andrès (eds.), sept. 2019. Publications numériques de la Société des Langues Néolatinas, Complément au n° 387, p. 61-80. URL : <<https://neolatinas.com/slml/wp-content/uploads/Nuevelecciones-sobre-La-Tribuna.pdf>>, p. 66.

Emilia manejaba magistralmente y que, implacable, aplica ahora a Nicolás Abreu.
(2011, p. 62)

Así es como el título del cuento cobra un doble sentido, al caracterizar tanto al personaje femenino como al personaje masculino quien, amén de feminizarse, se vuelve potencialmente “feminista”. *Ad absolutum*, ser feminista sería pues la mejor manera para un hombre de volverse más humano¹⁴.

5. HACIA UNA LECTURA FEMINISTA DE LA VOZ NARRATIVA

Otro elemento contribuye a acreditar la tesis de “Feminista” como cuento manifiesto, más allá del *exemplum*. Me refiero a la supuesta neutralidad de la voz narrativa en varias obras de ficción de Emilia Pardo Bazán. Se supone que la voz narrativa omnisciente, mayoritaria en la novela del siglo XIX, es una entidad abstracta distinta del autor o autora y que adopta un punto de vista objetivo para enfocar la realidad. Sin embargo, en la práctica, resulta corriente que la voz narrativa haga comentarios en primera persona transformándose en una entidad entonces difícil de distinguir del autor o autora. Pardo Bazán hace, como Galdós, Clarín, etc., ese tipo de comentarios; aunque recurra a formulaciones gramaticalmente neutras, la identificación del narrador con la autora resulta a menudo inevitable¹⁵. De esta manera, el punto de vista pasa de ser “neutro” a ser el de una mujer.

En el cuento, un narrador-personaje recuerda a la pareja formada por Clotilde y Nicolás y una conversación que tuvo a raíz de la muerte de este con un amigo que conocía también a la pareja, “el médico director de Aguasacras, hombre muy observador y discreto” (2018, p. 113). El narrador-personaje formula una opinión positiva sobre el personaje de Clotilde. Dice de ella que era “bonitilla, con cara de resignación alegre” (2018, p. 111) y que “su cuerpo revelaba esa contextura acerada y menuda que promete longevidad y hace las viejecitas secas y sanas como pasas azucarosas (*sic*)” (2018, p. 112). El neologismo “azucaroso” refuerza la imagen positiva que uno/a se hace de Clotilde. Al contrario, el personaje de Nicolás le produce una verdadera repugnancia desde el principio: lo califica de “chinchoso y displicente” (2018, p. 111). Ahora bien, ese narrador-personaje es muy difícil de identificar, aunque se expresa en primera persona: no filtra ninguna información acerca de él, solo sabemos que conoció a la pareja en el balneario y que se fue antes del “episodio de los pantalones”. Bien podría ser un doble de la autora.

El segundo personaje, identificado como el médico director de Aguasacras, le cuenta al narrador-personaje sin identificar “el episodio de los pantalones” larga y tendidamente, de manera que la conversación entre ambos personajes parece convertirse en un monólogo del médico (el narrador-personaje no vuelve a hablar en todo el diálogo). El médico es un tipo de personaje recurrente en la obra de la escritora: simboliza el hombre de ciencia, la voz de la razón, una voz autorizada. Resulta que ese personaje se convierte a su vez en narrador-personaje, al contar el “episodio de los pantalones” (su “cuento” es señalado en la versión

¹⁴ Cabe citar aquí un artículo que Emilia Pardo Bazán publicó en 1902 en *La Ilustración española* en el que asimila feminismo y humanismo, *lato sensu*: “Noto algo de consolador, que alienta la esperanza: el hecho de que ninguna persona culta e imparcial que examine despacio la situación de la mujer ante la ley y la costumbre, deja de manifestar en ese sentido que se llama “feminista” y que no debiera llamarse más que humano”, cit. por Herrero Figueroa, *art. cit.*, p. 61.

¹⁵ Un buen ejemplo de ello nos lo da *La Tribuna*, novela en la que la voz narrativa ofrece al menos un caso de comentario en primera persona: “A despecho de tan mezquino atavío, no sé qué flor de adolescencia empezaba a lucir en su persona” (p. 85). Ese “yo” no puede identificarse como hombre o mujer, pero el lector no puede evitar identificarlo con la autora.

de Patiño Eirín por la introducción de comillas al principio de cada párrafo¹⁶). Por lo tanto, la voz narrativa del “episodio de los pantalones” que hemos calificado antes de muy irónica al hilar la metáfora avícola es la del médico director de Aguasacras; de hecho, confiesa haber auscultado a Nicolás Abreú (p. 113: “la primera vez que se consultó conmigo...”). Al final, tanto el narrador-personaje del principio como su interlocutor, el médico, comparten una misma opinión positiva sobre Clotilde, lo cual sugiere que Pardo Bazán creó un personaje masculino tan feminista como ella. En ese sentido, el título podría encontrar una última interpretación: quien es “feminista” en este cuento es también el médico director de Aguasacras. Para este cuento, Cibreiro habla de “androginia textual” (2007, p. 80). En nuestra opinión, podría hablarse más bien de “androginia narrativa”¹⁷, androginia acentuada por el hecho de que es muy fácil, a la lectura, confundir las dos voces narrativas; para Cibreiro, y coincidimos con ella, tal androginia es lo que garantiza la aceptabilidad del discurso feminista de la autora: la voz de un médico no puede ser discutida¹⁸. Por lo tanto, podemos considerar la voz narrativa como una herramienta al servicio del feminismo defendido por la escritora.

6. CONCLUSIONES

A la luz de los estudios feministas y de género, el cuento “Feminista” resulta ser un verdadero manifiesto a favor de los derechos de la mujer española. Clotilde encarna un modelo sutilmente subversivo del “ángel de hogar” basado en la parodia y la ironía, para desbaratar el matrimonio burgués. Clotilde no es un contramodelo tan espectacular como la heroína del cuento “El encaje roto” antes mencionado¹⁹, pero, como indica el título del cuento, es una feminista en una época en la que la voz “feminismo” ya no designaba una patología que afectaba a los hombres tuberculosos²⁰, sino un verdadero motivo de lucha. Paralelamente, con mucha ironía y audacia, a Nicolás, su marido, se le enseña a “ser mujer”, hasta a “sentirse mujer” para que entienda que el reparto del poder no es natural, sino injusto para las mujeres. Por lo tanto, la dimensión didáctica del cuento se dirige más a los futuros esposos que a las futuras esposas. El cuento puede interpretarse, pues, como un aleccionamiento a los hombres para que se vuelvan “feministas”.

Hemos adelantado, por fin, la hipótesis de una voz narrativa feminista, acorde con el propósito militante de la escritora. Se manifiesta en el rechazo hacia una voz narrativa omnisciente y pretendidamente “neutra” a favor de una voz narrativa cada vez más ambigua. En ese sentido, el cuento puede considerarse también como un manifiesto en el sentido estético, en que se reivindica una nueva forma de escribir. A través del cuento “Feminista”, Emilia Pardo Bazán no solo denuncia el matrimonio burgués, sino que echa también las bases de una escritura propicia a la expresión de un discurso feminista. Recordemos que, en

¹⁶ Esas comillas no aparecen en la versión digitalizada de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

¹⁷ En una perspectiva analítica feminista, resulta interesante forjar nuevos instrumentos, ya que, como dice Rosa Rossi -entre otras- “los estudios literarios [...] están muy poco atentos a la diferencia sexual en la utilización de sus mismos instrumentos” (Rossi, 1993, p.14).

¹⁸ “La transición de narradores -y por ello de perspectivas discursivas- sirve para apoyar y legitimar el acto transgresor de la protagonista, a la vez que se convierte en una técnica mediante la cual se posibilita la adquisición de autoridad (masculina) por parte de una autora (femenina)” (art. cit., pp. 79-80).

¹⁹ O como Feíta Neira, la heroína de *Memorias de un solterón* (1898), encarnación de la “nueva mujer” (ver Emilia Pardo Bazán, *Memorias de un solterón*, edición de M^a Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, p. 9-72, p. 48 en particular).

²⁰ La voz feminismo entra en el DLE en 1914 pero adquiere su sentido actual a finales del siglo XIX gracias a Hubertine Auclert quien lo hace pasar de la medicina donde designa una patología propia de los tuberculosos (que consiste en la sustitución de características sexuales secundarias masculinas por otras, femeninas: la sensibilidad, la falta de energía, etc.).

1909, año de la publicación del cuento, se le había negado por tercera vez a la escritora el ingreso a la Real Academia de la Lengua Española²¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beard, M. (2017). *Women and Power: a Manifesto*. Profile Books.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Página web sobre Emilia Pardo Bazán: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sud-expres-cuentos-actuales-1057908/>
- Bieder, M. (1998). “Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista”. En I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)* (pp. 76-97). Anthropos.
- Blanco, A. (2001). *Escritoras virtuosas. Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Pressas universitarias de Granada.
- Bravo-Villasante, C. (1973). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán: [correspondencia amorosa con Pérez Galdos]*. Ed. magisterio español.
- Burdiel, I. (2021 [2019]). *Emilia Pardo Bazán*. Taurus, colección “Españoles eminentes”.
- Butler, J. (2016) *El género en disputa*. Paidós.
- Cabrera-Bosch, M^a I. (2007 [1988]). “Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán”. En P. Folguera (ed.). *Dos siglos de feminismo* (pp. 45-80). Ediciones Pablo Iglesias.
- Cibreiro, E. (2007). *Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*. Editorial Fundamentos.
- Cook, T. A. (1976). *El feminismo en la novela de la condesa Pardo Bazán*. Diputación provincial
- Cook, T. A. (1977). “Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la educación de la mujer”. *Hispania*, vol. 60 (nº2), pp. 259-265.
- Florenchie, A. (2021). « Anachronisme et féminisme dans l’œuvre d’Emilia Pardo Bazán ». En R. Estève (dir.). *Anachronismes dans les mondes hispaniques et lusophones* (pp. 87-113). Orbis Tertius.
- Foucault M. (2004). *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France, 1978-1979*. EHESS.
- González Herrán, J. M. (2019). « Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán (1883-2018) ». En J.M. González Herrán y D. Thion Soriano-Mollá (coord.). *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, D. Lecleret C. Marion-Andrès (eds.). *Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines* (Complément au n° 387), pp.

²¹ Un testimonio casi contemporáneo del cuento recuerda hasta qué punto era todo un reto ser mujer, escritora, autora y feminista en la España de aquella época: “Los marimachos [...] tienen lo peor de ambos sexos, sin atesorar las bellezas de ninguno, pues encarnan del hombre la petulancia y la dureza, sin poseer el vigor mental y físico; y de la mujer la logorrea, la vacuidad y la frivolidad, sin reunir su gracia, su admirable ligereza y su hermosura [...] La creación del marimacho es el ideal que persigue el feminismo radical, y este marimacho, que tira más a natura de varón que de mujer, como diría Alfonso X, es cosa en sí grotesca, solo en broma puede ser tratada” (Pascual Santacruz, “El siglo de las marimachos”, *La España moderna* (1907), en Isabel Burdiel, *op. cit.*, pág. 205).

61-80. URL : <<https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/Nueveelecciones-sobre-La-Tribuna.pdf>>

- Herrero Figueroa, A. (2011). “Emilia Pardo Bazan. “Feminista”: desigualdad intergenérica y maltrato doméstico. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* (núm. 8), pp. 57-70.
- Johnson, R. y Zubiaurre, M. (2012) *Antología del pensamiento feminista español (1746-2011)*. Cátedra/Universitat de Valencia, colección “Feminismos”.
- Pardo Bazán, E. (2023). *Cuentos*, edición a cargo de Juan Manuel Escudero Baztán. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (2021). *Algo de feminismo y otros textos combativos*, selección, introducción y notas de Marisa Sotelo Vázquez. Alianza editorial.
- Pardo Bazán, E. (2021 [2004]). *Memorias de un solterón*, edición a cargo de M^a Ángeles Ayala. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (2018 [1999]). *La mujer española y otros escritos*, edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Cátedra, colección “Clásicos del feminismo”.
- Pardo Bazán, E. 2018). *El encaje roto. Antología de cuentos sobre violencia contra las mujeres*, edición y prólogo de Cristina Patiño Eirín. Contraseña.
- Pardo Bazán, E. (2005). *La vida contemporánea*, edición de C. Corado. Hemeroteca Municipal [Ayuntamiento], Área de las Artes.
- Pardo Bazán, E. (2009 [1975]). *La Tribuna*, edición a cargo de Benito Varela Jácome. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (2002). *La Tribuna*, edición y prólogo de Marisa Sotelo Vázquez. Espasa Calpe.
- Pardo Bazán, E. (1990). *Cuentos Completos*, edición de J. Paredes Núñez. Fundación "Pedro Barrié de la Maza".
- Pardo Bazán, E. (1988). *Insolación*, edición a cargo de Marina Mayoral. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (1947). *Obras completas. Novelas y cuentos* (vol. 1 & 2), edición a cargo de Federico Sainz de Robles. Aguilar
- Porrúa, M. del C. (1989). “Una lectura feminista de *La Tribuna* de Pardo Bazán”, *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 37 (nº 1), pp. 203-220
- Rabaté, C. (2007). *Eva o María. Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rossi, R. (1993) “Instrumentos y códigos. La ‘mujer’ y ‘la diferencia sexual’”. En I. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 13-25). Anthropos.
- Schiavo, L. (1981). *La mujer española y otros artículos feministas*, selección y prólogo por L. Schiavo. Editora Nacional.
- Zavala, I. M. (coord.) (1993-1998), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Anthropos.
- Zavala, I. M. (1993). “Introducción”. En I. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 9-18). Anthropos.