

(m)

LA IMAGEN DE LA MUJER MADURA Y SU INGRATA REPRESENTACIÓN EN LOS TEXTOS LITERARIOS

LUISA COTONER CERDÓ
Universitat de Vic

El objetivo de este artículo es examinar las representaciones de mujeres maduras y/o viejas en el ámbito de la literatura española a partir del medioevo y hasta el siglo XX, a través de la revisión de obras que contaron con una importante difusión en su época. Esta indagación permite evidenciar que los papeles desempeñados por este tipo de personaje suelen estar cargados, en la gran mayoría de los casos, de connotaciones negativas. Este fenómeno encuentra su explicación en el temor que causa en el imaginario masculino la figura de la mujer sabia e inteligente, temor que se traduce en el trato peyorativo hacia estos personajes, o bien en su denigración.

PALABRAS CLAVE: literatura española, mujeres, personajes literarios, vejez en la literatura.

Aunque comparto la idea expresada, desde hace años, por diferentes investigadoras sobre la necesidad de superar ciertas visiones simplistas, que destacan sólo el papel de la mujer como víctima del devenir histórico,¹ considero que sigue siendo indispensable iluminar algunos puntos oscuros respecto a la configuración y transmisión cultural de ciertos modelos femeninos, ya que tales estereotipos contribuyen a divulgar una imagen de la mujer fundamentalmente negativa y, en consecuencia, contribuyen a alimentar un rechazo social a menudo evidente.

En ese sentido, me parece que puede resultar interesante mostrar un aspecto poco explorado en los estudios de género; me refiero a las sucesivas representaciones de mujeres maduras y/o viejas que podemos encontrar en las páginas de algunas obras literarias muy difundidas en su

¹ Véase, por ejemplo, Mary Nash que ya en 1982 reclamaba ese objetivo en "Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la Historia: corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer".

época, centrándome, principalmente en la caracterización de personajes de sobra conocidos en el ámbito de la literatura española.

La cuestión es más sorprendente aún si echamos una ojeada a la Historia y comprobamos con sorpresa que existen numerosos ejemplos de mujeres entradas en años que han sabido continuar en el candelero más allá de lo previsible: Leonor de Aquitania, lúcida y seductora hasta el final, cumplidos los ochenta y dos años; Vittoria Colonna, de quien Miguel Ángel estaba perdidamente enamorado; Diana de Poitiers que, con más de cincuenta años, seguía siendo la amante de Enrique II de Francia, veinte años menor que ella; Madame de Maintenon, encargada de la educación de los príncipes, que se casó secretamente con Luis XIV a los cuarenta y nueve; Catalina la Grande de Rusia, Isabel I de Inglaterra, Cristina de Suecia, o las famosas *salonnières* del XVIII, entre las que destaca en cuanto a capacidad seductora Ninon de Lenclos, siempre rodeada de amantes más allá de los ochenta. La lista es interminable y podría seguir con Lou Andréas Salomé, Sarah Bernhard entre tantas y tantas otras. Es cierto que casi todas ellas pertenecieron a la clase dominante, fueron poderosas y ricas, además de destacar por su belleza y su talento en espacios generalmente reservados a los hombres en exclusiva. Sin embargo, a pesar de, o precisamente por su excepcionalidad, lo esperable es que esas mujeres históricas hubieran dado pábulo a la imaginación de escritores y artistas para urdir personajes más atractivos, brillantes, simpáticos o siquiera virtuosos, pero no es así. Más bien, en el ámbito de la literatura –y no digamos en el de la pintura, en el que no entraré–, ha sucedido todo lo contrario. Desde la Edad Media hasta bien mediado el siglo XX, lo que ocurre es que la caracterización de las mujeres entradas en años suele concitar todo tipo de odios y aversiones o, en el mejor de los casos, indiferencia, muy al contrario de lo que sucede con sus homólogos masculinos.

Hay que destacar el hecho de que la presencia de la mujer mayor en papeles principales es casi inexistente, en contraste, por ejemplo, con don Quijote, Fausto, el príncipe de Lampedusa o los bíblicos Noé, Abraham, Moisés, entre otros que, pese a su proveyda edad, continúan siendo los protagonistas de novelas y relatos. Los papeles desempeñados por la mujer mayor son, por lo general, secundarios, siempre en relación de dependencia de otros personajes: el papel de madre (tía, tutora, abuela o suegra) respecto a la hija o al hijo; la servidora fiel (ama, nodriza, criada o dueña) respecto de su señora, con frecuencia adoptando el papel de la figura ridícula paralela a la del gracioso; la alcahueta o cómplice de amantes ilícitos... Personajes secundarios que suelen ser, por lo general, malhumoradas, hipócritas, avaras, rancias, intransigentes que miran con recelo el triunfo del amor y de la juventud. Y si algunos escritores se ocupan del personaje, raramente se preocupan de describir cómo vive esa mujer su envejecimiento, de indagar en una experiencia que, según Simone de Beauvoir, es “el más idiosincrásico de todos los procesos humanos”.

Por otra parte, a muy pocos de esos personajes femeninos les es dado aprovechar la sabiduría que han acumulado por su experiencia o se les da la oportunidad de aprovechar unas circunstancias vitales sobre cuya base podrían comenzar a ser más libres: la literatura pinta a las mujeres mayores, casadas, viudas o solteras, como seres prisioneros de prejuicios y de todo tipo de convencionalismos. Son personajes a menudo atenazados por la represión sexual, social, ideológica, que no se atreven a verbalizar ni lo que sienten ni lo que piensan; personajes acorazados tras un muro de frialdad emocional, o personajes conformistas, que se contentan con mantenerse al margen de los acontecimientos, personajes insípidos a quienes la vida se les escurre de las manos.

Tratándose de mujeres, prácticamente, todas las heroínas son jóvenes o, en los contados casos en los que mujeres mayores encarnan papeles principales, las que despiertan la complacencia del público lector son más escasas aún.

Respecto a las mujeres mayores que osan enamorarse, la historia bíblica de la mujer de Putifar, enamorada de José —a quien aquel había pensado en adoptar como hijo— podría ser el punto de partida de una saga que alcanza su máxima proyección en la *Fedra* de Eurípides, más tarde recreada por Séneca, que ha llegado hasta hoy, después de haber pasado por la pluma de un sinnúmero de autores de diversas culturas y épocas.² En síntesis, el esquema argumental es siempre el mismo: una mujer entrada en años se enamora de un hombre mucho más joven; éste, sin embargo, la rechaza por lealtad al esposo de ella o a sus propios ideales. La mujer, entonces, urde una venganza terrible para que sea el joven quien aparezca como culpable y pague las consecuencias, incluso con su vida. De este modo, mientras los Josés o Hipólitos de turno aparecen como modelos de decencia y dignidad, ellas han pasado a la historia como paradigmas de seductoras pervertidas, tramposas y vengativas, no suscitando precisamente estimación. La misoginia medieval es especialmente dura con las viejas que abrigan sentimientos considerados propios de la juventud o incluso con aquellas que continúan siendo simplemente coquetas o presumidas. Lo resume muy bien una coplilla glosada en el XVI por don Diego Hurtado de Mendoza: “Ser vieja y acicalarse/ no puede tragarse”.

Hay que esperar al siglo XX para encontrar algunos ejemplos que sirvan de contrapeso a patrones tan desfavorables. Ciertamente, desde entonces existen obras en las que una mujer madura desempeña el papel principal, y quizás sea Colette quien escriba la obra más representativa del género: *Chéri* (1924), una novela inspirada en la experiencia de su amiga Suzanne Derval (Leonie Vallon o Lea en la ficción), que a los cuarenta y nueve años vivió el amor más intenso de su vida. También el relato *Qüestió d’amor propi* (1988) de la escritora Carme Riera está protagonizado por una mujer que vive los avatares y desengaños de una pasión tardía. Otro ejemplo

² El halo trágico de la protagonista es recuperado por los románticos, entre ellos Lord Byron, aunque la trate tangencialmente en *Childe Harold* y en *Don Juan*.

significativo es la Mariscala de *El caballero de la Rosa* (1909) de Hugo von Hofmannstahl, musicado por Richard Strauss. En esa pieza magistral, la relación amorosa entre la princesa Werdenberg y su *chevalier servant* está expresada con una sensibilidad exquisita tanto en la letra como en la música, aunque, por descontado, el joven conde Octavian acabe casándose con la tierna Sophie con todas las bendiciones de la inteligente Marie-Thérèse. Llamo la atención sobre su figura porque es uno de los escasísimos personajes femeninos, a quien, en el límite de la edad, se le concede la ocasión de aprovechar para bien la sabiduría acumulada por su experiencia, puesto que lo normal es que, si la aprovechan, sea para entrar en la órbita de las personas malvadas, como la terrible marquesa de Merteuil, recreada por Pierre Choderlos de Laclos, prototipo de mujer madura, cínica, dominante y desalmada, que maneja todos los hilos de la archifamosa intriga epistolar *Las amistades peligrosas*. O bien para consolidar el prototipo de brujas y hechiceras, sabedoras de todos los secretos, como es el caso de la abuela de *La Dame de Pique* de Puschkin,³ que conoce los enigmas del azar, representado por el juego de naipes. Secreto que se niega a revelar a Hermann, un oficial ludópata, enamorado de Lisa, nieta de la vieja condesa, una negativa que desencadenará el final trágico.

Con todo, paradójicamente, si tuviéramos que determinar cuál es el personaje femenino más universal de la literatura hispánica, es muy probable que la gran mayoría de los lectores se inclinaran por escoger a una vieja: la vieja Celestina de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas.

Celestina, aunque aparece sólo en doce de los veintidós actos de la obra, se impone como figura protagonista hasta el punto de que fueron los contemporáneos de Rojas quienes cambiaron el título de la tragicomedia para llamarla *La Celestina*. Celestina es un personaje redondo y uno de los poquísimos que, desde una función subalterna, se ha apropiado del papel principal, aun a pesar de ser pertenecer a la clase de los desheredados y socialmente humillados. El arquetipo está asociado al motivo universal de “aliado del diablo”, presente también en Merlín o Klingsor. Celestina encarna la sabiduría que otorga la experiencia, de ahí su capacidad para manejar los hilos de la voluntad de los demás sin que éstos se percaten de hasta qué punto los maneja. Domina el arte de seducir con engaños porque conoce los vicios ajenos y sabe cómo explotarlos en beneficio propio. Los suyos son sobre todo la avaricia y la mentira. Pero esa falta de escrúpulos está aprendida de la sociedad que la rodea y es consecuencia de la posición a la que ha sido relegada: antigua prostituta, acostumbrada a que la comunidad la busque y la desprecie, ha conseguido doblar el cabo de la edad y ha sabido acomodarse a la nueva situación: si ya no puede vivir de vender su cuerpo, intenta vivir vendiendo su experiencia, el profundo conocimiento de la pasión humana que su viejo oficio le ha proporcionado.

³ Tchaikovsky la convirtió en una de sus óperas más famosas.

Celestina es uno de los prototipos de perversidad y, sin embargo, cabe preguntarse por qué está peor considerada que los criados, que acaban asesinándola para quitarle el botín; que Elicia o Areusa, que han vivido acogidas a su amparo; que Alisa, la madre frívola y despreocupada; o que los amantes, ensimismados y egoístas, a quienes no les importa sino saciar su propio apetito sexual. ¿Celestina corrompe a Melibea o simplemente le muestra la verdad de su corazón? ¿Corrompe a Pármeno o simplemente le abre los ojos respecto a las magras posibilidades de su condición subalterna? Evidentemente, la vieja no corrompe ni a Calisto ni a Sempronio. Entonces, ¿por qué es Celestina quien carga con tal mala fama?

A mi entender, Celestina sobresale por encima de los personajes que la rodean por el oscuro dominio que ejerce sobre los resortes del corazón humano, al que llega no por medio de pócimas o brebajes como la Brangane de *Tristán e Isolda*, sino por su superioridad en el manejo de la palabra. Celestina subyuga –nos subyuga aún– mediante el arte retórica, sus argumentaciones están construidas sobre la base de la *dispositio* más eficaz y de los recursos más convincentes, no en vano su creador era jurista. Lo que ocurre, quizás, es que la palabra y su poder persuasivo forma parte, según dicta la tradición y corrobora la historia, de los atributos exclusivos del varón y, en consecuencia, debe estar vedada a las mujeres; por eso se las invitaba a callar en la iglesia y han tardado siglos en poder ejercer como abogadas, jueces o legisladoras. Celestina actúa al margen de ese interdicto tácito y no cesa de desplegar su elocuencia. Puede que ese sea su peor pecado y, de ahí, que cargue con el anatema. Desde ese punto de vista, resulta lógico que tuviera que pagar, además de con su vida, con su fama, su pésima fama, no fuera a cundir el ejemplo.

Ciertamente, en el polo opuesto del personaje creado por Rojas, encontramos algunas figuras positivas de abuela y de madre, asociadas a la tradición judeo-cristiana. Así Santa Ana, abuela de Jesús, representa, según la tradición ebionita, un modelo femenino de identidad y autonomía y se inscribe en la teogonía solar de madres de dioses al proyectar como madre de la Virgen María la excepcionalidad de su hija por la manera en que tiene lugar la concepción de ésta (Luna, 1991, 1997). También dentro del modelo cristiano propuesto por los místicos, desde Miguel de Molinos a Santa Teresa, se reivindica que una figura tan extraordinaria como la de Santa Ana pueda aparecer revestida de “autoridad” y ser propuesta como patrón de magisterio femenino. De cualquier manera, sin embargo, ese modelo es muy minoritario comparado con el que pone el acento en que la mujer es un sujeto “flaco” e “ignorante”, sin formación intelectual y sin maestro, incapaz, por tanto, de reflexionar sobre las consecuencias de sus acciones. Sin salir de *La Celestina*, encontramos también un claro ejemplo en la madre de Melibea, Alisa.

Alisa es, como hemos apuntado, una madre insustancial y satisfecha a quien no se le alcanza que nada ni nadie pueda venir a turbar su apacible paraíso doméstico. Ella es en realidad quien ordena a Lucrecia que deje subir a la vieja en el auto IV, para a continuación dejar a su hija a solas con

Celestina. Tiene prisa por acudir a visitar a su hermana, a quien no ha visto desde el día anterior, y deja el campo libre a la alcahueta. Tampoco, al final de la obra, su reacción ante el suicidio de Melibea está a la altura de las circunstancias. En contraste con la entereza de Pleberio, Alisa desfallece y se desmaya. Rojas ajusta el personaje a la opinión aristotélica, generalizada en la época, de que las mujeres podían morir perdiendo el sentido, debido a su mayor debilidad física y psíquica, frente a la fortaleza del curtido corazón masculino.

En ese mismo sentido, llama también poderosamente la atención el desafecto con que la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro tratan la figura de la madre. La madre es un personaje sencillamente inexistente en el importantísimo teatro barroco, donde la figura del padre, como garante de la honorabilidad de la familia, desempeña, junto al marido, uno de los papeles fundamentales desde el punto de vista de la propagación de la ideología de la clase dominante, en la que tan importante es la transmisión del linaje y el patrimonio por vía masculina. La madre, en consecuencia, no es más que el receptáculo de una genealogía que conviene conservar a toda costa, de ahí que el delito de adulterio por parte de las mujeres se pagara con la muerte, en contraste con las infidelidades masculinas que carecían de importancia puesto que el hipotético fruto de éstas se produciría siempre fuera del clan. “Los hijos de mis hijas son mis nietos, los de mis hijos, no lo sé”, según rezaba una máxima patriarcal, ya desautorizada por los actuales métodos de investigación de la paternidad.

En el teatro neoclásico, en cambio, sí aparece la figura de la madre, aunque no precisamente para bien. La más famosa de las madres del teatro dieciochesco es doña Irene de *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. La obra es una sátira de los matrimonios de conveniencia impuestos por los padres y de los inconvenientes de una educación autoritaria que ahoga la capacidad de reacción de los jóvenes, que se conforman con su suerte.⁴ Sin embargo, aquí no aparece la figura del padre y es la madre la que carga con toda la burla que suscita un personaje decididamente grotesco. Es más, don Diego, el viejo pretendiente, a quien doña Irene no duda en sacrificar a su hija con tal de asegurarse una vejez acomodada, no es un viejo ridículo, muy al contrario, es el espejo de todas las virtudes de comprensión y tolerancia como se demuestra en el desenlace final. Ante ello, creo que ni siquiera vale la pena preguntarse si Moratín se hubiera atrevido a escarnecer hasta el extremo en que lo hace con la madre si se hubiera tratado del padre y si, en caso de haberlo hecho, los espectadores lo hubieran digerido.⁵

⁴ En consonancia con el polémico ensayo del padre Feijóo, “Defensa de las mujeres” (vol. I de su *Teatro crítico universal*), donde sostiene que las mujeres nacen tan inteligentes como los hombres y que la posterior diferencia es producto de la injusta falta de instrucción de ellas. La obra constituyó uno de los éxitos editoriales más sonados de la época.

⁵ La comedia se estrenó con un éxito sin precedentes en el teatro de la Cruz en 1806, se mantuvo en escena nada menos que veintiséis días y consiguió seis ediciones ese mismo año. Cabe añadir que Moratín ya había abordado el tema en 1803 con una comedia en verso, *El*

En la novela decimonónica, la figura de la madre no es ridícula sino insufrible. Aparece enfocada como imagen del fanatismo religioso y de la intolerancia: la *Doña Perfecta* de Pérez Galdós es quizás la más genuina representación del nuevo arquetipo. Doña Perfecta Polentinos encarna a la madre dominadora, aunque, en cierto modo, ella también haya sido víctima de un matrimonio desafortunado con un hombre vicioso, del que se ha quedado viuda con una hija. Doña Perfecta proyecta en su hija su propio fracaso, que trata de compensar imponiendo a todos su voluntad y sus criterios. Lo mismo que doña María Remedios, la madre de Jacinto, personaje más odioso si cabe. Con ambas madres, Galdós consiguió un verdadero un revulsivo contra la intransigencia. No obstante, llamo nuevamente la atención sobre el hecho de se valiera de un instrumento que coincide, una vez más, con el estereotipo de la mujer mayor.

Tampoco en el siglo XX las madres consiguen retratos más favorecedores, ni siquiera en manos de alguien como Federico García Lorca, creador de otro personaje emblemático y tremendamente repulsivo: la madre castradora de *La casa de Bernarda Alba*. Un drama, por cierto, en el que las mujeres mayores son mayoría: desde la abuela loca, la única que suscita simpatía, hasta la amargada Angustias, pasando por las criadas. Bernarda es la guardiana de un orden que es el suyo. Tirana, fría y cruel, se niega a admitir otra manera de actuar fuera del estrecho margen de los convencionalismos sociales, convertidos por el paso del tiempo en tradiciones inamovibles. Los demás personajes la respetan, pero la odian. A Bernarda lo único que le importa es cubrir las apariencias. En la terrible escena final, ante el cadáver de Adela, lo único que pretende es salvar su propia reputación imponiendo el silencio.

Bernarda representa el poder absoluto no sólo porque supone la tiranía de negar la libertad del otro, sino porque niega la existencia de *lo otro*, de todo lo que no se ajusta a sus esquemas. Es una auténtica dictadora por más que todos los dictadores que en el mundo han sido sean hombres. Quizás fuera el subconsciente de esa evidencia histórica lo que llevara al éxito más rotundo el montaje en que el actor Ismael Merlo encarnaba el papel de Bernarda.

Está claro que la mujer mayor no se corresponde con las representaciones ficcionales de la imaginación erótica masculina y, probablemente sí con el miedo cerval que les produce una mujer que pueda ser más inteligente o tener más experiencia que ellos. Por eso lo mejor es eliminarlas, hacerlas invisibles puesto que ni son ya objeto de deseo ni sirven para la reproducción. O bien, si resultan demasiado peligrosas, denigrarlas hasta la saciedad. El miedo a la madre, observado por los psicoanalistas y experimentado por misóginos de reconocida solvencia como Schopenhauer, se encuentra tal vez en la raíz de tanta desestima. Por

barón, en la que la madre es también el blanco de la sátira por su afán de medrar socialmente, en contraste asimismo con el personaje de Pedro, su hermano, modelo de sensatez y buen sentido.

otra parte, hasta su recién estrenada incorporación al mundo laboral, las mujeres han sido siempre consideradas una carga, había que casarlas o meterlas en un convento previo pago de una dote, y encima eran –y continúan siendo– más longevas que los hombres. En consecuencia, quizás también en la “biografía profunda” de la misoginia se encuentra una mujer viuda –no digamos una suegra– a quien el hijo, el hermano o incluso el padre no ha tenido más remedio que acoger en su casa y alimentar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Luna, Lola (1991), “Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 498: 91-103.

— (1997), “Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al s. XVIII)*, Iris Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos: 243-279.

Nash, Mary (1982), “Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la Historia: corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer”, *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense: 18-37.